



fabula  
*Les Colloques*

**Fabula / Les Colloques**  
**Littérature et musique**

---

# Langage et musique : approches sémiotiques

**Mathilde Vallespir**

---



## **Pour citer cet article**

Mathilde Vallespir, « Langage et musique : approches sémiotiques », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et musique », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1274.php>, article mis en ligne le 01 Mai 2010, consulté le 11 Mai 2026

---

# Langage et musique : approches sémiotiques

**Mathilde Vallespir**

---

« Langage et musique » : la question n'est pas neuve, et l'on peut en restituer la généalogie à travers les déclinaisons des formulations qui la présupposent, toutes dotées d'implications différentes et supposant des modifications constantes de point de vue (« parole et musique », « mise en musique du texte », « musique et littérature », « *prima la parola...* »). Cependant, telle qu'elle est posée ici, du fait de l'emploi du terme de « langage », cette question comporte des résonances sémiotiques. Au-delà même, elle semble s'inscrire dans le champ de la sémiotique structurale : sa forme duelle construit en effet de manière sous-jacente un système oppositif impliquant que les deux termes rapprochés ici, le langage et la musique, soient définis l'un par rapport à l'autre, l'un contre l'autre. L'actualité de la question me paraît donc résider dans la nécessité épistémologique d'affranchir ce champ problématique de la binarité qu'il affiche, en l'intégrant à une perspective plus large : celle d'une sémiotique comparée des arts, laquelle présuppose la prise en compte de l'instance subjective nécessairement impliquée dans l'expérience artistique.

## I. langage et musique : le legs structural

### 1. « langage et musique » : sémiotique et perception

Que cette question, largement étudiée dans les années 1970-1980<sup>1</sup> puisse encore être à l'honneur aujourd'hui, dans des journées d'étude consacrées à la relation entre littérature et musique, dans un champ donc déplacé par rapport à la sémiotique, peut étonner. Cela suppose d'une part, qu'on ne peut plus aujourd'hui (ni ne cherche à) faire l'économie de l'approche structurale, sorte de fondement nécessaire si l'on s'intéresse à des questions impliquant ces deux champs sémiotiques ; mais d'autre part, que ces « réponses » ne peuvent plus suffire, quelque 40 ans après l'ère structurale, comme nous le verrons ensuite.

Mais avant d'aller plus loin, il importe de mesurer ce que les analyses sémiotiques structurales ont apporté aux recherches « croisées » impliquant langage et musique.

---

<sup>1</sup> Voir *infra*.

Pour tenter, donc, un bilan sémiotique rapide, musique et langage constituent deux systèmes sémiotiques, caractérisés par leur aptitude à produire quelque-chose, diversement appelé sens (au singulier ou au pluriel), signification, signifiante, catégorisation, mondanisation<sup>2</sup>. Tous deux partagent une double nature graphique et acoustique, sans pour autant que ces manifestations caractérisent identiquement ces deux systèmes. Ainsi, pour J.M. Klinkenberg, la musique est encodée graphiquement, et la partition envisagée comme « métalangage ». Au contraire, l'écriture et la « réalisation orale » du discours sont considérées comme deux modes de réalisation différents du système verbal<sup>3</sup>. En outre, musique et langage sont deux « chronosyntaxes »<sup>4</sup>, la première à signes simultanés ou potentiellement simultanés, le second à signes « asynchrones »<sup>5</sup>.

Enfin, les deux systèmes sont articulés différemment : si le verbal comporte une « double articulation », le musical répond à une articulation simple<sup>6</sup>.

Par ailleurs, d'un point de vue perceptif et productif, ils mobilisent deux canaux perceptifs similaires : le canal auditif et le canal visuel (pour la manifestation graphique de ces deux systèmes, quel que soit le statut qu'on donne à celle-ci). Ils partagent en outre la voix comme canal de production. Précisons toutefois d'une part que cette dernière constitue le canal exclusif du système verbal quand elle n'est qu'un canal parmi d'autres pour le musical, la production musicale pouvant être véhiculée par bien d'autres instruments. D'autre part, elle est utilisée différemment dans les deux systèmes : selon les contraintes du langage articulé pour le système verbal et selon les paramètres de la musique (timbre/hauteurs/rythme). Ceci implique la mobilisation d'éléments anatomiques différents, qui peuvent être utilisés en même temps<sup>7</sup>, (comme c'est le plus souvent le cas dans des œuvres chantées – avec « paroles »), et donnant ainsi lieu à un « stimulus composé »<sup>8</sup>. La voix apparaît donc comme point d'intersection privilégié entre musique et langage – ce qui explique d'ailleurs la fréquente réduction de la question de la relation entre langage et musique à la question musique/parole.

<sup>2</sup> Pour une présentation plus détaillée des différentes approches présumées, voir Mathilde Vallespir, *L'exorcisme produit par des œuvres poétiques et musicales de la guerre et du direct après-guerre, 1939-1950*, thèse soutenue à Paris IV, décembre 2003, Tome I, p. 108-130 (à paraître chez Champion (2011)). Je dirais pour ma part qu'ils produisent du *logos*, dont la spécificité est qu'il peut fonctionner selon un régime d'auto-affection, où ce *logos* s'entame lui-même, se réduit sur son propre terrain – et que ce fonctionnement constitue la caractéristique des systèmes sémiotiques fonctionnant comme art. J'y reviens *infra*.

<sup>3</sup> J.M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Points Essais – sciences humaines, De Boeck et Larcier, 1996, Seuil, Paris, 2000, p. 56 et p. 223-238.

<sup>4</sup> Voir Klinkenberg, *op. cit.*, p. 153.

<sup>5</sup> Voir Mathilde Vallespir, *op. cit.*, Tome I, p. 65-71.

<sup>6</sup> Voir Mathilde Vallespir, *op. cit.*, Tome I, p. 69, 79.

<sup>7</sup> Voir *Le cerveau musicien, neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*, B. Lechevallier, H. Platel, F. Eustache, De Boeck et Larcier, 2006, « Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Etude comparative. », C. D'Alessandro, p. 33 et sq.

<sup>8</sup> Ibid.

Or, ce serait là réduire un faisceau de connexions dont on peut à présent tenter de broser une typologie.

## 2. typologie des points de mise en relation de musique et langage

La relation entre musique et langage ainsi qu'elle a pu être envisagée aux différents moments de l'histoire de la musique, de l'esthétique ou plus récemment, de la sémiotique, peut ainsi se situer à des niveaux différents.

Dans un premier cas de figure, musique et langage sont associés dans l'objet d'étude de l'analyste. Il en va ainsi dans toutes les productions dites « mixtes », et entre autres, dans les genres musicaux mixtes, tels que les mélodies (Lieder), les cantates, les passions ou l'opéra. Le lien entre musique et verbe est interne à l'objet étudié, et l'analyse a pour but de mettre à nu ses modalités et caractéristiques, sous différents points de vue (forme ou prosodie par exemple). C'est dans ce cadre que s'inscrit la question de la prévalence de l'un sur l'autre (*prima la parola*, ou *prima la musica*) qui traverse l'Histoire de la musique, question dont la dimension polémique est fondée sur les conceptions esthétiques qui constituent cette Histoire.

Dans cette perspective, le langage est traité comme parole. Il s'agit d'un langage proféré, oralisé. Une telle restriction du terme est ainsi liée au corpus traité et à la problématique qu'il implique.

Il est une autre façon de mettre en relation musique et langage : non plus au sein de l'objet d'étude, mais par le biais de l'outillage analytique propre à rendre compte de ces systèmes. On vise ici les transferts théoriques d'un système à l'autre, de la linguistique à la musicologie ou de la musicologie à la linguistique. Le lien entre musique et langage se situe ainsi sur un plan méthodologique, l'objet d'étude pouvant être mixte, exclusivement musical ou exclusivement verbal. Cette piste d'investigation a été largement exploitée par et depuis l'ère structurale. Et si la mobilisation de l'appareil théorique musical en vue de l'analyse du langage verbal est restée relativement limitée<sup>9</sup>, en revanche, l'appareil linguistique a été très largement convoqué pour rendre compte des structures musicales<sup>10</sup>.

Depuis les années 1960, on peut d'ailleurs distinguer trois phases de transfert entre linguistique et musicologie. En un premier temps, c'est la syntaxe qui sert d'intersection entre les deux systèmes, les développements de travaux linguistiques syntaxiques laissant espérer qu'une application de cette perspective à la musique puisse être féconde. Les protocoles d'analyse syntaxique sont ainsi mobilisés au profit de la musique par les chercheurs, pour leur majorité des grammairiens

<sup>9</sup> On en trouve un célèbre et efficace exemple chez Ducrot, qui a repris la notion de polyphonie à la musique (Par ailleurs, la perspective se maintient dans le champ littéraire, dans les études tentant de mettre à nu les structures musicales du roman notamment, comme en témoigne par exemple l'intervention d'Andrée-Marie Harmat).

<sup>10</sup> Pour un panorama critique de ces transferts disciplinaires, voir Mathilde Vallespir, *op. cit.*, Tome I, p. 24-43.

appliquant les outils de leur discipline à la musique, tels que N. Ruwet<sup>11</sup>, E. Benvéniste<sup>12</sup> et J. Molino<sup>13</sup>. Cette première phase se dessine dans les années 1965-1975. Dans les années 1980-1990, c'est au tour des théories sémantiques et narratologiques d'être reprises en vue de l'analyse du fait musical : l'œuvre de A.J. Greimas s'impose pour quelques musicologues tels que E. Tarasti<sup>14</sup> ou M. Grabocz<sup>15</sup>, comme guide d'une nouvelle piste de recherche quand, parallèlement, les travaux de Molino et de Peirce servent de fondement à l'édification d'une sémiotique musicale, représentée essentiellement par J. J. Nattiez<sup>16</sup>. Enfin, on peut distinguer un troisième stade, dans les années 1990, qui se caractérise doublement : d'une part s'y effectue le bilan des étapes précédentes. Témoignent de cette visée synthétisante l'ouvrage de R. Monelle, *Linguistics and Semiotics in music*<sup>17</sup> ainsi que, par exemple, la thèse de M.N. Masson, dans laquelle l'auteur se livre à une critique des deux tendances antérieures<sup>18</sup>. D'autre part et consécutivement se développe largement l'approche cognitive, dans laquelle le parallèle entre musique et langage est mené à partir des mécanismes cognitifs mis en jeu dans l'appréhension de ces deux systèmes. Une telle approche ne suppose pas forcément que la comparaison entre musique et langage constitue le centre du propos. Celle-ci n'est cependant jamais loin, compte tenu du fait que, les recherches sur la cognition du langage ayant précédé celles menées sur la perception de la musique, le langage demeure un comparant efficace et courant. On peut citer pour exemple les travaux de J.A. Sloboda<sup>19</sup> à la fin des années 1980, ou l'ensemble des études effectuées sous la direction de S. Mc Adams dans les vingt dernières années<sup>20</sup>.

<sup>11</sup> N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972, où l'auteur reprend des articles plus anciens. Il y appelle de ses vœux l'application des grands principes de la linguistique générale à la musique : voir p. 15 : « De la même manière, une grammaire poétique ou musicale devrait se donner pour but d'énumérer, au moyen d'un système de règles, l'ensemble des textes poétiques ou musicaux possibles chez un auteur donné, ou dans un style ou une culture donnés. »

<sup>12</sup> voir *Semiotica*, 1969, n° 1-2, « Sémiologie de la langue », p. 1-13.

<sup>13</sup> voir « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, p. 37-62, 1975. Dans ce numéro, noter aussi la présence d'articles de N. Ruwet et de J. J. Nattiez, qui confirme la périodisation donnée.

<sup>14</sup> *Sémiotique musicale*, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques, PULIM, 1996.

<sup>15</sup> *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales, Kimé, Paris, 1996 (première édition 1986). M. Grabocz y effectue un tour d'horizon des *musicologues sémanticiens*, tels que Hatten R., (*Musical meaning in Beethoven, Markedness, Correlation, and interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1994), qui utilise le système des tropes, ou Abbarz Carolyn, (*Unsung voices. opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton University Press, New Jersey, 1991), laquelle reprend les structures de la narration présentées par R. Barthes et G. Genette.

<sup>16</sup> Voir J.J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Musique-passé-présent, C. Bourgois, Paris, 1987.

<sup>17</sup> Harwood Academic Publisher, London, 1992.

<sup>18</sup> M-N. Masson, *De l'application de certains concepts linguistiques dans les processus d'analyse musicale; réflexion théorique et analyse appliquée*, EHESS, Doctorat de l'Université, musique et science du langage, sous la direction de F. B. Mâche, 1998, non publié.

<sup>19</sup> J. A. Sloboda, *L'esprit musicien*, psychologie cognitive de la musique, P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1985

<sup>20</sup> Voir par exemple S. Mc Adams, I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*, éd. Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989, Actes du symposium sur la musique et les sciences cognitives, 14-18 mars 1988, 649 pages, ou Stephen Mc Adams-Emmanuel Bigand, *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition*, Puf, coll. « Psychologie et science de la pensée », 1994, Paris.

### 3. bilan

De cette ère structurale, et en particulier de l'emprunt des modèles linguistiques par la musicologie en vue de l'analyse du fait musical, on ne peut nier les apports. Ils ont ainsi permis la détermination précise des composantes du système musical, ont fourni à la musicologie des outils analytiques puissants, et plus largement, ont développé dans l'analyse des deux systèmes le souci de la précision, habituant l'analyste à une acuité descriptive dont aujourd'hui il est difficile de faire l'économie. Mais au-delà peut-être et surtout, ces démarches ont ouvert la question des outils analytiques, autorisant ainsi une certaine liberté conceptuelle propre à amorcer un décloisonnement disciplinaire. D'autre part, elles ont permis de réfléchir à la part de rationalité que comporte la musique, et à prendre plus largement conscience qu'il s'agit d'une sémiotique à part entière, même si, ou plutôt parce qu'elle diffère du verbal par ses modalités.

Mais, comme toutes, une telle approche n'est pas dénuée de limites : l'apparente symétrie de la question dissimule une dissymétrie entre les deux langages : comme F. Dosse le rappelle dans son *Histoire du structuralisme*<sup>21</sup>, la science pilote du structuralisme étant la linguistique, la sémiotique structurale subit l'ombre portée du langage sur la musique. Ainsi, la musique est parfois réduite de force à des catégories verbales qui lui sont étrangères, ce qui a deux conséquences : d'une part, l'assimilation (abusives) des deux systèmes, et l'écrasement de la spécificité de chacun d'eux<sup>22</sup>, d'autre part, le gauchissement des concepts transférés<sup>23</sup>. La question « musique et langage » semble ainsi recouvrir une fausse jumelle, celle du « langage de la musique ».

Plus largement, c'est à une essentialisation de l'objet sémiotique qu'a pu donner lieu la perspective structurale. Nous en donnerons deux emblèmes : d'une part, les Actes du colloque de Cluny de 1968<sup>24</sup>. Fer de lance du structuralisme littéraire, ils manifestent un repli de l'interprétation sur le texte, en évacuant la dimension réceptive de l'œuvre<sup>25</sup> ; d'autre part, la célèbre notion de « niveau neutre » : distingué des niveaux « poïétique » et « esthétique » au sein d'une tripartition rendant compte des modes d'accès à l'œuvre (tripartition reprise par J.J. Nattiez à J. Molino), ce « niveau neutre » prétend se soustraire à toute visée intentionnelle<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> F. Dosse, *Histoire du structuralisme, Tome I, le champ du signe, 1945-1966*, éd. La Découverte, Paris, 1991 et *Tome II, le chant du cygne, 1967 à nos jours*, éd. La Découverte, Paris, 1992.

<sup>22</sup> L'objet musical se voit par exemple imposer un mode de structuration verbal – remis en cause également pour le langage, tel que la binarité saussurienne.

<sup>23</sup> Il en va ainsi pour la notion de polyphonie, gauchie par son transfert en linguistique, et pour celle d'isotopie ou d'énoncé/énonciation en musicologie – pour une étude développée de ces gauchissements, voir M. Vallespir, *op. cit.*, p. 24-43.

<sup>24</sup> *Linguistique et littérature*, Actes du colloque de Cluny, 16-17 avril 1968, in *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, 1969.

<sup>25</sup> Pour une analyse critique, voir M. Vallespir, *La linguistique cognitive au service de l'histoire de la littérature : la poésie moderne comme altération cognitive*, actes du colloque de Besançon « linguistique et littérature », novembre 2007, à paraître.

## II. langage, musique et violence du *logos*

### 1. violence du *logos*

Mais il me semble que le structuralisme avait donné en même temps, peut-être malgré lui, les conditions d'une sortie de cette essentialisation. On parle en général du tournant éthique (*ethical turn*)<sup>27</sup> qui a marqué les sciences humaines dans les années 80-90, comme s'il était extérieur au structuralisme, et constituait une sorte de réponse au *linguistic turn* qui avait marqué les vingt années précédentes.

Or, dans *L'Écriture et la différence*<sup>28</sup>, J. Derrida souligne le fait que le règne structural est concomitant à une « inquiétude sur le langage ». Ainsi, l'interrogation sur la structure du langage supposerait la prise de conscience de la violence dont il peut être le véhicule. Peut-être Derrida crédite-t-il le structuralisme d'une « inquiétude » qui ne lui revient pas de fait. En effet, celle-ci est loin de transparaître nettement à la lecture des travaux sémiotiques<sup>29</sup>, même postérieurs, d'ailleurs, à l'*ethical turn*, lesdits travaux affichant davantage une toute confiance dans le pouvoir d'un méta-langage sémiotique. La déconstruction, dont il ne faut pas oublier qu'elle est contemporaine du structuralisme, apparaîtrait ainsi comme une sœur désenchantée d'un structuralisme dont l'optimisme théorique nous paraît aujourd'hui parfois naïf, sœur toute pénétrée de la crise de la raison engendrée par les troubles de l'Histoire occidentale des deux derniers siècles (du désenchantement politique post-révolutionnaire dix-neuviémiste aux deux guerres mondiales du premier vingtième siècle et ses génocides).

Deux paradigmes derridiens me paraissent de ce fait fondamentaux pour contreenir à l'essentialisation de l'objet et au déni du sujet structuralistes, et assurer sa réinscription dans une analyse sémiotique prête à réévaluer sa responsabilité éthique : d'une part, celui de violence du *logos*, d'autre part, celui de réduction de cette violence, ou économie de violence<sup>30</sup>. Au sein de l'économie d'une sémiotique générale, la notion de *logos* permet de saisir la nature sémiotique des objets que l'on souhaite étudier et le caractère coercitif qui peut habiter une telle organisation, quand celle de *réduction de violence du logos* permet de son côté de

<sup>26</sup> Voir M. Vallespir, *L'exorcisme produit par des œuvres poétiques et musicales de la guerre et du direct après-guerre, 1939-1950*, Tome I, p. 225-226.

<sup>27</sup> Voir par exemple G. Dessons, « L'éthique de la manière » dans *Ethique et significations, la fidélité en art et en discours*, Kurtz-Wöste L, Rioux-Watine M.-A., Vallespir M., Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 43-57, p. 43.

<sup>28</sup> Points Essai, Seuil, Paris, 1979 (1967), Gallimard, « Force et signification », p. 9.

<sup>29</sup> Voir par exemple l'ouvrage somme dirigé par Anne Hénault, *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2004.

<sup>30</sup> Voir J. Derrida, *op. cit.*, « Violence et métaphysique, Essai sur la pensée d'E. Lévinas », p. 117 à 228. On retrouve, 10 ans plus tard, chez Barthes, dans sa *Leçon inaugurale au collège de France* (1978) deux analyses voisines : le langage y est décrit comme appareil de pouvoir, coercitif, « fasciste » ; la littérature considérée comme « tricherie salutaire, [cette] esquivé, [ce] leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage. »

saisir un mode de fonctionnement potentiellement esthétique ou artistique de ces systèmes.

## 2. violence du *logos* et « musique et langage »

Par là peut passer une réactualisation de notre question comparative « musique et langage », dont nous soulignerons trois conditions.

La première condition de l'intégration de ces deux paradigmes dans notre perspective comparatiste réside dans la façon de concevoir ce *logos*, non pas comme rationalité spécifiquement langagière, mais au contraire, assignable à tous les systèmes. Le *logos* doit donc être extrait de son logocentrisme ou plus précisément verbalocentrisme. Sont donc « logiques » non seulement le langage verbal, mais aussi toutes les autres formes d'art, et, au-delà des « langages » artistiques répertoriés, toute forme artistisable (donc toute forme d'expérience sémiotique. Le *logos* est ainsi propre également à ce que l'on place volontiers en son extérieur, tel que danse, musique, mais aussi toute autre performance objet de ce que J.-M. Schaeffer nomme « conduite esthétique »<sup>31</sup>).

Une telle condition autorise un point de vue comparatif sur les différentes formes sémiotiques : par l'évaluation comparée de la part de *logos*, mais aussi par la comparaison des formes de contre-violence à celui-ci, de « réduction de violence » mises en œuvre dans les œuvres que l'on se fixe pour objet d'étude, que la comparaison se joue à l'intérieur d'un système sémiotique, ou entre différents systèmes. On pourra par exemple tenter de cerner l'infléchissement de la forme sonate chez Mozart (sensible par exemple dans le développement particulier de ses « ponts »), et interpréter ce dernier comme une forme de contre-violence au *logos* formel musical – sans toutefois tomber dans le piège de l'essentialisation de ce dernier. Ceci mène à envisager une gradualité de ce *logos*, gradualité qualitative (le *logos* musical repose sur des ressorts différents du *logos* verbal), et gradualité de la réduction de cette violence dans ces deux systèmes (et au sein de ces deux systèmes, une réduction de violence stratifiée, de sorte que chaque œuvre suppose un ensemble complexe déterminant une forme de contre-violence particulière).

C'est également l'articulation des deux langages au sein des œuvres mixtes qu'invite à repenser une telle perspective : ainsi, les genres associant langage et musique, tels que l'opéra ou le *lied* ne peuvent être traités comme addition de deux systèmes (musique + langage), mais doivent être traités comme *logos* spécifique, qualitativement intermédiaire entre ces deux systèmes. De même, la réduction de violence inhérente à ces formes mixtes doit être interrogée : est-elle différente de

<sup>31</sup> Voir J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythe*, NRF essais Gallimard, 1996, p. 128 : « le champ des objets esthétique n'est nullement limité au Grand Art (quoi qu'on entende par ce terme) ni même aux artefacts. L'expression objet esthétique est en fait malheureuse : il n'y a pas des objets qui seraient esthétiques et d'autres qui ne le seraient pas. N'importe quoi peut devenir un objet esthétique puisque n'importe quoi peut devenir le point focal d'une conduite esthétique. »

celle propre au langage et à la musique ? L'agencement de ces deux systèmes aurait-il l'aptitude de réduire le *logos* propre à chacun de ces systèmes ?

La deuxième condition de cette sémiotique réside dans la nécessité d'envisager le couple musique/langage comme multiplicité minimale. Celui-ci ne constitue ainsi pas une unité binaire fermée, dont chaque membre pose l'autre en l'excluant ; la binarité est à concevoir comme pluralité minimale, non dichotomique, comme ouverture possible à la relativité, et que l'on peut augmenter à l'infini. Il engage ainsi la comparaison possible à d'autres arts, peinture, cinéma, mais aussi à des formes non socialement stabilisées d'expériences artistiques. Langage et musique sont donc à inscrire au sein d'une sémiotique générale des arts.

Enfin, la troisième condition réside dans la présupposition d'une instance analyste, contextuellement (historiquement et géographiquement) déterminée, la violence du *logos* étant violence pour quelqu'un, toute expérience d'art impliquant au moins un sujet, que ce soit comme récepteur-spectateur », producteur, interprète, ces catégories ne s'excluant pas les unes les autres, et pouvant se cumuler.

### 3. des principes à la méthode : pour une sémiotique cognitive comparée des arts

Pour mettre en pratique cette sémiotique, une voie possible nous paraît être l'approche cognitive. Cette dernière est appelée par la perspective phénoménologique sous-jacente, là encore, sous certaines conditions, phénoménologie et cognition ne faisant pas forcément a priori bon ménage<sup>32</sup>. La comparaison entre nos deux systèmes peut ainsi être menée à partir des schèmes perceptifs sur lesquels repose la perception des deux systèmes sémiotiques. Ces derniers, du fait qu'ils présupposent de dépasser tout subjectivisme solipsiste, fondent la dimension intersubjective de l'analyse. Ils peuvent ainsi servir de jalons pour rendre compte de la contre-violence au *logos* opérée par les objets envisagés, contre-violence propre à fonder une analyse éthiquement orientée.

Une telle méthode, dont on a ailleurs exposé les principes<sup>33</sup>, permet ainsi de fournir des outils analytiques en affinité avec les présupposés théoriques de l'approche proposée, sans pour autant faire le deuil de la précision descriptive propre à l'ère structurale. Enfin, elle permet d'inscrire la binarité du couple musique/langage au sein du multiple, de la gradualité, seuls propres à rendre compte de l'expérience d'art.

<sup>32</sup> Voir J. Petitot, F. J. Varela, B. Pachoud, J.-M. Roy, *Naturaliser la phénoménologie, essai sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Paris, CNRS Editions, 2002, où est posée d'emblée le problème de la compatibilité de ces deux perspectives.

<sup>33</sup> Voir M. Vallespir, *La linguistique cognitive au service de l'histoire de la littérature : la poésie moderne comme altération cognitive* (art.cit. supra) et L. Kurts-Wöste, M. Vallespir, *Comment la stylistique peut-elle s'enrichir d'une perspective trans-sémiotique ?*, Actes du colloque de Rennes « Questions de stylistique, stylistique en question », février 2008, à paraître.

Bibliographie :

*Linguistique et littérature*, Actes du colloque de Cluny, 16-17 avril 1968, in *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, 1969.

Abbarz C., *Unsung voices. opera and musical narrative in the nineteen century*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.

Benvéniste E., « Sémiologie de la langue », dans *Semiotica*, 1969, n° 1-2, p. 1-13.

Derrida J., *L'écriture et la différence*, Points Essai, Seuil, Paris, 1979 (1967).

Dessons G., « L'éthique de la manière » dans *Ethique et significations, la fidélité en art et en discours*, éd. Kurts-Wöste L, Rioux-Watine M.-A., Vallespir M., Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 43-57.

Dosse F., *Histoire du structuralisme, Tome I, le champ du signe, 1945-1966*, La Découverte, Paris, 1991 et *Tome II, le chant du cygne, 1967 à nos jours*, La Découverte, Paris, 1992.

Grabocz M., *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales, Kimé, Paris, 1996 (1986).

Hatten R., *Musical meaning in Beethoven, Markedness, Correlation, and interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.

Hénault A., *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2004.

Klinkenberg J.M., *Précis de sémiotique générale*, Points Essais – sciences humaines, De Boeck et Larcier, 1996, Seuil, Paris, 2000.

Lechevallier B., Platel H., Eustache F., *Le cerveau musicien, neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*, De Boeck et Larcier, 2006.

Mc Adams S., Deliège I., *La musique et les sciences cognitives*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989, Actes du symposium sur la musique et les sciences cognitives, 14-18 mars 1988.

Mc Adams S., Bigand E., *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition*, PUF, coll. « Psychologie et science de la pensée », Paris, 1994.

Masson M-N., *De l'application de certains concepts linguistiques dans les processus d'analyse musicale; réflexion théorique et analyse appliquée*, EHESS, Doctorat de l'Université, musique et science du langage, sous la direction de F. B. Mâche, 1998, non publié.

Molino J., « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, p. 37-62, 1975.

- Monelle R., *Linguistics and Semiotics in music*, Harwood Academic Publisher, London, 1992.
- Nattiez J.J., *Musicologie générale et sémiologie*, Musique-passé-présent, C. Bourgois, Paris, 1987.
- Petitot J., Varela F. J., Pachoud B., Roy J.-M., *Naturaliser la phénoménologie, essai sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Paris, CNRS Editions, 2002.
- Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972.
- Tarasti E., *Sémiotique musicale*, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques, PULIM, Limoges, 1996.
- Schaeffer J.-M., *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythe*, NRF essais Gallimard, 1996
- Sloboda J. A., *L'esprit musicien*, psychologie cognitive de la musique, P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1985.
- Vallespir M., *L'exorcisme produit par des œuvres poétiques et musicales de la guerre et du direct après-guerre, 1939-1950*, thèse soutenue à Paris IV, décembre 2003, Tome I et II, (à paraître chez Champion (2011)).
- , « La linguistique cognitive au service de l'histoire de la littérature : la poésie moderne comme altération cognitive », actes du colloque de Besançon « linguistique et littérature », novembre 2007, à paraître.
- , Kurts-Wöste L., « Comment la stylistique peut-elle s'enrichir d'une perspective trans-sémiotique ? » Actes du colloque de Rennes « Questions de stylistique, stylistique en question », février 2008, à paraître.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Mathilde Vallespir

[Voir ses autres contributions](#)

(Paris IV-Sorbonne)