

“ Les lieux du sens en musique (et ailleurs). Topoï et hologrammes ”

Christine Esclapez

► To cite this version:

Christine Esclapez. “ Les lieux du sens en musique (et ailleurs). Topoï et hologrammes ”. L’Harmattan. Ontologies de la création en musique, 3, L’Harmattan, pp.63-74, 2014, Des lieux du sens en musique. Collection Sémiotique et philosophie de la musique, 978-2-343-04991-5. hal-02866624

HAL Id: hal-02866624

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02866624>

Submitted on 6 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES LIEUX DU SENS EN MUSIQUE (ET AILLEURS) *Topoï et hologrammes*

Christine ESCLAPEZ

AVANT-PROPOS

Dans cette contribution, je me risquerai à parler des lieux du sens en musique (et *ailleurs*) à ma façon, en essayant de renverser les valeurs et de ne pas faire de ces lieux, ceux de la convention ou de la prédiction, mais, comme à mon habitude, celui de *l'entre-deux*. Je préfère le pluriel au singulier. *Les lieux* et non *Le lieu*. Il y a, dans cette préférence, la volonté de sauvegarder la multiplicité des formes d'expression sans « restaurer l'antique monolinguisme » prébabélique¹ dont on sait combien il est aussi la défense d'une prétendue pureté et d'une certaine forme de ségrégationnisme vis-à-vis des formes minoritaires de l'expression. Je rappellerais, à ce sujet, quelques mots de Daniel Charles à propos de Nietzsche qui me serviront de prétexte pour dérouler mon propos :

(...) dans son texte de 1873 *Sur la Vérité et le mensonge en un sens extra-moral*, Nietzsche décrit la déchéance du langage sous les espèces d'une *cascade de métaphores*, c'est-à-dire de "transports" ou de "transferts" – Michel Haar parle de "transpositions" – au fil desquels se consomme la chute libre à partir de l'origine, et cela *dès avant l'événement du langage lui-même*. (...) Et plus le temps passe, plus s'estompe le souvenir de l'impulsion première : les sauts métaphoriques successifs ne font que gommer le référentiel de départ, si bien que le discours de vérité, celui dont se targuent les zélateurs de la science, est le plus incertain de tous, parce qu'il est le plus récent, et – *partant* – le plus oublieux de l'origine. Les poètes, eux, ont au moins le mérite de l'ironie : s'ils usent de métaphores, c'est avec le cynisme propre à la conscience du mensonge qu'ils sont en train de commettre. *Ils métaphorisent la métamorphose elle-même* – ce qui, après tout, peut sembler une manière moins mensongère de remonter le temps.²

LE VIVRE ENSEMBLE

De ces mots précédemment cités qui nous enjoignent à laisser filer les métaphores comme autant de variations qui révèlent le travail de la langue

¹ Augusto Ponzio, *Rencontre de paroles. L'autre dans le discours*, Paris, Alain Baudry et Cie, 2010, p. 167-168.

² Daniel Charles, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 67-68.

par celles et ceux qui l'utilisent ; je retiendrais cette cascade, ces transports et ces transferts qui mettent en péril les *topoi* (ou lieux communs) du langage. Je ferais l'hypothèse que transports et transferts sont les lieux les plus essentiels de la mise en œuvre (et en jeu) du langage, spécialement dans le cas des pratiques artistiques. Ces lieux, je les qualifierais de *diffractés*. Je supposerais que la pratique du langage a aussi à voir avec le détournement et la non-équivalence. Ce qui suppose, encore, que son lieu privilégié (son origine) n'est pas uniquement là où il est décodé (Saussure), là où il se montre et où il se cache (Heidegger), mais là où il a dévié. En d'autres termes, il s'agit d'accepter que le sémiologue, le phénoménologue et l'herméneute négocient désormais avec le géomètre et l'acousticien. J'y reviendrai.

Il s'agira dans ma contribution d'abandon. Celui de tout idéalisme postkantien qui chercherait à retrouver l'unité perdue entre le concept et sa signification, la fraternité lisse d'un message et de son sens ou encore la préséance du commun comme fondement de valeurs partagées. Ce qui n'est pas dire pour autant que l'on ne puisse parvenir à un consensus pour que la compréhension ou l'interprétation puissent avoir lieu. Accordons-nous, cependant, sur le fait que les déviations du sens sont des processus constitutifs de tout acte de langage qui n'ont pas été retenus comme opérants. Comme l'a montré Michel Foucault avec ses hommes infâmes³ : « pour se constituer en société de raison, les hommes de l'âge classique ont commencé à éliminer tout ce qui pouvait en gêner l'éclosion »⁴. Les fous par exemple. De ce tri initial, est rendue possible une configuration qui permet, ne n'oublions pas, le *vivre ensemble* par la constitution de réseaux de valeurs communes, de discours dominants ou encore d'*habitus* à partager, mais qui ne permet pas toujours de prendre en compte les discours de celles et ceux qui ne restent pas à l'intérieur de ces limites : ces êtres aux multiples facettes qui se plaisent à inventer ou à créer, recherchant comme une seconde peau à détourner les codes et les lieux communs. On comprendra alors mieux pourquoi pour Susan Petrilli la conceptualisation du signe par C.S. Peirce ou T. Sebeok apparaît plus riche que celle proposée par Saussure qu'elle n'hésite pas à considérer comme erronée⁵. L'erreur de la sémiologie saussurienne est d'avoir confondu la partie avec le tout. En d'autres termes, d'avoir considéré le signe verbal comme un modèle tautologique qui permettait de comprendre tous les signes possibles, humains et non humains. Nous n'irons pas jusqu'à discuter, ici, du bienfondé de ce constat qui conduit à faire de la sémiotique le modèle majeur de la philosophie du langage ainsi

³ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » (1977) in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, 1977, p. 237-253.

⁴ Bernard Cahier, « Habitus, subjectivité et plateformes : la composition hologrammique de l'individualité » in *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*. Numéro 2. La construction de l'individualité. Juin 2006. Disponible via : <http://www.revue-interrogations.org> (consulté le 14 novembre 2012).

⁵ Susan Petrilli, « Sebeok's semiotic universe and global semiotics ». Disponible via : http://www.susanpetrilli.com/lettura_in_rete_inglese.htm.

que l'impulsion vers une sémiotique globale qui inclut dans ses domaines de compétence une sémiotique du corps, une biosémiotique ou encore une anthroposémiotique. Nous retiendrons le changement de paradigme que ce constat implique : l'abandon du logocentrisme qui a, jusqu'à présent, dominé nos rapports aux signes ainsi que la nécessité de les extraire du seul modèle linguistique. Nous rejoindrons alors l'hypothèse de l'interaction entre la vie et les signes (Peirce) qui valorise la capacité de l'être humain à construire, déconstruire ou reconstruire la réalité en inventant une infinité de syntaxes, c'est-à-dire en interprétant et en créant continuellement. Cette convergence entre les signes et la vie est garante de la réalité de nos situations individuelles où les êtres multiples que nous sommes peuvent éprouver à tout instant l'envie de s'extraire du troupeau, comme celle d'adhérer à certaines valeurs socialement éprouvées.

C'est ainsi que nous rêverons qu'à l'univocité du signe (et à celle du langage) pourrait également être envisagée une configuration à plusieurs dimensions, faite d'ondes et d'interférences, de rencontres et de hasards, de diffractions, mais aussi de *topoi* et de boussoles. Ne le cachons pas, cette configuration a déjà été évoquée par Roland Barthes dans ses écrits et particulièrement dans ses cours au Collège de France, notamment celui dont la thématique s'intitule *Comment vivre ensemble ?*⁶ Le fantasme qui constitue ontologiquement toute recherche comme objet de désir, comme alternative à une méthode omnipotente, est (en ce qui le concerne) l'origine de la culture comme engendrement de forces. Le fantasme conduit au mot, au concept, à la recherche. C'est ainsi que pour Barthes, le fantasme du *comment vivre ensemble* sera cristallisé à travers un mot, un simple mot à explorer : celui d'idiorythmie qu'il concevra comme un espace interstitiel où le rythme individuel parvient à trouver un point d'équilibre (fragile et instable donc) avec les rythmes du collectif, ceux du commun, de la généralité et de la morale.⁷ S'inspirant de l'Histoire des religions, Barthes opposera le mode de vie du couvent et des monastères à ceux, plus anciens, qui existaient avant que le Christianisme ne devienne religion d'état en 380 après JC, ceux du semi-anachorétisme. Au tout début du III^e siècle, Saint-Antoine est rejoint par ses disciples dans le désert où il vivait en ermite. Un temps où la solitude de l'érémisme s'ouvre progressivement au pluriel, au commun et au collectif. Le fantasme barthésien de l'idiorythmie délaissera les grandes formes, les communautés, les structures (le cénobitisme ou vie en communautés monastiques) conçues comme une architecture de pouvoir pour l'interstice où se cachent et se trouvent le marginal, quelquefois même le pourchassé. 380 est ainsi, pour Roland Barthes, une des dates clés de notre histoire où le commun a progressivement pris la place du quotidien.

⁶ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble* (Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens). Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), [Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste], Paris, Seuil IMEC, 2002.

⁷ Sur le concept d'idiorythmie (fantasme barthésien du *Comment vivre ensemble*), *Ibid.*, p. 36-41.

Les lieux du sens en musique (et ailleurs)...

L'idiorythmie est, en revanche, le lieu de l'entre-deux qui engendre différences et dispersion, tracés excentriques, et fait (comme le proclame Barthes) du savoir une *savoir*.

TOPOÏ ET TOPIQUES

Revenons à ces lieux où se situe habituellement la signification, ces *topoi* auxquels nous souhaitons échapper dès lors qu'il s'agit de comprendre les pratiques artistiques. Débuter par l'évocation de ces *topoi* n'est, bien entendu, pas le fruit du hasard si l'on pense simplement que l'une des premières formes de sémiotiques musicales la plus développée au niveau international est la sémiotique narrative dont Eero Tarasti et Márta Grabócz sont les principaux représentants (mais pas les seuls)⁸. Pour Márta Grabócz :

(...) la signification musicale – en rapport avec les œuvres écrites entre les XVIIe et XIXe siècles – serait la reconstruction verbale d'une compétence musicale perdue, d'un certain savoir oublié à travers les âges, savoir qui était malgré tout perpétué dans la pratique musicale, grâce aux interprètes, transmis d'une génération à l'autre par les écoles instrumentales et vocales. La notion de signification musicale couvrirait les types expressifs au sein de chaque style musical, types qui seraient liés aux mêmes formules musicales techniquement parlant, désignant les « mêmes unités culturelles » reconnues par les membres de la culture et la société données.⁹

La quasi-équivalence de la signification musicale avec certains types expressifs ou topiques montre combien le verbal est, ici, le modèle dominant pour comprendre le fonctionnement du signe musical. Son matériau, le son, n'est ni silencieux, ni granuleux, mais bien le support d'une communication, d'une reconnaissance culturelle qui clôture toute signification dans le champ d'une socialité convenue. La sémiotique narrative se limitera en partie aux œuvres situées au seuil de la modernité historique et l'on comprendra, sans qu'il soit besoin ici d'explications plus poussées, les raisons de cette limite historique. L'éclatement des genres, des formes et des gestes dès la toute fin du XIX^e siècle, en plus de travailler à la reconfiguration des pratiques artistiques, ouvriront les œuvres et les signes sur des réalités sociétales, culturelles et esthétiques qui résisteront aux sacro-saintes dichotomies forme-contenu, signifiant-signifié, etc. On rappellera également, partant de cette citation, que le lien entre signification, types expressifs/topiques et unités culturelles n'est pas nouveau. On renverra à ce texte majeur de l'esthétique occidentale, la *République* de Platon et particulièrement au

⁸ Soulignons tout de même que depuis ces premiers travaux, les recherches de Grabócz et Tarasti ont largement développé ces premières théories. Notons simplement que depuis les années 2000, Eero Tarasti a élaboré une « nouvelle » théorie sémiotique : la sémiotique existentielle.

⁹ Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 12.

chapitre X célébrant les pouvoirs expressifs de la musique¹⁰. Le lieu magnifié par cette République idéale, utopique, mais également conservatrice, reste celui du pouvoir dominant, de l'assujettissement du son à la signification, du contrôle de la déviation. On se rappellera ce texte comme la volonté d'une véritable épuration esthétique de tout ce qui n'entre pas dans le cadre d'une légalité sociétale.

La sémiotique narrative, dans ses pratiques les plus générales, reste cratylenne en défendant une conception du lieu du sens comme celui du commun et en faisant définitivement du signe musical le porteur d'un message prédéfini culturellement. Rappelons la définition de Raymond Monelle à propos des topiques :

Aujourd'hui nous assimilons les topiques à des fragments de mélodie ou de rythme, des formes conventionnelles ou encore des aspects du timbre ou de l'harmonie qui désignent des éléments de la vie sociale ou culturelle, et par conséquent des thèmes comme la virilité, la campagne, l'innocence, la plainte, etc. Le lien entre l'élément musical et sa signification réside dès lors au niveau d'une certaine « corrélation », terme employé par Robert Hatten pour exprimer les rapports qu'entretiennent le langage et l'expression dans une culture donnée.¹¹

La successivité des topiques et de leurs champs sémantiques permet de retrouver l'organisation globale du discours et de sa logique narrative. Elle permet d'établir

des liens à distance, parfois masqués par la segmentation et la succession des unités textuelles. (...) Dans un discours, le sens n'est saisissable qu'à travers ses transformations. Dès lors, comme tout récit repose aussi sur une transformation sémantique, l'établissement de la signification d'un texte devient indissociable de l'étude de sa dimension narrative.¹²

Le carré sémiotique ou structure élémentaire de la signification élaborée par Greimas permet la modélisation du parcours narratif des œuvres et en fera des lieux de l'ordinaire. D'un point de vue symbolique, rappelons-nous que le carré est une figure fixée qui empêche l'écoulement de l'énergie, à l'inverse du cercle par exemple. Il est une tentative de stabilisation, le besoin de rendre parfait l'instant présent et d'arrêter les réminiscences du passé, la peur de l'inconnu, la solidification de l'organique. Il évoque aussi la progression accomplie de la manifestation, il est le symbole d'un monde qui s'est équilibré et fixé. Les seules déviations du carré sémiotique sont les

¹⁰ Platon, *La République. Livres I à X*, Texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Gallimard, 1982, 1989.

¹¹ Raymond Monelle, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux » in *Sens et signification*, Márta Grabócz (dir.), Paris, Hermann Musique, 2007, p. 178.

¹² Jacques Fontanille cité par Grabócz, *op. cit.*, 2009, p. 49.

Les lieux du sens en musique (et ailleurs)...

diagonales soigneusement contrôlées dans un huis clos étouffant entre des pôles prédéfinis.

DE LA SIGNIFIANCE

On le devine, dans le champ de la sémiotique narrative, la signification est au centre du débat, et non nécessairement le sens dont Roland Barthes a bien montré combien il excède la signification et peut être rayonnant et réticulaire. Nos critiques à l'encontre de la sémiotique narrative ne sont alors tout simplement pas adéquates dans la mesure où cette méthode n'a jamais prétendu atteindre la plénitude du sens et s'est cantonnée à l'étude de la signification (au sens communicationnel du terme). Le sens du musical relève-t-il de la seule signification¹³ ? Ne serait-il pas plutôt le terrain de jeu de la signifiante barthésienne ? La *signifiante*, mot qu'il a préféré à ceux de signifiant et signifié, est l'émergence du sens chez le lecteur : le moyen de réintroduire du mouvement dans l'univocité du signe. Du neuf dans le connu. De délaissier l'ordinaire pour le quotidien. *D'agir le sens*. Ce mouvement induit un déplacement qui fait vaciller le commun et qui retrouve en quelque sorte la tension de l'acte de lecture avant que le contexte ne vienne réduire la polysémie du signe. La *signifiante* est un acte d'exemption grâce auquel on peut (si on le souhaite) échapper à la loi où le fétichisme du but à atteindre a écarté ces *Chemins qui ne mènent nulle part* (Heidegger). La signifiante introduit de la dispersion, la force des possibles, et nous conduit (comme le suggère Anne Cauquelin) à *l'angle des mondes possibles*¹⁴. C'est ici que le géomètre peut nous être d'un grand secours. Pour Barthes, les questions de proportion ont une importance ontologique dans la mesure où la proportion fait partie de l'être même de l'objet ou de la chose. Tout est finalement une question de proportion. Par exemple, et c'est l'exemple évoqué par Barthes dans son cours, agrandir un détail d'un tableau produit une toute autre peinture ; c'est ainsi que tout Nicolas de Staël se trouverait dans 5 cm² de la peinture de Cézanne¹⁵.

C'est pourquoi le fantasme (qui constitue la recherche et qui implique l'abandon des *topoi*) se doit d'être attentif au détail car il est un projecteur puissant qui découpe une série idiorythmique¹⁶ tout en laissant dans l'ombre d'autres formes du *vivre ensemble*. Les forces par lesquelles le fantasme accède à la culture ne sont pas droites, elles sont déviées, diffractées.¹⁷ Il faut ainsi prêter attention à leurs reliefs, à leurs bruissements. Cette écoute qui

¹³ Christine Esclapez, « La musique comme langage ? », *Le sens langagier du musical : Sémiotique et herméneutique, Actes du 1er Symposium d'Aix-en-Provence*, Bernard Vecchione et Christian Hauer (dirs.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 147-163.

¹⁴ Anne Cauquelin, *À l'angle des mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

¹⁵ Barthes, *op. cit.*, 2002, p. 39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

nous permet, aux côtés du géomètre, d'introduire l'acousticien (celui qui écoute) n'a d'autre but que d'écouter. On pourrait y voir certes une certaine forme de nihilisme. Ce *rien* qui nous enjoint à ne pas donner une signification déterminée aux mots, qui nous invite à nous en libérer pour demeurer l'esprit clair, alerte. Espiègle quelquefois. Intuitif et inspiré. C'est certes un choix. Celui, par exemple, de la proportion à accorder à des formes mineures de l'expression musicale, à leurs détails et à leurs interstices¹⁸. Nous y reviendrons.

HOLOGRAMMES ET INTERFERENCES

Une première précision s'impose. Le principe hologrammatique a été conceptualisé par Edgar Morin dans sa quête d'une pensée complexe. Ce principe exprime que dans certains systèmes complexes la partie est inscrite dans le tout et le tout est inscrit dans la partie¹⁹ : par exemple, l'individu est présent dans chacune de ses cellules via l'ADN. Dans le cadre des développements de Morin vers une épistémologie du complexe, le principe hologrammatique est généralisé et conçu comme un principe cosmologique qui concerne la totalité et la complexité de l'organisation vivante, de l'organisation cérébrale, mais aussi la complexité socioanthropologique. Ce n'est pas de cette façon que je conçois le principe hologrammatique. Je me rapprocherais davantage de l'holographie optique et m'attacherais à son principe : le procédé d'enregistrement de la phase et de l'amplitude de l'onde diffractée par un objet, onde qui restitue ultérieurement une image à trois dimensions. On soulignera, qu'étymologiquement, hologramme veut dire « tout représenter » ou « tout écrire ». On rappellera que le fonctionnement du signe pour les scolastiques, définition qui vaut pour toutes les formes de sémiotiques, est celui du principe *d'ordo alterum* qui suggère liaison, mais aussi dissociation d'au moins deux éléments. Une sémiotique hologrammatique (si elle existait) s'attacherait certainement à étudier la globalité des faits de signification d'un signe donné (ou d'un ensemble de signes), les lieux communs, les significations convenues comme celles qui relèvent de la méprise ou de la déviation.

Ceci me rappelle d'ailleurs une anecdote rappelée par Daniel Charles dans la préface qu'il a rédigée pour l'ouvrage de Carmen Pardo, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*²⁰. En 1978, eut lieu la réconciliation entre Pierre Boulez et John Cage. Boulez devait diriger au Carnegie Hall la création de *Renga with Apartment House* dont la partition avait été commandée à Cage pour célébrer le bicentenaire de l'indépendance des

¹⁸ Nous ne pouvons pas ici ne pas faire référence à l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

¹⁹ Edgar Morin et Jean-Louis Le Moigne, *L'intelligence de la complexité*, Paris, L'Harmattan, 1999.

²⁰ Daniel Charles, « Pour une écoute sans entraves » in Carmen Pardo, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9 et sq.

États-Unis d'Amérique. Boulez refusa de faire jouer les cordes en *glissando* dans *Renga* comme l'avait écrit Cage. Certainement, et on ne demande qu'à faire confiance à Boulez, la partition devait *tenir le coup* sans les *glissandi*. On conviendra que cette petite histoire donne du grain à moudre à mon propos. La réduction est inévitable dans le passage du sens au signe et la dimension hologrammatique du signe résonne un peu comme sa propre utopie : « tout représenter » d'une réalité est impossible. Garder, cependant, en ligne de mire cette densité évite que certaines réductions ne se donnent le droit de s'autolégaliser. L'ordinaire et le commun étaient-ils compatibles avec les fameux *glissandi* qui sont passés à la trappe ? Il ne s'agit pas finalement de répondre à cette question, mais de s'étonner que certains choix ne soient pas idiorythmiques. L'interstice est inconfortable, risqué même.

C'est le dernier concert-performance de Fatima Miranda qui m'a permis de concevoir ce fantasme qui est au centre de mes préoccupations actuelles : à savoir le concept de *diffraction sémantique*. *perVERSIONES* (2011) a comme propos la réinterprétation subversive de mélodies du répertoire savant et populaire occidental. Cette intention est notable dans la mesure où, jusqu'à présent, Miranda s'est plutôt définie comme une compositrice et une improvisatrice. *perVERSIONES* est constitué de différentes sections, chacune d'elle accueille plusieurs mélodies connues que la chanteuse s'emploie à dévier et à décadrer du point de vue stylistique et scénographique²¹. Si l'on observe le rapport à la scène et au public, on se rend compte que la dispersion induite par les déviations que Miranda fait subir aux mélodies originales est rééquilibrée par un centre scénique habité pleinement par la chanteuse et son accompagnateur. Ceci est peu fréquent pour Miranda qui, jusqu'à présent, a plutôt défendu une scénographie éclatée (médias multiples, art-vidéo...). Il y a de toute évidence dans le dispositif scénique mis en œuvre dans *perVERSIONES* quelque chose comme une mise à nue du procédé sémantique *via* l'interprétation diffractée du sens. Chaque subversion de la chanson originale participe de ce processus hologrammique qui restitue, sous la forme d'une image à plusieurs dimensions : l'objet original qui n'est ni nié, ni fondamentalement transformé, mais transporté ailleurs. Il n'y est pas question non plus de polysémie, c'est-à-dire de l'exposition d'une pluralité de significations comme la pratiquait le chanteur Demetrio Stratos dans les années 1970. Cet artiste, chanteur, compositeur, linguiste, multiinstrumentiste, ethnomusicologue, chercheur, cofondateur d'un groupe de rock progressif et de jazz fusion (*Area*) est un personnage atypique. Il étudie le chant asiatique, la musicologie comparée, le problème de la vocalité ethnique, la psychoanalyse ainsi que les relations entre le langage parlé et la psyché, et travaille aux limites du langage verbal. Le travail artistique de Stratos cherche à déconstruire le rapport signifiant/signifié et à explorer la dimension métacommunicationnelle de la voix tout en poursuivant également un travail

²¹ Des extraits vidéo de *perVERSIONES* (18 fragments) sont disponibles via <http://vimeo.com/28426846>.

stylistiquement plus traditionnel dans le champ des musiques rock et traditionnelles²². Les changements de timbres, de volume ou les inflexions induisent des fonctions sémantiques qui ont un sens par eux-mêmes indépendamment des mots prononcés et de leurs significations institutionnelles. Stratos produit des sons sans expression codifiée, à partir desquels il crée de nouvelles possibilités lexicales²³.

Les déviations proposées par *perVERSIONES* en 2011 sont d'un tout autre ordre. Il y a bien dans cette création de Miranda un lieu commun, un topos qui correspond à ce que l'on qualifie actuellement de scène postdramatique²⁴. Après l'éclatement des pratiques contemporaines de la seconde moitié du XX^e siècle, on remarque actuellement (de façon assez transversale d'ailleurs) une envie de recentrage inconcevable sur un plan politique dans les années 1970. La solution proposée par Miranda de ce point de vue là est remarquable. Du point de vue du spectateur, Miranda agit comme le point de fuite d'un tableau. Elle attire à elle son regard et devient son unique point de repère pour lui permettre de traverser cet empilement de versions en accueillant de façon confiante leurs multiples orientations. Ce topos est, cependant, au service d'une syntaxe de la déviation à laquelle ne déroge pas Miranda. Rappelons que la chanteuse est proche des secondes avant-gardes et qu'elle se situe plus volontiers dans l'orbite cagienne. Le topos (symbolisé ici par le recentrage scénique) est un artifice scénique dont la motivation peut être, par ailleurs, multiple. Raison économique ? Esthétique ? Conscience et nécessité de la mutation des formes de représentation, de localisation et de pensée ? Nous n'entrerons pas, ici, dans cet aspect plus contextuel. La dernière création de Miranda expose et met à nu le fonctionnement *prébabélique* du signe en exposant son être fondamentalement diffracté. Elle n'en reste pas là, cependant. Ce qui la différencie de l'esthétique de la performance telle que Duchamp puis Cage l'ont élaborée. Miranda construit cette déviation à partir d'un lieu commun : la disposition du théâtre à l'italienne, du concert, du récital qu'elle ne contredit pas. Elle réhabite le centre scénique et fait de ce topos un artifice esthétique qui lui permet de continuer à pratiquer le risque de la création et de l'invention. Dans nos sociétés globalisées et mondialisées, quelle est la marge de manœuvre de celles et ceux qui risquent ? Peut-être le clin d'œil ? Le contournement des *topoi* légalisés ? Le maintien de certaines valeurs dominantes ? Difficile à accepter, peut-être, que cette quasi-instrumentalisation de la création, son simulacre (Baudrillard) qui donne à penser la

²² Notons qu'il était capable d'atteindre des fréquences vocales de plus de 7000 Hz (limite de la perception / ultrasons) et de réaliser des performances diphoniques, triphoniques mais aussi quadriphoniques.

²³ http://en.wikipedia.org/wiki/Demetrio_Stratos. [Note de l'auteur : nous citons peu fréquemment des références issues de l'encyclopédie Wikipedia. L'article sur Demetrio Stratos demeure cependant une référence précise et permet de faire le pont sur les recherches actuelles et internationales conduites actuellement sur cet artiste].

²⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2010.

Les lieux du sens en musique (et ailleurs)...

concession et la négociation comme de nouvelles valeurs sociétales. Pourtant, contournement ne veut pas dire abandon. Et voici qu'arrive le funambule qui est à la fois un géomètre et un acousticien. Pour vous en convaincre, je vous inviterais volontiers à regarder quelques images dont vous trouverez les références plus bas²⁵.

« Tout représenter » est la mission utopique de chaque signe. C'est en cela que chaque signe est un hologramme. Les *topoi* n'en sont que des cas particuliers : l'état le plus stable du commun qui est une réduction fonctionnelle qui permet de « faire vivre » le signe en société. Chaque mise en œuvre du signe réduit cette amplitude de possibles qui doit demeurer, pourtant, disponible. Au cas où... Le problème, on le voit, n'est donc pas la réduction des possibles du signe. Le problème est sans nul doute la question du pouvoir et de la norme ou de la loi qui décrètent et jugent ce que doit être ou pas cette réduction. Certains de ceux qui rédigent nos encyclopédies et dictionnaires, savent bien ce qui s'y joue :

Conversation imaginaire entre Alice (héroïne de Lewis Carroll) et Humpty Dumpty (personnage d'une comptine anglaise) :

« Quand j'emploie un mot, dit le petit gnome d'un ton assez déplaisant, il signifie précisément ce qu'il me plaît de lui faire signifier. Rien de moins, rien de plus —

La question, répond Alice, est de savoir s'il est possible de faire signifier à un même mot des tas de choses différentes —

La question, réplique Humpty Dumpty, c'est de savoir qui sera le maître. Un point, c'est tout.²⁶

DE L'ETHIQUE

Quel sujet ? Je ne sais encore. Ce que je viens de dire de la non-méthode laisse entendre qu'au fond le « sujet » (*quaestio*) n'est pas pertinent. Quoi que je choisisse comme « sujet » (même en apparence, par exemple, très littéraire), la pratique digressive, le droit à la digression. Je dirai tant et toujours la même chose. L'indirect sera là, qui est d'ordre éthique. Il s'agira d'une *Éthique*.²⁷

Sous d'autres latitudes nettement plus à l'est que les nôtres, j'ai eu l'occasion de rencontrer deux chercheurs italiens, Susan Petrilli et Angusto Ponzio qui travaillent dans le champ de la philosophie du langage.

²⁵ <http://www.manonwire.com/>

²⁶ André Lalande, « Préface », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, (1926), Paris, PUF, 2010, p. X.

²⁷ À la fin de son cours *Comment vivre ensemble ?* Barthes annonce le programme de son prochain séminaire. Ces quelques mots ont clôturé quatorze séances de cours au Collège de France, entre le 12 janvier 1977 et le 4 mai 1977. Roland Barthes, *op. cit.*, 2002, p. 184.

Directement inspirés par Levinas et Bahktine, ces chercheurs développent activement une sémio-éthique²⁸ qui permettrait de s'extraire du logocentrisme qui semble fonder naturellement nos discours sur le monde. La sémio-éthique n'est pas une nouvelle branche de la sémiotique, mais l'attitude de responsabilité de la sémiotique consciente de sa responsabilité au regard de la vie planétaire et de la connexion intercorporelle de tous les vivants. La communication unilatérale n'est qu'un artifice du pouvoir institutionnel ; le langage est aussi mensonge (Eco), asymétrie, le face à face n'est qu'une illusion pour légitimer l'idéologie de la perfection sans laquelle nul bonheur ne semble possible. Comme le souligne, légèrement ironique, Augusto Ponzio :

Aux yeux du sens commun, le monolinguisme et l'univocité des signes sont au nombre des conditions nécessaires à la réalisation du bonheur humain : une langue unique, un seul signifié pour chaque signifiant, un système verbal immuable n'abritant en son sein aucun de ces langages secondaires capables, dans leur jeu, de produire des écarts sémantiques. Tout cela garantirait une expression précise du réel et de l'expérience de chacun, ainsi qu'une parfaite communication entre les êtres.²⁹

Dans son ouvrage, *Rencontre de Paroles*, Ponzio place cette sémio-éthique dans le prolongement de la quête de l'altérité telle que la conçoit Levinas et qui concerne principalement l'intégration du corps et de la parole dans le fonctionnement du langage. Ainsi :

La parole en tant que contact ne s'épuise pas dans sa fonction informative, cognitive ou pragmatique, mais en constitue, au contraire, le présupposé. Il y a une *signifiance de la signification*, comme le dit Levinas, c'est-à-dire que la *signification signifie dans le dire lui-même* et ne s'épuise pas dans le dit : cet excédent, ce surplus, empêche la coïncidence du signifiant avec le signifié, du dire avec le dit, et permet à la parole d'être déjà écriture, écriture avant la lettre – et de s'affranchir, d'échapper aux fins de la communication, c'est-à-dire de valoir *pour soi*. La parole, en tant qu'événement unique, en tant que rencontre, résiste par sa *dissymétrie* et son *anarchie*, à l'unification, à l'universalisation, à la *communion* et à la *communauté* qu'entraîne ce qui est dit par le langage.³⁰

Je ferais l'hypothèse que ces lieux de la diffraction ne sont pas ceux de l'anarchie, mais ceux du *vivre ensemble*. Dans cette optique, les pratiques artistiques apparaissent comme des terrains d'exploration particulièrement opérants pour proposer une autre forme de sémiotique que je qualifierais d'hologrammique. Qui reste encore à construire. Sa seule prétention : s'intéresser à tout ce qui *fait signe*.

²⁸ Augusto Ponzio, *op. cit.*, p. 17-19.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble* (Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens). Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), Texte établi, annoté et présenté par COSTE, Claude, Paris, Seuil IMEC, 2002.
- CAHIER, Bernard, « Habitus, subjectivité et plateformes : la composition hologrammique de l'individualité » in *¿ Interrogations ? Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*. Numéro 2. La construction de l'individualité. Juin 2006. Disponible via <http://www.revue-interrogations.org> (consulté le 14 novembre 2012).
- CAUQUELIN, Anne, *À l'angle des mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- CHARLES, Daniel, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001.
- , « Pour une écoute sans entraves » in PARDO Carmen, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 7-12.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- ESCLAPEZ, Christine, « La musique comme langage ? », *Le sens langagier du musical : Sémiosis et hermenéia, Actes du 1er Symposium d'Aix-en-Provence*, VECCHIONE, Bernard et HAUER, Christian (dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 147-163.
- FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes » (1977) in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, 1977, p. 237-253.
- GRABOCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LALANDE, André, « Préface », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, (1926), Paris, PUF, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, [traduit de l'allemand par LEDRU, Philippe-Henri], Paris, L'Arche, 2010.
- MONELLE, Raymond, « Sur quelques aspect de la théorie des topiques musicaux » in *Sens et signification*, GRABÓCZ, Márta (dir.), Paris, Hermann Musique, 2007, p. 177-193.
- MORIN, Edgar et LE MOIGNE, Jean-Louis, *L'intelligence de la complexité*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- PETRILLI, Susan, « Sebeok's semiotic universe and global semiotics ». Disponible via : http://www.susanpetrilli.com/lecture_in_rete_inglese.html.
- PLATON, *La République. Livres I à X*, [Texte établi et traduit par CHAMBRY, Émile], Paris, Gallimard, 1982, 1989.
- PONZIO, Augusto, *Rencontre de paroles. L'autre dans le discours*, Paris, Alain Baudry et Cie, 2010.

<http://www.manonwire.com/>

<http://vimeo.com/28426846>.

http://en.wikipedia.org/wiki/Demetrio_Stratos.