



Tensions, parallèles et interférences entre texte et musique. Le cas de *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg.

Lieven Tack et Stephan Weytjens

Volume 29, numéro 2, 2001

Danse et altérité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030631ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030631ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Cet article vise un double objectif. Il propose d'abord un examen détaillé des interférences entre le texte (forme et sémantique) et les structures musicales dans *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. Les résultats de cette analyse suggèrent que le rapport texte-musique de cette oeuvre ne se conçoit que sur un mode hétérogène et extrêmement ambigu. Le deuxième objectif est de montrer que l'examen des exemples doit être étayé par une réflexion théorique sur les conditions de possibilité des interférences musico-textuelles, et sur les outils de description dont l'analyste dispose pour les mettre à jour.

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tack, L. & Weytjens, S. (2001). Tensions, parallèles et interférences entre texte et musique. Le cas de *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. *Protée*, 29(2), 115–123. <https://doi.org/10.7202/030631ar>

TENSIONS, PARALLÈLES ET INTERFÉRENCES ENTRE TEXTE ET MUSIQUE

Le cas de *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg

LIEVEN TACK ET STEPHAN WEYTIJENS

La réflexion qui sera menée ici s'intéresse aux façons dont texte et musique s'articulent dans *Pierrot lunaire*, œuvre de musique vocale créée par Schoenberg en 1912. Il s'agit d'un ensemble cyclique de vingt et un « mélodrames » : les poèmes allemands (des rondeaux) sont récités par une *Sprechstimme*, c'est-à-dire mi-parlés mi-chantés, avec un accompagnement variable de un à huit instruments. Nous ne toucherons pas au problème de l'inscription de *Pierrot...* dans la tradition mélodramatique et dans l'histoire de la réflexion sur le rapport entre texte et musique que cette tradition héberge. L'analyse des incidences du mode d'énonciation musicale spécifique qu'est la *Sprechstimme*, sur la construction du rapport texte-musique dans cette œuvre, n'entre pas davantage dans notre propos. Si ces questions capitales sont écartées, c'est qu'une analyse préliminaire s'avérerait nécessaire. Elle s'attaque aux interférences musico-textuelles réelles, à leur mode de fonctionnement et à leurs conditions de possibilité. Il nous apparaît que ce n'est que sur fond de cette analyse de base que les autres questions pourront être traitées¹.

La problématique musico-textuelle

Par rapport à l'ensemble des œuvres de musique vocale, *Pierrot...* met en avant un certain nombre de particularités relatives au rapport texte-musique. On ne traitera ici que celle qui nous paraît la plus déterminante².

L'œuvre ressortit à la technique de l'atonalité : Schoenberg renonce au système tonal comme principe de structuration musicale. Il se voit dès lors posé devant le problème de fonder une nouvelle continuité musicale. Dans

le système tonal, celle-ci était fondée sur l'opposition tonique-dominante, c'est-à-dire sur une syntaxe culturellement codée et formée par les effets d'attente que crée la dominante, par la mise en suspens de la résolution de la tension et par la satisfaction que procure le bouclage par la tonique. L'absence de ces contraintes formelles confère une plus grande liberté aux œuvres atonales, qui peuvent prendre la forme d'un amalgame hétéroclite de structures musicales. Aux dires de Schoenberg, le problème de l'articulation musicale, qui résulte de l'absence de détermination codifiée, explique que grand nombre de ses œuvres de cette période sont soit des œuvres avec *texte*, soit des œuvres très courtes. Il semble que le texte dans l'œuvre atonale puisse figurer comme un « élément de conjonction » du matériau plus spécifiquement musical³.

Il est dès lors possible de soutenir qu'une tension fondamentale est constitutive de la relation texte-musique chez Schoenberg. *Primo*, par son abandon de la tonalité, Schoenberg est porté pour des raisons *structurelles* vers le langage, vers la poésie. Du point de vue de la technique compositionnelle, le texte viendrait répondre à une nécessité musicale. Une menace de *dénaturation* pèse donc sur la musique de Schoenberg, puisqu'il devient virtuellement possible d'interpréter celle-ci, du moins en partie, à partir de son rapport au texte poétique.

Secundo, il ne paraît pas exagéré d'affirmer que, suite à l'incongruence de cette menace avec la portée de ses ambitions esthétiques, Schoenberg ne peut prendre pour évidente la relation musico-textuelle en la construisant sur le modèle relativement conventionnalisateur de la tradition

postromantique, c'est-à-dire sur un idéal de cohésion formée par une communauté d'ambiance entre le poème et les notes⁴.

Certains éléments de l'analyse de *Pierrot...* peuvent selon nous suggérer qu'à cette tension théorique correspond une tendance à complexifier la relation musico-textuelle par un travail de déconstruction de l'intégration convergente entre les deux systèmes. Texte et musique s'articulent sur le mode d'une relation fracturée et incohérente avec elle-même.

La diversité des modalités d'être-en-présence que le texte et la musique peuvent actualiser crée chez l'auditeur l'impression d'une défiguration de l'union traditionnelle. La musique peut tantôt tendre avec le texte vers un horizon référentiel commun, tantôt se rattacher au texte par la résonance lointaine d'un redoublement ponctuel de la structure, tantôt se développer d'une manière en apparence totalement indépendante. Il faut tirer d'emblée une première conclusion de cet état des choses. L'absence d'un type unifié de relation a pour corollaire la *détextualisation* du texte: celui-ci ne peut construire de rapports avec la musique qu'à partir d'unités segmentées, et non à partir de sa textualité globale, qui consiste en la configuration intégrée des isotopies constitutives de l'interprétation. La différenciation des relations musico-textuelles rend improbable l'existence, au niveau de la textualité, de rapports récurrents entre texte et musique⁵. Au regard de la composition musicale, le texte est frappé d'une stratification en plusieurs versions qui tissent entre elles des relations diverses d'inclusion, d'opposition, de continuité, etc. Dans le cas de *Pierrot...*, ces versions sont au nombre de trois: l'intégrité textuelle des cinquante rondeaux, qui n'est jamais effacée même si elle peut être éclipsée par la mise en musique; la sélection des poèmes par Schoenberg où le texte est en rapport minimal de *contiguïté* avec la musique; l'ensemble des segments textuels qui sont l'objet de véritables relations d'*interférence* et de résonance avec la musique. C'est à ce dernier niveau que notre réflexion s'intéresse.

Le statut de la relation musico-textuelle: un pré-texte fonctionnel

L'hypothèse de travail propose donc de *différencier* la relation musico-textuelle en plusieurs facettes relativement autonomisables. Deux arguments généraux justifient cette option. D'abord, en dehors de tout rapport à la musique, il est inadéquat de parler du texte comme d'une unité

monolithique: tout texte étant polysémique, il suscite forcément des lectures plurielles. Ensuite, dans sa confrontation à la musique, le texte est autrement susceptible, *en fonction d'une transposition musicale sélective*, de segmentation fonctionnelle de ses composantes. Tout compositeur étant d'abord aussi un *lecteur*, il faudrait faire état dans ce cas, ne fût-ce qu'à titre conjectural, d'un double *parcours interprétatif*⁶ dont l'un respecte la textualité globale et dont l'autre redispone les composantes du texte à partir de procédures d'interprétation « musicale ».

Selon notre analyse, il résulte de cette deuxième interprétation de *Pierrot...* une constellation de quatre fonctions musicales du texte. Par « fonction musicale du texte » sera entendu ici un opérateur de transposition intersémiotique qui mobilise des paliers du texte que *seule* leur confrontation à la musique permet de délimiter. Ces paliers sont segmentés à partir de *critères non textuels* et peuvent pour cette raison être définis comme des unités intersémiotiques. C'est en ce sens qu'on peut dire ces segments *détextualisés*: leur seule inscription textuelle – ou monosémiotique, mais ce terme est discutable – n'autorise pas leur dégagement comme unités significatives de la relation musico-textuelle. La musique agit sur le texte pour le mettre au profit de la structure musicale. La « fonction musicale » est donc composée du principe qu'à chacun des paliers intersémiotiques le texte fournit à la musique des critères de structuration. Il procure des pré-textes pour que la musique adopte telle articulation plutôt que telle autre.

Le *critère* de la segmentation du texte est toujours fonction de la transposition musicale correspondante. Ce principe est selon nous au cœur de la relation intersémiotique. Niveaux textuels et fonctions musicales sont interdéfinis réciproquement. Voici le tableau des paliers textuels que la musique peut sélectionner dans *Pierrot...*:

- (i) le niveau de la subdivision du texte en strophes, refrains et vers;
- (ii) les tensions syntaxiques formées par les restrictions et régularités formelles mutuellement contraignantes entre les composantes phrastiques (tel début de phrase appelle telle structure syntaxique à l'exclusion de telle autre);
- (iii) la variation et la répétition successive des phonèmes et leur regroupement en unités articulatoires ou « syllabes » qui configurent une structure accentuelle;
- (iv) le niveau sémantique de segmentation et de différenciation des séquences selon les sens dénotés et connotés.

Parmi les fonctions musicales, on distinguera entre une *fonction générale* et deux *fonctions spécifiques*. La fonction générale dont ces paliers peuvent tous être l'objet est la fonction de répétition interne. Elle transpose à la musique des critères de *réurrence*, qui sont spécifiés par le palier du texte qui les fournit. C'est dire que le « contenu » de la fonction relève moins de ses qualités intrinsèques que du niveau textuel qui la génère. Le segment récurrent peut varier de la répétition d'un phonème à la division strophique. La concrétisation de la fonction selon le palier vaut évidemment aussi pour les fonctions spécifiques qui sont rattachées à un ou deux paliers textuels. Plus précisément, une fonction rythmique peut être opératoire au niveau syntaxique et phonétique. Le niveau sémantique peut fournir des critères de structuration à la musique par la fonction spécifique de l'impression référentielle. Nous y reviendrons dans la partie « La transposition référentielle ».

Enfin, pour être complet, ce schéma devrait contenir une dernière fonction, la plus importante peut-être : celle par laquelle la transposition du texte en verbe musicalisé efface ses traces, laisse le texte intact tout en l'intégrant dans la voix musicale. Dans ce cas, aucune saillance particulière n'est saisissable : ni de convergence ni de confrontation⁷.

L'hypothèse de la différenciation en niveaux nous paraît répondre à trois exigences. (i) Elle permet à la théorie de l'intersémiotique de respecter néanmoins le développement indépendant du texte et de la musique, grâce au principe que les zones textuelles et musicales, non différenciées par des critères relevant du système artistique voisinant, ne relèvent pas d'une analyse intersémiotique. (ii) Elle *précise* le mécanisme intersémiotique de la relation musico-textuelle par les procédures de localisation et de fonctionnalisation. (iii) Elle est en accord avec la théorisation globale de Schoenberg selon laquelle la fonction du texte est d'introduire dans l'œuvre atonale une structure, une continuité minimale. Ce statut du texte, tel que Schoenberg en parle dans sa globalité, caractérise ici les quatre paliers dégagés. Ajoutons qu'au regard de leur mise en musique, la puissance sélective des textes littéraires en général peut être renforcée par la régularité et la répétitivité formelle des genres poétiques. La codification stricte du rondeau, même si la rime fait largement défaut dans la version allemande, était probablement en mesure de séduire Schoenberg.

Résumons. Le texte, tel qu'il est lu par l'œil du compositeur exposé à des problèmes compositionnels, fonctionne dans sa virtualité musicale : il est stratifié suivant les conditions de possibilité d'*un étagement* [Gliederung] hiérarchisé des composantes musicales, d'un classement qui aide le compositeur dans son travail d'écriture. La mise à profit de la fonction musicale du texte neutralise la textualité *globale* dans ses composantes syntaxiques, lexicales, isotopiques, dont une partie seulement est musicalement pertinente. La fonction générale du texte est de permettre à la musique de se structurer, de se segmenter. La musique se textualise ; en retour, par sa mise en musique, le texte reçoit d'autres critères de structuration : il devient descriptible à partir de ses paliers musicalement exploitables. La nature *intersémiotique* des rapports entre *palier* textuel et *fonction* musicale consiste précisément en la réciprocité mutuelle de ces entités. Précisons toutefois que celle-ci n'est pas binaire : une même fonction peut relever de deux niveaux textuels différents ; tout comme un niveau peut être fonctionnalisé de plusieurs façons⁸. C'est bien la sélection de ces niveaux textuels, par des critères de l'analyse musicale, qui les transforme en unités intersémiotiques.

La fonction structurante du texte : le plan formel

Nous regroupons ici les trois premiers paliers du schéma intersémiotique, qui constituent ensemble une fonctionnalité de la « forme » du texte. Nous respecterons l'ordre numérique des niveaux définis⁹.

(i) Au niveau macrostructurel, le schéma du rondeau peut prêter à transposition musicale. En effet, le rondeau est structuré selon un procédé musical en puissance. Ensemble de treize vers, regroupés en deux quatrains et un quintil, le rondeau a la forme circulaire : les vers 1-2 sont répétés aux vers 7-8 et le vers initial est repris une deuxième fois à la fin. Cette structure revêt idéalement une logique qui prescrit la réintégration syntaxique et sémantique du refrain dans le nouveau contexte phrastique. L'alternance de répétition et de variation ainsi générée paraît susceptible de faire écho à des principes de l'écriture musicale.

La transposition musicale de ce schéma se manifeste soit par la reprise du refrain, soit par le respect des unités strophiques. Sans être systématiques, ces correspondances font qu'au passage du texte au refrain à une nouvelle strophe peut répondre dans la musique le bouclage d'une partie ou la reprise des mêmes matériaux musicaux.

(ii) Au niveau microstructurel de la syntaxe, le parallélisme syntaxique entre deux vers successifs peut être reproduit dans la musique. Un seul exemple suffit pour illustrer cela. Les deux premiers vers du 2^e mélodrame «Colombine» sont sélectionnés comme un palier intersémiotique par une reprise rythmique et en partie mélodique dans la récitation :

Ex. 1

<i>Des Mondlichts bleiche Blüten,</i>	<i>Les fleurs pâles du clair de Lune</i>
<i>Die weissen Wunderrosen</i>	<i>Comme des roses de clarté</i>
<i>Blühen in den Julinächten [...]</i>	<i>Fleurissent dans les nuits d'été¹⁰</i>
	[...]

Les deux premiers vers du texte allemand remplissent une même fonction syntaxique de sujet par rapport au verbe «Blühen». Les deux paliers textuels, celui de la syntaxe (la répétition du sujet, et donc la *suspension* du bouclage de la relation syntaxique par le verbe) et celui de la phonétique (l'uniformité métrique), sont musicalement fonctionnalisés au niveau du rythme et de la mélodie.

(iii) Au niveau phonétique, on observe d'abord que le *rythme* de l'intonation naturelle de la parole dans une séquence accentuelle peut être répété ou anticipé dans l'accompagnement. Ainsi, le parallélisme de la prononciation des syllabes accentuées du début de «Heimweh», n° 15 :

Ex. 2

<i>Lieulich klagend – ein krystallnes Seufzen</i>	
	<i>Comme un doux soupir de cristal</i>

donne forme à un motif musical dans l'accompagnement. Sa présence dans l'ensemble du mélodrame confère d'ailleurs à ce morceau un élément de cohésion musicale.

À ce même niveau, c'est surtout la fonction de *récence* qui est opératoire. Le procédé consiste en la transposition musicale des réquences phonétiques ou syllabiques. Deux exemples suffisent à préciser comment la fonction musicale prend forme à ce niveau. Le premier cas est repris au 3^e mélodrame, «Der Dandy» :

Ex. 3

<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i>	
	<i>D'un rayon de Lune fantasque</i>
<i>Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons</i>	
	<i>Luisent les flacons de cristal</i>
<i>Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch</i>	
	<i>Sur le lavabo de santal</i>

Des schweigenden Dandys von Bergamo

Du pâle dandy bergamasque

In tönender, bronzener Schale

La fontaine rit dans sa vasque

Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs

Avec un son clair de métal

Mit einem phantastischen Lichtstrahl

D'un rayon de Lune fantasque

Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons

Luisent les flacons de cristal

L'assonance à la fois supra-strophique et inter-syllabique entre le mot *Waschtisch* (v.3) / et les trois dernières syllabes de *phantastischen* (v.7 + 13) reçoit une résonance musicale par l'aphonie de la voix sur les deux séquences de «-astisch» : Schoenberg indique de «chuchoter» ces syllabes. Il nous faudra revenir sur cet exemple, car il mobilise aussi l'impression référentielle du texte.

Sur ce palier, enfin, mentionnons l'exemple de «Der kranke Mond» (n° 7) :

Ex. 4

Du nächtig todeskranker Mond

O Lune, nocturne phytisque,

Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl

Sur le noir oreiller des cieux,

Dein Blick, so fiebernd übergross,

Ton immense regard fiévreux

Bannt mich wie fremde Melodie.

M'attire comme une musique !

Schoenberg a été sensible à l'allitération du phonème /d/ au début de trois vers successifs et à sa reprise comme consonne d'appui de la dernière syllabe : ces quatre syllabes sont récitées sur les notes les plus hautes de la strophe¹¹.

Ce système de transpositions et l'irrégularité de son application n'ont en soi rien de spectaculaire. Malgré la fonction structurante du texte dans la composition atonale, aucune de ces relations ne présente un rapport de détermination systématique. Le texte ne *remplace* donc pas les principes de régularité de la musique tonale.

La pertinence analytique future du concept théorique de la relation musico-textuelle dépendra dès lors de sa capacité de rendre compte de l'indétermination des rapports entre texte et musique, caractérisés par ce qu'on pourrait appeler le paradoxe de la *défiguration fonctionnelle* : si

le texte peut fournir des critères de structuration musicale, ces *critères eux-mêmes* sont détournés de leur fonction textuelle initiale. La non-pertinence ponctuelle ou locale, pour des raisons probablement musicales, d'un tel détournement peut rendre compte de l'absence d'interférence réelle entre deux systèmes qui sont pourtant en voisinage constant.

Une des conclusions à tirer de ces exemples serait selon nous que l'*interférence* musico-textuelle véritable dénature tant le texte que la musique. L'activation du palier intersémiotique par la fonctionnalisation d'un segment textuel a pour effet que les systèmes textuel et musical sont tous les deux détournés de leur fonction intrinsèque (ou monosémiotique). Texte et musique adoptent d'autres rôles que ceux que les systèmes langagier et musical peuvent leur assigner séparément.

La transposition référentielle

Les observations que nous venons de faire posent le problème théorique suivant : est-il justifiable de généraliser les critères musicaux de la segmentation et de la différenciation fonctionnaliste du texte ? Si oui, à quel niveau situer et comment décrire les renvois intersémiotiques ? Quel serait le métalangage qui peut répondre de l'hybridité des rapports ? Comment, surtout, articuler ces rapports au(x) régime(s) de pertinence qui rend(ent) possible leur interprétation ? Voilà une série de questions auxquelles l'analyste se heurte, et dont nous développerons ici seulement la dernière plus en détail.

Il nous apparaît que la *saisie* (ou le parcours interprétatif) des rapports intersémiotiques qui sont opératoires dans *Pierrot...* est conditionnée par la possibilité de les articuler à un régime de pertinence général. Si ce sont surtout les exemples de transposition référentielle qui permettent de préciser ce principe, celui-ci nous paraît néanmoins à l'œuvre dans l'ensemble des renvois musico-textuels.

Il s'agira ici de savoir comment la musique peut répondre de l'impression référentielle que le texte génère. Il semble que ces transpositions référentielles fonctionnent selon l'articulation conjointe de trois axes. Les deux premiers sont des paradigmes d'opposition ; le troisième concerne la concertation de deux régimes de pertinence.

(i) les transpositions simultanées

versus les transpositions décalées

(ii) les transpositions convergentes

versus les transpositions divergentes

(iii) régime de pertinence linguistique

+ régime de pertinence musicale.

La première opposition indique le *moment* de la relation : l'écho entre texte et musique est-il simultané ou décalé dans le temps de la progression textuelle et musicale ? La deuxième opposition indique la *nature* de divergence ou de convergence de la référence de l'unité intersémiotique. Si le texte parle de tons aigus et que la musique fait entendre des tons graves, on parlera d'un horizon de référence divergent.

Enfin, le troisième axe reprend, pour les besoins de l'interprétation du rapport musico-textuel, l'opposition posée par la phénoménologie de la perception entre l'*intelligible* du langage et le *sensible* de la musique. Dans le premier cas, la saisie du sens n'est possible que par l'appréhension linguistique du concept, c'est-à-dire par la médiation de la structure du langage et de son régime de pertinence. Le parcours interprétatif du sensible se fait par la perception des sensations sonores que l'artifice culturel de la musique fabrique. Les deux saisies sont médiées par une capacité analytique ; l'une n'est pas plus directe, ni plus concrète ou naturelle que l'autre.

Chacune des six catégories est fondamentalement ouverte : les transpositions peuvent être combinées de façon verticale ou diagonale à deux des autres catégories. Précisons qu'en principe sur chacune des lignes d'opposition, les catégories sont opératoires à l'exclusion l'une de l'autre. Quant au troisième axe, il nous apparaît que le rapport musico-textuel mobilise toujours les deux régimes de pertinence. Il semble cependant possible de distinguer dans la concertation des régimes le rôle d'un régime dominant et celui d'un régime incident. Il y aurait prééminence d'un des deux régimes de pertinence *et* nécessité de la conjugaison des compétences linguistiques et musicales.

Illustrons ces propos à partir d'exemples concrets. Nous parlerons d'abord des cas où le régime de pertinence linguistique est dominant, pour passer ensuite aux transpositions à dominante musicale.

(I) Le début de « *Gemeinheit* » (n° 16) fait apparaître un exemple de transposition simultanée convergente, à dominante linguistique :

Ex. 5 *In den blanken Kopf Cassanders*

Dans le chef poli de Cassandre

Dessen Schrein die Luft durchzertert [...]

Dont les cris percent le tympan

Sur le 2^e vers, la partie *piccolo* adopte un registre de ton très haut et donc très «perçant» pour la sensibilité de l'oreille. La musique *montre* par la fabrication d'une sensation ce que le texte *signifie* par l'articulation des sèmes langagiers à l'impression référentielle.

L'impression référentielle d'un segment textuel *résonne* dans le timbre de l'instrument et la tournure des notes. Il y a interférence musico-textuelle parce que les critères de segmentation sont fournis par le système artistique voisin. Le régime de pertinence dominant est linguistique : le *sens* assigné à ces segments sert d'interprétant global du rapport.

Cet exemple suggère que la musique fonctionne ici comme une onomatopée du cri réel. Par analogie à l'onomatopée langagière, le rapport à ce réel n'est pas d'imitation. On dira que la sensation musicale «prend acte» de la tension sensori-motrice du *corps* criant ou percevant les cris¹². À la différence de l'onomatopée langagière cependant, la réussite de l'onomatopée musicale est *en dernière instance* assurée par la médiation d'un système extérieur, par l'appréhension conceptuelle du référent «Schreien».

Précisons enfin que la transposition référentielle simultanée peut aussi être d'ordre macrostructurel. C'est le cas du 8^e mélodrame, «Nacht». L'instrumentation sombre et grave (clarinette basse, violoncelle, piano) s'inspire de la tradition de l'*Affektdarstellung*, qui conventionnalise les valeurs symboliques véhiculées par la couleur et le timbre des instruments. Les deux régimes de pertinence sont à titre égal sollicités ici, et font appel à la maîtrise de certaines connaissances doxiques ou socioculturelles. C'est par le truchement de cette mémoire culturelle, de cette référence doxique, que texte et musique interfèrent ici.

Dans le 3^e mélodrame, «Der Dandy» (ex. 3), se construit une transposition simultanée divergente, combinée avec une transposition décalée convergente. Expliquons cela en reprenant cet exemple.

Le mot «schweigenden» est une de ces occurrences dans *Pierrot...* où la voix abandonne la *Sprechstimme* pour se mettre à *chanter* l'instant d'un mot ou d'une syllabe. Le divorce entre l'énoncé textuel et le mode d'énonciation de la voix musicale constitue un renvoi musico-textuel divergent. Le régime de pertinence par rapport auquel cette divergence s'interprète reste à dominante linguistique, puisque le *sens* du segment textuel sélectionné est l'interprétant de la tournure inattendue de la musique. Le rapport

se réalise sur le mode de l'ironie et permet à la musique de faire un écho plus indépendant au texte.

En outre, on se souviendra qu'au mot directement précédent, *Waschtisch*, la *Sprechstimme* devenait aphone. Cette transposition décalée et convergente construit avec le mot précédent un parcours interprétatif complexe. La fonctionnalisation musicale de l'impression référentielle /silencieux/ dans la vocalisation plus forte et dans l'aphonie antérieure crée un palier intersémiotique que ni l'interprétation séparée du texte ni l'analyse interne de la musique n'eût permis de délimiter. Ce palier donne de surcroît lieu à une autre série de transpositions musico-textuelles (ex. 3), dont la pertinence interprétative est cernée grâce au segment textuel premier¹³. Ce sème acquiert donc, grâce à la relation musico-textuelle, une fonction translexicale, voire transstrophique : il construit l'intersémiotique de *Waschtisch* et de ses échos dans la strophe suivante. Ici encore, les deux régimes de pertinence agissent de concert dans la résolution du parcours interprétatif : si l'impression référentielle sert de point d'ancrage à l'interprétation, celle-ci ne peut être menée à terme sans la projection du renvoi musico-textuel contre le régime musical global, qui distingue la voix parlée de la voix chantée et de son intermédiaire, la *Sprechstimme*.

Bref, la concertation des systèmes sémiotiques en présence et de l'horizon culturel plus large est nécessaire ; cependant, ce constat n'invalide pas que le mécanisme *interne à un système* (l'impression référentielle par exemple) sert d'*organisateur* général du rapport musico-textuel.

(II) Quant aux transpositions à dominante musicale, elles fonctionnent en quelque sorte de manière inverse. Elles mobilisent d'une façon plus poussée la compétence et l'analyse musicale de l'auditeur. À défaut de cette maîtrise spécifique, le travail interprétatif de la relation musico-textuelle ne peut être accompli. Soit l'exemple suivant :

Ex. 6

Melancholisch düsterer Walzer,

[Le thème] *de la valse mélancolique*

Kommst mir nimmer aus den Sinnen !

Me laisse une saveur physique

Haftest mir an den Gedanken

Un fade arrière-goût tremblant

Wie ein blasser Tropfen Bluts.

Comme un crachat sanguinolent.

Une transposition à dominante musicale simultanée s'y établit. D'abord, ce mélodrame est tout entier fondé sur un rythme de valse, qui va ensuite devenir dominant pendant deux mesures complètes sur les mots «Melancholisch düstrer Walzer». Le régime de pertinence musicale et la maîtrise de la mémoire doxique dominant ici : le parcours interprétatif est réalisé grâce à la capacité d'analyser musicalement les notes jouées et de les rattacher à une tradition de la danse socioculturellement établie.

Une construction analogue est élaborée dans le dernier mélodrame «O alter Duft», qui établit des références au système tonal. Le texte évoque ici la nostalgie du «vieux parfum vaporisé», et un désir de paix longtemps méprisé. La musique fonctionnalise cet imaginaire en l'intégrant dans un parcours interprétatif spécifiquement musical, qui mobilise chez l'auditeur une compétence analytique capable de différencier la tonalité de l'atonalité. Il ne fait guère de doute que le détournement de la textualité initiale dans la référence spécifiquement musicale constitue une relation ironique plutôt qu'un retour à un ordre ancien. Précisons que la saisie de cette ironie musicale paraît davantage assurée par la référence à l'horizon référentiel de nostalgie que le *texte* véhicule.

L'exploitation des renvois à dominante musicale peut s'interpréter comme une mise en garde de la spécificité musicale : le rapport n'existe que grâce à la logique interne à la musique. La musique ne se laisse pas piéger ou enfermer dans le rapport de référenciation explicite des mots, mais superpose au texte son propre système de références fait de citations, de variations, etc.

À la différence des premiers exemples, la relation musico-textuelle n'est en effet pas primordialement inscrite dans la référencialité sémantique du texte. Le renvoi intersémiotique prend forme grâce à la maîtrise d'un procédé herméneutique spécifiquement musical. Un processus de référencialité triangulaire se construit, intégrant dans l'horizon conceptuel du mot langagier une sensation sonore spécifique, activée par la référence à la mémoire musicale de l'auditeur. La référencialisation triangulaire fait appel à ce que Tarasti appelle des «structures de communication» ou les modalités du *savoir* de la musique.

Concluons cet exercice d'analyse des renvois musico-textuels. La question de la concertation des régimes de pertinence illustrée par les transpositions sémantiques complète ainsi la condition de la réciprocité qui détermine la

relation intersémiotique. Tant sur le plan formel que sur le plan sémantique, la binarité réciproque de la relation est en soi insuffisante pour que s'accomplisse le parcours interprétatif. Un biais s'instaure dans la relation binaire, par l'activation du niveau temporel (appel à la mémoire), du niveau socioculturel (connaissance de la tradition musicale), ou de techniques interprétatives spécifiques (l'ironie).

Le niveau de l'intersémiotité ne peut être constitué par une simple mise en rapport des deux plans textuel et musical. L'interprétation de chaque renvoi sollicite sa projection contre un régime de pertinence, et éventuellement aussi l'appel à un savoir socioculturellement partagé. Ce qui spécifie les transpositions sémantiques, c'est que la fonction de l'impression référentielle qui les régit complique le renvoi musico-textuel par l'activation plus raffinée du parcours interprétatif. L'interprétation est tendue vers le rapport entre l'énonciation et la réalisation effective. C'est ainsi qu'on pourrait dire que, dans ces exemples, le texte fonctionne comme un acte *perlocutoire* pour la musique. La relation intersémiotique y serait de modalité actualisante, où le texte est *producteur d'effets* sur son interlocuteur, la musique. Celle-ci *réalise* sur le plan sensoriel les effets sémantiques de la connotation référentielle du concept.

L'interprétation de la relation musico-textuelle se distingue de l'interprétation ordinaire par le changement de type de relation au réel qu'instaure le passage du langage à la musique. Le langage conceptualise le monde vécu, le rend intelligible. Avec la musique, un autre ordre s'y superpose, en essence non conceptuel. Cet ordre n'impose pas à l'univers une grille structurale d'intelligibilité tendue vers la connaissance. Il s'agit d'un ordre fondamentalement *esthétique* : il fabrique par son système spécifique des sensations (*aisthesis*) que naturellement nous n'entendrions pas. La relation entre ces artéfacts culturels et le sonore qu'ils analysent n'est pas référentielle ; elle ne dénote proprement rien, ne met en signe aucun rapport. L'expérience des sensations sonores n'a que faire du concept par lequel elles se trouvent désignées.

Lorsque le conceptuel et le «sensible» culturellement produit sont confrontés l'un à l'autre, ils continuent tous les deux à être opératoires dans leur logique propre. Un auditeur ne maîtrisant pas l'allemand peut prendre esthétiquement plaisir à l'écoute de *Pierrot...* Mais, en même temps, la mise en rapport de texte et de musique fait surgir un horizon référentiel qui exploite deux registres différents,

suggérant ainsi une expérience d'écoute ou d'interprétation plus totale. Si la saisie du renvoi musico-textuel *sensorialise* l'entendement du monde, tel qu'il est rendu possible, ordinairement, par l'interprétation « monosémiotique » des impressions référentielles du langage, elle *intellectualise* aussi la perception des sensations sonores offertes par l'effusion musicale.

Conclusion

Il faut insister une dernière fois sur le fait que les deux plans textuel et musical ne s'informent pas de façon continue comme le supposerait un fondement intersémiotique – au sens commun du terme – de leurs rapports. La musique fonctionnalise le texte d'une façon éclectique. Elle fait appel à la possibilité qu'a tout texte de se segmenter en différents niveaux. On réservera la notion d'intersémiotité à la segmentation en niveaux différenciés selon des critères musicaux.

L'irrégularité des renvois pose par ailleurs deux problèmes théoriques dont il faudrait débattre. Le premier concerne la nature aléatoire ou motivée des incohérences, des contradictions et des instabilités de la relation musico-textuelle. Sur ce point, l'analogie avec l'arbitraire du système langagier mériterait d'être creusée, tout en tenant compte des limites de cette analogie.

Ces limites concernent le deuxième problème que nous évoquerons ici. Il concerne la description scientifique de l'instabilité du système de renvois intersémiotiques. Celle-ci résulte sans doute en partie de la situation historique spécifique du parcours de Schoenberg, du paradoxe créé par ses expérimentations avec l'atonalité et par l'absence de principes de structuration de l'œuvre.

À un niveau plus général, elle résulte aussi de la nature même de l'intersémiotité, marquée par l'ambiguïté fondamentale de son hétérologie, rebelle à une formalisation théorique générale. Cette réticence découle des différences ontologiques entre les systèmes en présence, dont l'un est référentiel et l'autre sensoriel. Dès lors, le problème intersémiotique central, tel qu'il s'est posé dans notre analyse, concerne la *probabilisation explicative* d'une interférence que la différence ontologique des systèmes concernés rend problématique. En récusant tout prosélytisme intersémiotique, il s'agissait avant tout d'expliquer comment, dans les cas de *Pierrot...* analysés, la *résistance* textuelle et musicale à l'interférence a pu être momentanément levée.

Serait-il possible d'envisager un fondement scientifique *général* à la relation intersémiotique, tel qu'il a été mis sur pied de façon plus ou moins adéquate pour le langage? Même si les modèles linguistiques laissent en suspens beaucoup de questions, le *principe de la généralité* d'un phénomène langagier au-delà des différences ethno-linguistiques paraît défendable. Est-on, du point de vue épistémologique, en mesure d'émettre la même hypothèse à propos de l'intersémiotité? L'histoire nous pose devant une tradition complexe des interférences entre les systèmes sémiotiques réputés homogènes comme le langage, la peinture, la musique. Il n'est pas certain que le parti pris de la sémiotique d'étendre la fonction sémiotique à la totalité de l'expérience humaine soit la meilleure réponse à l'ubiquité et à la diversité des formes d'intersémiotité. Il ne nous paraît en tout cas pas déraisonnable de complexifier la possibilité de relations intersémiotiques transparentes que supposerait une telle extension. L'analyse des cas concrets comme celui-ci semble d'ailleurs y inviter.

NOTES

1. Aussi ne traiterons-nous pas davantage de la longue préhistoire du texte de *Pierrot Lunaire* avant qu'il fût – partiellement – mis en musique par Schoenberg. Pour une présentation des nombreux problèmes liés aux diverses transpositions dont *Pierrot lunaire* fut plus précisément l'objet, nous nous permettons de renvoyer à l'article de L. D'Hulst, J. Herman et L. Tack, 1999 : 333-347. On trouvera par ailleurs une analyse intéressante de la prolifération de textes « pierrotiques » allemands dans l'article de R. Vilain, 1997 : 69-99.

2. Les autres spécificités de l'œuvre concernent l'instrumentation. Traditionnellement limitée, dans un cycle de *Lieder*, à un accompagnement par piano, elle est ici étendue à un ensemble de cinq solistes pouvant jouer sur huit instruments.

3. Nous référons ici à un article de Schoenberg intitulé « Gesinnung oder Erkenntnis ? ». Il s'y exprime notamment à propos de sa période atonale : « [Par] le renoncement aux moyens traditionnels de l'articulation, la construction de formes plus grandes était d'emblée impossible, puisque ces formes ne peuvent exister sans une articulation très nette. C'est également pourquoi les seules œuvres d'envergure de cette période sont des œuvres avec texte, dans lesquelles le mot représente l'élément de conjonction [dans welchen das Wort das zusammenhangbildende Element darstellt] ». Schoenberg, 1926 : 27-28. Notre traduction.

4. Cette attitude critique de Schoenberg se manifeste assez explicitement dans son article « La relation avec le texte » (1912), repris dans W. Kandinsky et F. Marc, 1987 : 119-135.

5. Nous ne sommes par conséquent pas concernés par la discussion théorique de la possibilité d'un rapport isotopique entre texte et musique. Nous ne nions cependant pas la pertinence de ce débat épistémologique, qui nous paraît fondamental. Le concept d'isotopie musicale est théorisé dans l'étude d'E. Tarasti, 1996. Voir notamment les pages 54-58.

6. Nous empruntons la définition de cette notion à F. Rastier (1987 : 275) : « suite d'opérations cognitives permettant d'assigner une signification à une séquence linguistique ».

7. La stratification du texte en plusieurs niveaux (*cf. supra*) répond au problème de la *non-relation* entre deux systèmes sémiotiques dont le voisinage phénoménal continu est indéniable. Nous défendons que la co-occurrence de texte et de musique dans la musique vocale est certes un critère nécessaire, mais insuffisant pour interpréter cette simultanéité en termes d'intersémioticit .

8. On aura saisi l'analogie que ce rapport entretient avec la réciprocité des faces signifiantes et signifiées du signe langagier. Cette analogie pourrait à premiere vue figurer comme condition de base à la sémiotisation de l'inters mioticit , étant donné que la seule véritable fonction sémiotique conçue par Hjelmslev était la relation entre le niveau du contenu et de l'expression. La théorisation doit cependant avant tout pouvoir rendre compte de la *sélectivité* de la relation de réciprocité, caractéristique selon

nous essentielle de l'inters mioticit , et que l'analogie avec la réciprocité des faces du signe ne parvient plus à expliquer.

9. Pour une analyse davantage musicologique de certains des exemples cités dans cette section et dans les suivantes, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à S. Weytjens et M. Delaere, 2001.

10. Nous reprenons dans tous les exemples le texte original d'A. Giraud, *Pierrot Lunaire*, Paris, Alphonse Lemerre, 1884 et celui de la traduction allemande d'O.E. Hartleben : Albert Giraud, *Pierrot Lunaire*, Berlin, Verlag Deutscher Phantasten, 1893.

11. Pour une discussion de cet exemple, voir l'article de G. D. Biringer, 1985 : 3-14.

12. J. Fontanille, 2001.

13. Quoi qu'on puisse expliquer l'aphonie en référence au sens de « Silence ! », conventionnellement attribué à la séquence phonétique « shht »... Dans ce cas, le régime de pertinence concerne largement un code socioculturel. Remarquons en outre, avec J. Kawada, la récurrence frappante de ce phonème dans l'ensemble du mélodrame (1998 : 223).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BIRINGER, G. D. [1985] : « Musical Metaphors in Schoenberg's 'Der Kranke Mond' », dans *Theory Only*, U.S.A., vol. 8, n  7, novembre, 3-14.
D'HULST, L., J. HERMAN et L. TACK [1999] : « Les *Pierrot Lunaire* d'Albert Giraud, O.E. Hartleben et Arnold Schoenberg : Pour une analyse des transferts interculturels et intersémiotiques », *Neophilologus*, vol. 83, n  3, juillet, 333-347.

FONTANILLE, J. [2001] : « De la polysensorialité à la sémiotique du corps », dans F. Musarra *et al.*, *Eco in Fabula. Umberto Eco and the Humanities / Umberto Eco et les sciences humaines / Umberto Eco e la scienza umana*, Leuven-Firenze, Leuven UP-Franco Cesati Editore (  paraître).

KAWADA, J. [1998] : *La Voix.  tude d'ethno-linguistique comparative*, Paris,  cole des Hautes études en Sciences Sociales.

RASTIER, F. [1987] : *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., coll. « Formes Sémiotiques ».

SCHOENBERG, A. [1912] : « La relation avec le texte », dans W. Kandinsky et F. Marc (sous la dir.), *L'Almanach du Blaue Reiter* (près. et notes de K. Lankheit), Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1987, 119-135 ;

[1926] : « Gesinnung oder Erkenntnis ? », dans H. Heinsheimer et P. Stefan (sous la dir.), *25 Jahre Neue Musik : Jahrbuch 1926 der Universal Edition*, Wien, Universal Edition, 21-30.

TARASTI, E. [1996] : *Sémiotique Musicale*, Limoges, Pulim, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques ».

VILAIN, R. [1997] : « An Innocent Abroad : the Pierrot Figure in German and Austrian Literature at the Turn of the Century », *Publications of the English Goethe Society*, n  67, 69-99.

WEYTJENS, S. et M. DELAERE [2001] : « Analytical approaches to *Pierrot lunaire* », *Journal of the Arnold Schoenberg Center*, n  2 (  para tre).