

# Canadian University Music Review

## Revue de musique des universités canadiennes

Joseph-François Kremer. *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck, 1984. [ISBN 2-86563-066-8]

Ronald Bermingham

Numéro 7, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014094ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014094ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Bermingham, R. (1986). Compte rendu de [Joseph-François Kremer. *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck, 1984. [ISBN 2-86563-066-8]]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*,(7), 226–229. <https://doi.org/10.7202/1014094ar>

JOSEPH-FRANÇOIS KREMER. *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck, 1984. [ISBN 2-86563-066-8].

Publié en 1984 par la Librairie des Méridiens, Klincksieck, *Les formes symboliques de la musique* est un livre dont la minceur dément la nature ambitieuse des projets. Son auteur, Joseph-François Kremer, cherche d'abord à connaître la forme symbolique que l'être appréhende comme "structuration" de l'oeuvre musicale. A travers cette structuration, il veut ensuite "coordonner l'univers musical", utilisant une approche rigoureusement "scientifique" afin d'éviter les écueils métaphysiques qui vont souvent de pair avec toute recherche d'inspiration phénoménologique. Ambitieux? Oui, car déjà dans l'avant-propos, Kremer étale une terminologie qui nous paraît anormale à côté du jargon positiviste qui se porte garant de la recherche dite "méritoire" de notre ère. Dans les trois premières pages, l'auteur ressuscite tous les fantasmes mis à mort par les épistémologues structuralistes : "l'être", "la diachronie", "l'intentionnalité", "la mémoire historique", "l'interprétation". Simplement les soulever s'avère un acte courageux. Vouloir les intégrer dans un projet méthodologiquement rigoureux qui puisse "affronter les recherches épistémologiques contemporaines", c'est l'acte audacieux d'un David face à Goliath ! Professeur en esthétique musicale au Conservatoire de la Ville de Sevrans, chef d'orchestre et compositeur dont l'oeuvre se fait entendre aussi bien à Paris qu'en province et à l'étranger, Joseph-François Kremer lance un défi à ceux et celles qui pratiquent la sémiotique musicale d'inspiration linguistique : "il ne faut rien attendre de musical dans une interprétation linguistique de la musique". Quelle démarche Monsieur Kremer défend-t-il?

Sa démarche s'enracine dans la pensée esthétique d'Emmanuel Kant (1724-1804) et dans celle d'un de ses traducteurs dans le domaine de la musique, Edouard Hanslick (1825-1904). Selon cette pensée, l'objet esthétique-musical ne connaît son existence qu'à travers la médiation de l'imaginaire, plan intermédiaire entre le sentiment et l'entendement. L'imaginaire, le sentiment et l'entendement, voici trois facultés qui définissent trois écoutes possibles : l'écoute logique de l'entendement, l'écoute pathologique du sentiment et l'écoute esthétique de l'imaginaire. Perception "pathologique", l'écoute du sentiment est rejetée par Kremer comme inconséquente quant à l'acte qui fonde l'objet esthétique. Par contre, selon un jeu qui se fait entre les concepts de l'entendement et les images de l'imaginaire, l'objet esthétique se constitue en "forme symbolique". Cette forme est appréhendée par le sujet qui réfléchit sur elle sans que celle-ci n'aboutisse à un acte de connaissance. La forme symbolique est donc d'ordre intellectuel, c'est-à-dire commandée par une stratégie du sujet.

Pour illustrer sa thèse, Kremer recherche les analogies dans les disciplines connexes à la musique, telle la peinture. La théorie de la perspective développée

par Erwin Panofsky lui sert d'exemple efficace d'une forme symbolique. Regardant un tableau, l'oeil saisit les traits structuraux des lignes dans toute leur simplicité. Mais à partir de cette perception d'une réalité concrète (le trait de pinceau), la faculté perceptive induit une forme en trois dimensions qui n'est plus celle de l'objet perçu. "La vision voit davantage que ne montre l'objet", rappelle Kremer pour souligner que la forme symbolique est donc une solution finale imposée par le sujet et non une représentation schématique de la structure concrète de l'objet telle que la conçoit le sujet. L'art de la musique, précise Kremer, "de tous les arts, est le plus éloigné qui soit du schématique".

Le symbolique relève d'une réflexion de l'entendement sur un concept que seule la raison (l'imagination) peut concevoir. Un tel concept se constitue a priori, produit de la raison pure. Dans le cas du schématique, l'entendement (la faculté de juger) réfléchit sur le contenu d'un concept rapportable à une intuition sensible (pour la musique, l'intuition équivaut à l'audition). Dans le cas du symbolique, sans égard au contenu, l'entendement réfléchit sur un concept auquel aucune intuition sensible ne correspond. Une telle réflexion est d'ordre esthétique ; sa résultante appartient au domaine du symbole. Le plaisir esthétique relève de l'agrément qui se produit lorsque l'entendement, dépositaire des concepts historiquement déterminés, s'accorde avec l'intuition dont les représentations sont librement imaginées (cf. tableaux nos. 1 à 3). Pour Kremer, le symbolique en musique sera d'abord appréhendé dans l'intuition, ensuite produit dans l'imagination et finalement reconnu *par analogie* avec le concept. A ces trois phases de la production du symbolique correspondent trois "formes compositionnelles" discernables à l'analyse : la forme esthétique, la forme architecturale externe et la forme intrinsèque profonde.

Kremer aligne son projet analytique sur l'interdépendance de ces trois formes. A titre d'exemple, il rappelle une forme esthétique née à la fin du Moyen Age, la *ductia* ("composition sans texte au rythme destiné à conduire les mouvements de la danse"), de laquelle il retient un assemblage de différentes sections dites *puncta*. La *ductia* fait valoir une esthétique de contraste réalisée par une concordance du geste et du mouvement mélodique spécifique à chacun des *puncta* différents. Dans un deuxième temps, à l'époque baroque, lors de l'émancipation de la musique purement instrumentale (donc sans geste ni parole), cette esthétique de contraste sera générée par une nouvelle forme, la suite instrumentale de danses où le contraste est articulé par la succession de pulsions différentes de la musique seule : prélude, courante, sarabande, menuet ou bourrée et gigue. De cette forme esthétique naîtra éventuellement une forme architecturale tripartite mieux équilibrée, la sonate monothématique dont les trois mouvements contrastés, vif/lent/vif, engendreront à leur tour la forme intrinsèque du premier mouvement de la sonate bithématique classique. Ainsi, d'une manière fort intéressante, Kremer suggère une hypothèse selon laquelle la forme esthétique d'une époque donnée (la suite de danses, par exemple), devient

l'embryon d'une forme architecturale à une époque ultérieure (la sonate monothématique en trois mouvements) et ensuite, une forme intrinsèque profonde (la forme-sonate du premier mouvement de la sonate bithématique classique). La théorie de Kremer souligne l'imbrication des formes esthétiques - "qui dépendent du style de l'époque" - des formes architecturales externes - "qui concernent la construction de l'oeuvre, sa syntaxe et dépendent donc de la langue musicale d'une époque" - et des formes intrinsèques - "qui sont des formes subordonnées aux formes architecturales externes, leurs sous-formes" - les unes dans les autres à travers l'histoire de la musique. Tant d'autres nous ont rappelé cette même imbrication si essentielle à la compréhension de l'histoire de la forme. Citons, en passant, Malraux : "l'art ne naît de la vie qu'à travers un art antérieur", ou Bartók : "Every art has the right to strike its roots in the art of a previous age; it not only has the right to but it must stem from it". La constatation de Kremer recèle l'aveu d'un projet sémiotique toujours à faire, lequel, selon lui, consisterait "à définir [les structures musicales], à les délimiter, à les suivre dans leur mouvement" à travers l'histoire (p. 84).

Voilà, en peu de mots, la thèse de l'auteur. En jetant "les fondements d'un vaste travail de réflexion inspiré par la musique baroque", Kremer nous demande une lecture à cadence ralentie. Pour le non-initié à la philosophie de Kant, cette lecture est difficile, voire piégée par une terminologie déconcertante, ambiguë, laquelle, apparemment à l'insu de l'auteur, est apte à faire résonner les harmoniques de la gamme métaphysique ! En plus, la pensée de Kremer est "orchestrée", étalée sur des couches multiples d'une partition écrite en mots. Là, chaque portée est une pensée qui se déroule dans la simultanéité. Le métier de l'homme-musicien se trahit par son écriture, qui demande maintes relectures avant de nous livrer son sens. Tempo conseillé au lecteur : adagio (76 au mot) ! A cette cadence se dévoile la pensée conséquente d'un musicien-philosophe dont l'entreprise est d'"observer la naissance et le développement, le mouvement des structures [...] afin de repérer une *logique* de la structuration musicale" propre aux formes compositionnelles des époques baroque et classique.

Pour conclure, signalons la belle bibliographie, les tables des compositeurs et des oeuvres, des artistes et des oeuvres, des théoriciens, tous cités à la fin de l'ouvrage et auxquels renvoie constamment le texte de Kremer, ainsi que les notes pertinentes présentées à la fin de chaque chapitre. Il va sans dire qu'une pensée aussi suggestive que celle de Kremer se voit constamment "aux prises" avec les thèses de la sémiotique d'inspiration linguistique. Donc, sur un deuxième plan, le livre de Kremer passe outre la défense de sa propre thèse pour répondre aux aboutissements problématiques de cette sémiotique. Bien

qu'il soit impossible de résumer tous les arguments débattus dans cette réponse, signalons-les quand même pour souligner l'aspect polémique de ce "grand" petit livre dont l'auteur invite à repenser notre prise habituelle sur l'art des Muses.

Ronald Bermingham

SERGE CORDIER. *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*. Préfaces de Paul Badura-Skoda et Jean Guillou. Paris : Buchet-Chastel, 1982. 273 pp.

Le livre de Serge Cordier est, à coup sûr, fondamental. Parti de l'observation de ce que font les bons instrumentistes comme les meilleurs accordeurs concernant l'effrayant problème de la justesse, l'auteur a tenté de dégager "les principes qui les guident et les lois sous-jacentes auxquelles ils obéissent" (p.21). Le mérite de M. Cordier est d'apporter une théorie nouvelle, le "tempérament égal à quintes justes", inspirée par la séduisante hypothèse que le piano devrait s'accorder selon le même système que celui des instruments à cordes, donc en quintes justes. L'ouvrage est, en ce sens, en parfaite opposition avec toutes les théories d'accord des instruments à clavier connues actuellement, qui sont fondées sur le principe de l'octave juste, c'est-à-dire naturelle.

Le livre se divise en trois parties : *Le tempérament égal à quintes justes (TEQJ)*, *Qu'est-ce que la justesse ?* et enfin, *Acoustique des hauteurs*. Dans la première partie, l'auteur présente son nouveau système d'accord, d'abord théoriquement, puis de façon pratique, en donnant une bonne initiation au maniement de la clé d'accord pour ensuite traiter des méthodes d'accordage en TEQJ. On voit tout de suite l'intérêt que pourront y trouver les accordeurs de piano, mais cette partie permettra aussi à tout musicien "de mieux comprendre les problèmes posés par l'accord des instruments à clavier" et "d'acquérir une formation de l'oreille qui les rendra capable de juger objectivement de la nature d'un accord et de la qualité de son exécution" (p.27).

Il est remarquable de voir avec quelle éloquence l'ensemble du sujet est présenté, car il aurait pu en rebuter plusieurs à cause d'un caractère trop technique. On y montre que de nombreux tempéraments peuvent être conçus de façon à permettre un jeu dans toutes les tonalités. Ainsi,

ce que Bach entendait sous le nom de gamme bien tempérée, n'était peut-être pas un tempérament égal mais seulement un tempérament qui permettait de jouer dans tous les tons, contrairement aux tempéraments en usage auparavant. (p. 22)