



Konstellations

Comment Walter Benjamin contribua à révolutionner la musicologie sans même jamais s'en rendre compte

Par Véronique Lamontagne

Fichier : 0501.12.pdf

Véronique Lamontagne ©

v.lamontagne@umontreal.ca

Depuis longtemps, musicologues, musiciens, théoriciens de la culture et autres penseurs se questionnent sur ce qui pourrait être un débat sans fin : jusqu'à quel point le langage musical est-il langage ? Pour penser à cette question, il faut tout d'abord en poser une autre : qu'est-ce qu'un langage ? Benjamin affirme : « en un mot, toute communication de contenus spirituels est un langage. »¹ En ce sens, la musique serait donc un langage, si l'on en croit également Adorno, qui affirme, dans un texte qui semble vouloir répondre à la question initiale : « Comme le langage, la musique se présente comme une succession dans le temps de sons articulés qui sont plus que de simples sons. Ils disent quelque chose, souvent quelque chose d'humain. »²

Cependant, il serait trop facile de s'en tenir à cette réponse, d'autant plus qu'Adorno affirme ailleurs que la musique ne peut pas être complètement assimilée à un langage. Il présume dans le « langage musical » d'une sorte d'au-delà du couple signifiant-signifié, un au-delà qui n'est pas sans rappeler le « langage pur » dont fait état Benjamin dans « La tâche du traducteur », non sans une certaine nostalgie. Adorno enveloppe sa conception de la musique d'un certain mysticisme qui semble devoir beaucoup à sa compréhension des textes de Walter Benjamin sur le langage.

Dans le cadre de ce colloque, je compte m'interroger sur ce que la théorie du langage de Benjamin donne à penser pour une conception du langage musical et pour une théorie de la signification en musique. En plus des textes d'Adorno et de Benjamin, il sera question des nouvelles voies qui se sont ouvertes à la musicologie au 20^e siècle. À titre d'exemple, j'analyserai brièvement la démarche de Susan McClary, qui s'attarde à la question du genre sexuel en musique. Incidemment, l'analyse de l'influence de Benjamin sur la musicologie (mais d'abord sur Adorno) pourra aussi éclairer d'un jour nouveau la théorie du langage de Benjamin.

Tout d'abord, il est important de préciser que Benjamin n'intervient que par personne interposée dans la musicologie. Il a très peu écrit sur la musique, et les quelques bribes qu'on peut retrouver dans son œuvre sont le plus souvent anecdotiques. Cependant, le « Fragment sur la musique et le langage » d'Adorno est trop imprégné de réminiscences de la théorie du langage de Benjamin pour qu'on n'y décèle pas une parenté certaine. Ce texte, très court mais extrêmement dense, contient en germe toute une théorie de la signification en musique qui contribuera grandement au développement de la

¹ Walter Benjamin, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p.142.

² Theodor W. Adorno, « Fragment sur la musique et le langage », *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1982, p.3.

musicologie.

Voyons d'abord les fondements de la conception du langage de Benjamin, étayée principalement dans l'essai « Sur le langage en général et sur le langage humain ». Sa théorie repose sur un antagonisme presque mystique entre le langage et les langues. Pour lui, les langues ne sont qu'une dégénérescence d'un langage pur perdu quand l'homme a été expulsé du Paradis. Ce langage pur, dont Benjamin est si nostalgique, n'est pas réduit de manière utilitaire à une fonction de communication, mais a pour but ultime la nomination et la révélation. Benjamin affirme que « Le langage d'un être est le médium dans lequel se communique son essence spirituelle. »³ Le langage ne doit pas transmettre un sens, mais plutôt révéler l'essence de celui qui parle. L'essence de l'être humain est linguistique parce que seul, face aux animaux et aux choses, il nomme. Par ailleurs, ce langage pur doit aussi laisser place à l'inexprimable. Benjamin écrit : « À l'intérieur de toute création linguistique règne le conflit entre l'exprimé et l'exprimable d'une part, l'inexprimable et l'inexprimé de l'autre. Lorsqu'on envisage ce conflit, c'est dans la perspective de l'inexprimable que l'on voit aussitôt l'ultime essence spirituelle. »⁴

À l'opposé, les langues, comme systèmes de signes, sont embourbées dans l'obligation du sens et ont perdu ces fonctions primordiales de nomination et de révélation. Les langues d'après la chute ne servent plus à communiquer une essence, mais communiquent un contenu. Le couple signifiant-signifié a remplacé le mot qui est la chose. Benjamin, toujours à la recherche du vrai langage perdu, affirme à propos de l'essence dans « La tâche du traducteur » qu'il faut « la libérer de ce sens, du symbolisant faire le symbolisé même, réintégrer au mouvement de la langue le pur langage qui a pris forme, tel est le prodigieux et l'unique pouvoir de la traduction ».⁵

Cette vision dépréciative des langues me semble être précisément ce qui empêche Adorno d'affirmer clairement le statut langagier de la musique. Il se contente d'évoquer une similitude de la musique avec le langage, notant toutefois qu'elle « ne se confond pas avec le langage » et que « celui qui prendrait la musique à la lettre pour un langage s'égarerait. »⁶ Cette nuance prudente était sans doute nécessaire en allemand, mais se révèle dans la suite du texte être le fruit d'une confusion entre les termes français « langue » et « langage », désignés tous deux par *Sprache* dans la langue allemande. À mon avis, Adorno ne croit pas du tout que la musique est une langue, mais cette remise en question lui permet précisément de considérer que la musique est un langage, dans le sens quasi religieux où l'entendait Benjamin. Adorno affirme :

³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p.165.

⁴ *Ibid.*, p.151.

⁵ *Ibid.*, p.258.

⁶ Theodor W. Adorno, *loc. cit.*, p.3.

Le langage musical est d'un tout autre type que le langage signifiant. En cela réside son aspect religieux. Ce qui est dit est, dans le phénomène musical, tout à la fois précis et caché. Toute musique a pour idée la forme du Nom divin. Prière démythifiée, délivrée de la magie de l'effet, la musique représente la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même, au lieu de communiquer des significations.⁷

En cela, Adorno adhère à la conception benjaminienne d'un langage pur, qui dépasse les limites des langues toujours vouées entièrement à la signification et à la communication utilitaire. Par ailleurs, on remarque aisément que les deux auteurs partagent le même vocabulaire, qui s'articule autour de la révélation et de la nomination plutôt qu'autour de notions théoriques de la linguistique. En somme, Adorno refuse d'associer la musique à un langage dans la mesure où il associe le langage aux langues signifiantes si dépréciées par Benjamin. Mais il n'en reste pas moins que sa conception du langage musical rejoint celle du langage adamique de Benjamin.

Comme Benjamin, Adorno croit que les langues subissent une perte irrémédiable en tenant de communiquer un contenu univoque. Benjamin le fait très bien sentir dans sa vision de la traduction : « La traduction ne peut que renoncer au projet de communiquer, faire abstraction du sens dans une très large mesure, et l'original ne lui importe que pour autant qu'il a déjà libéré le traducteur et son œuvre de la peine et de l'ordonnance d'un contenu à communiquer. »⁸ Mais en musique, il n'y a pas plusieurs langues dans lesquelles on pourrait traduire un contenu, il n'y a surtout pas de sens univoque auquel on aspirerait. Il n'y a que le langage avant toute dégradation. Adorno écrit :

La musique renvoie au véritable langage : un langage dans lequel la teneur même se trouverait révélée, mais au prix de l'univocité, passée au langage signifiant. Et comme si le plus éloquent de tous les langages devait être consolé de cette malédiction de l'équivoque - sa part mythique, des intentions affluent en lui. Sans relâche, la musique indique ce qu'elle veut dire, et le précise. Mais l'intention ne cesse, en même temps, de rester voilée.⁹

Dans la conception du langage musical d'Adorno, la musique atteint un absolu dans la mesure où ce n'est pas d'abord dans le détail qu'on peut l'appréhender, mais préalablement comme un tout. Adorno compare cela à une lumière intense qui révèle et aveugle tout à la fois, sans laisser le temps de percevoir les détails. De toute façon, la musique n'est pas décomposable en unités de sens comme le sont les langues. Comme le dit Alessandro Baricco, romancier et musicologue, « son et concept sont des unités incommensurables. »¹⁰ Si le langage musical est souvent subdivisé d'une manière

⁷ *Ibid.*, p.4.

⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p.257.

⁹ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p.5.

¹⁰ Alessandro Baricco, *Constellations*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, p.44.

analogique à une langue, par exemple en phrase, période, motif, etc., ces articulations ne sont pas à proprement parler significatives. On ne retrouve pas dans le langage musical l'équivalent du mot ou du couple signifiant-signifié. Ce qui s'en rapproche le plus est le *leitmotiv*, c'est-à-dire une courte séquence musicale associée à une idée généralement abstraite, ou dans certains cas à un personnage, et qui revient tout au long d'un morceau de musique. Il ne peut cependant en aucun cas être fixé hors du contexte d'une pièce musicale, car aucune convention ne lie le signifiant et le signifié. Nous verrons plus loin que l'étude formaliste des textes musicaux, bien qu'intéressante, reste souvent stérile.

Car c'est d'une tout autre manière que la musique exprime une essence. La théorie benjaminienne permet de mieux comprendre l'effet du langage musical et sa portée sociale. L'essence n'est pas à chercher dans les différentes énonciations, mais bien plutôt dans le langage même. Celui qui composerait aujourd'hui de la musique possède le choix de plusieurs matériaux, par exemple le langage tonal, le langage atonal ou le langage polytonal, mais chacun de ces langages exprime ce qu'aucun des autres langages ne peut exprimer. Par exemple, considérons le langage tonal de l'harmonie classique par opposition au langage dodécaphonique. L'harmonie classique est imposée comme naturelle, alors qu'elle est le fruit d'une rationalisation par l'homme. Contrairement à ce que l'on croit généralement, l'harmonie classique n'est pas une uniformisation de la musique, mais bien plutôt un symbole de la différence et de la hiérarchie entre les notes de la gamme. Le langage dodécaphonique, quant à lui, abolit toute hiérarchie entre les douze sons de la gamme chromatique, favorisant les dissonances, « expression de la souffrance des exploités » selon Adorno. Chacun des deux langages révèle l'essence du monde qui l'a vu naître, c'est-à-dire le monde impérial pour l'harmonie, et le capitalisme pour le dodécaphonisme. Le langage musical reste toujours langage, mais chaque altération de ce langage lui fait révéler quelque chose d'une époque et d'un lieu. Cependant, un détail isolé n'a jamais qu'une portée limitée, plutôt idiomatique. Pour qu'une essence soit révélée, il faut toujours qu'une nouvelle intégration soit répétée et systématisée.

Voyons maintenant comment cette conception du langage musical a pu influencer la musicologie. On peut séparer la musicologie traditionnelle de manière très schématique en deux tendances. La première affirme l'autonomie de la musique face au monde social historique. Les théoriciens de cette allégeance refusent au langage musical tout contenu extra-musical. Stravinsky, par exemple, affirme que la matière sonore ne devient musique que par une construction de l'intellect humain. Si l'on peut entendre passivement des sons agréables à l'état naturel, il reste que la musique se trouve au-delà, dans l'ordre créé par l'entendement. Pour lui, la musique ne dépend que de l'intention du créateur. Il s'agit d'une expérience hautement intime, un grand effort d'introspection. Selon cette vision de la composition musicale, il est impossible de lier entre eux les compositeurs qui utilisent un même langage pour en dégager des idées sur une société. Le langage musical en lui-même n'exprime rien qui ne soit

entièrement souhaité par le compositeur. Cela se traduit par une étude de la musique où l'analyse des formes se suffit à elle-même et ne tend vers aucune généralisation. On se contente de constater les différences dans l'utilisation du langage musical chez les compositeurs et d'associer à chacun un « idiome » qui lui est propre. On ira parfois jusqu'à ordonner les compositeurs dans une séquence d'évolution du langage, mais jamais il ne sera question du langage musical dans une optique sociale. La méthode reste toujours plus historiographique que critique. Susan McClary formule une critique très claire à l'égard de cette tendance. Elle écrit : « as long as we approach questions of signification exclusively from a formalist point of view, we will continue to conclude that it is impossible to get from chords, pitch-class sets, or structures to any other kind of human or social meaning. »¹¹

La deuxième méthode de la musicologie traditionnelle, qui n'exclut pas nécessairement la précédente, consiste à faire une sorte d'herméneutique des textes musicaux. Le poème symphonique, le style représentatif et l'opéra sont trois éléments de la pratique musicale qui se prêtent particulièrement bien à ce jeu, parce que l'intention du compositeur est de référer à une réalité extra-musicale. L'opéra s'offre de lui-même à une herméneutique par sa nature hybride entre le verbal et le musical. Les correspondances entre le texte et la musique sont généralement faciles à interpréter et à systématiser. C'est par exemple un exercice répandu d'analyser les drames musicaux de Wagner en partant à la chasse aux leitmotifs, pour découvrir les décalages entre le texte et les motifs musicaux ou pour voir quel sens la musique ajoute au texte. Mais une approche herméneutique est aussi concevable sans paroles. Le poème symphonique, qui a connu son heure de gloire au 19^e siècle, est une pièce orchestrale basée sur un programme narratif. L'œuvre musicale ainsi construite veut décrire une situation et surtout communiquer des émotions bien précises. On pense par exemple à la *Symphonie fantastique* de Berlioz qui décrit les tourments d'un artiste amoureux en proie à des visions, ou à *L'Apprenti-Sorcier* de Dukas, d'après un poème de Goethe, où l'apprenti est aux prises avec un balai possédé qu'il ne peut plus contrôler. L'analyse de la signification d'une telle œuvre est, à mon avis, extrêmement anecdotique. Certes, la musique figurative possède alors une signification extra-musicale, mais cette signification est presque toujours subordonnée à un argument littéraire et nous ramène à la relation signifiant-signifié à laquelle la musique devrait tenter d'échapper. Alessandro Baricco souligne les problèmes d'une interprétation qui s'aliène au contenu verbal :

Traduite dans la langue de la philosophie, élevée à la dignité du concept, aucune œuvre musicale ne reste égale à elle-même: le chemin qui mène à une interprétation philosophique de la musique est fait de violations, d'infidélités, d'abus. Aucun texte musical, même ceux qui sont le plus caractérisés en termes de contenus, n'est la traduction sans médiations d'un concept : le transposer dans la langue de la philosophie n'est jamais un chemin à rebours qui nous rapproche de son origine. Bien au contraire :

¹¹ Susan McClary, *Feminine Endings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p.20.

l'interprétation philosophique entraîne tout texte musical en-dehors de lui-même, loin de sa vérité.¹²

En somme, la musicologie avant Adorno me semble être une discipline qui s'entortille autour de son sujet et l'étouffe. D'un côté, l'analyse de la musique considérée comme totalement autonome occulte complètement un pan important de la pratique musicale. De l'autre, subordonner l'analyse musicale à un contenu verbal n'apporte rien de plus à la connaissance de la musique.

L'immense progrès que permet la théorie du langage musical d'Adorno est de considérer la musique la plus abstraite, la plus auto-référentielle, comme chargée socialement et idéologiquement. À partir d'Adorno, la musique instrumentale ne consiste plus seulement en une expression diffuse d'émotions ou d'états d'âme, mais peut refléter une réalité sociale, et ce, sans jamais devoir faire appel à un argument extra-musical, qu'il soit verbal ou pictural. Cette avancée, loin d'être unanimement acceptée dans le milieu relativement conservateur de la musicologie, est la caractéristique principale du courant qu'on a nommé la « nouvelle musicologie. »

Susan McClary, une musicologue qui s'est distinguée par son approche féministe de la musicologie, s'inscrit tout à fait dans cette tendance. Reconnaisant sa dette envers Adorno, elle affirme aussi : « It doesn't really matter that academic disciplines have tried to insist that music is only music, that it cannot mean anything else. In the social world, music achieves these effects all the time. »¹³ Elle note par ailleurs que l'ethnomusicologie a toujours pris en compte le contexte social. Bref, elle constate que les musicologues occidentaux gagneraient à retourner le point de vue de l'ethnomusicologue sur leur propre musique. Dans son ouvrage *Feminine Endings*, elle se penche entre autres sur certaines grandes œuvres du canon de la musique occidentale pour y déceler une politique de la sexualité. Une partie de son analyse repose sur les représentations de la femme dans l'opéra, en tenant compte de la différenciation entre les personnages masculins et féminins dans la texture musicale même. Elle note par exemple que c'est souvent à travers les représentations de femmes en proie à la folie que le langage musical déborde de lui-même et évolue, dans une dialectique de l'encadrement et de l'excès. C'est le privilège des femmes folles de dépasser les conventions. McClary s'intéresse aussi à la musique instrumentale, soulignant que les termes des analyses musicales possèdent souvent eux-mêmes une forte connotation idéologique. Par exemple, la forme sonate, qui depuis l'époque classique donne leur cadre à tous les premiers mouvements de sonates et de symphonies, comprend un thème masculin et un thème féminin. On associe aussi fréquemment l'harmonie au côté masculin et la mélodie au côté féminin. Évidemment, son analyse va beaucoup plus loin qu'une polarisation des sexes au sein

¹² Alessandro Baricco, *op. cit.*, p.44-45.

¹³ Susan McClary, *op. cit.*, p.21.

de la musique. Elle note aussi toute l'importance de la notion de désir dans certains schémas narratifs musicaux liés à la tonalité.

Finalement, il peut sembler vain d'utiliser autant de mots pour parler d'une révélation qui devrait se faire en-dehors des schèmes traditionnels de signification, mais en attendant le livre-cassette sur l'influence de Benjamin sur les théories du langage musical, il est peut-être plus clair ainsi. Par ailleurs, on a pu voir tout au long de ce séminaire sur la pensée de Walter Benjamin que le legs benjaminien peut avoir la dent très longue. J'espère avoir démontré de manière convaincante que la musicologie aussi a droit à sa part (une oreille, peut-être) du cadavre symbolique de Walter Benjamin. Cette incursion musicologique me semble confirmer des similitudes révélatrices entre la théorie du langage de Benjamin et la conception du langage musical d'Adorno. Cette dernière ouvre un monde de possibilités à la musicologie, en fondant une nouvelle théorie de la signification musicale. Là-dessus, je laisse le dernier mot à Susan McClary, qui, parlant d'Adorno, affirme : « In his hands, the presumably nonrepresentational instrumental music of the canon becomes the most sensitive social barometer in all of culture. »¹⁴

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W., « Fragment sur la musique et le langage », *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1982.

BARICCO, Alessandro, *Constellations. Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, Paris, Gallimard, Folio, 1999.

BENJAMIN, Walter, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, Champs, 1985.

McCLARY, Susan, *Feminine Endings*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1990.

¹⁴ Susan McClary, *op. cit.*, p. 28.