

François Delalande

INA/GRM

## Sens et intersensorialité

J'ai bien compris que les intervenants se divisaient en deux catégories: les uns sont issus de la musique et des sciences humaines, les autres, les savants, venant des sciences dures, notamment de la neurophysiologie. Les premiers - j'en suis - sont là pour poser les problèmes et les seconds pour les résoudre. Ce partage me convient tout à fait, car les problèmes me paraissent assez complexes. Nous sommes, en effet, amenés, dans le domaine de la musique, à décrire certains faits qui relèvent du sens et font notamment appel aux synesthésies, comprises dans un sens très large. Mais je voudrais tout de suite indiquer que pour nous la question des synesthésies et de l'intersensorialité n'est qu'une partie du problème plus général du sens, et donc situer ces domaines les uns par rapport aux autres, avant d'apporter quelque éclairage plus précis sur certains points.

### **Le sens.**

Le problème du sens, en musique, a longtemps divisé les théoriciens en deux clans : ceux qui ont pensé le sens - comme le fait la sémiotique à l'heure actuelle - comme un renvoi du sonore à autre chose que du sonore, donc comme un renvoi externe, dirons-nous, et ceux qui ont cherché le sens de la musique à l'intérieur de la musique, c'est-à-dire comme un renvoi interne.

Cette seconde position n'est plus tellement à la mode, mais elle l'a beaucoup été, jusqu'à Jakobson - donc relativement récemment - qui voyait la musique comme « un langage qui se signifie soi-même » (1973; 99) ; cela veut dire que, par exemple, lorsqu'on entend une variation, elle est immédiatement rapportée au thème, ou qu'une sensible, à cause du système tonal, évoque la tonique sur laquelle elle va se résoudre ; on pourrait dire que c'est la syntaxe de la musique qui fonctionne et qui d'une certaine manière produit quelque chose comme un sens interne. Les grands défenseurs de cette conception, dans l'histoire de la musique, ont été Hanslick, relayé par un porte-parole brillant, Stravinsky, qui disait, de façon un peu

péremptoire : « Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. » (1962; 63). Hanslick ne prétendait pas que la musique n'était pas capable d'évoquer quelque chose de non-sonore, comme des affects. Au contraire, il le pensait, mais il estimait que le sens se construisait dans la réception et relevait de l'activité du sujet écoutant. Pour lui, la musique n'était pas par elle-même signifiante, ce n'était pas son fonctionnement normal. Il ne niait donc pas ce renvoi externe, mais privilégiait le renvoi interne, pour des raisons esthétiques.

On trouve cette position chez des auteurs plus récents : Jakobson, mais aussi Leonard Meyer qui dans *Emotion and Meaning in Music* (1956) constate l'existence de ces deux types de renvois et suppose que tout ce qui est de l'ordre de l'organisation interne peut intervenir dans le plaisir de la réception. Meyer s'est intéressé précisément à la manière dont on peut anticiper par un jeu de prolongation, créer une attente, et dont cette attente va amener une résolution susceptible de provoquer une émotion, donc quelque chose qui est de l'ordre du plaisir. Mais ce n'est pas exactement le sens. Meyer le précise : il existe par ailleurs un renvoi externe.

Si des positions telles que celle de Stravinsky sont passées de mode, c'est parce que des psychologues comme Robert Francès (1958) ont fait des expériences de réception, en faisant écouter à des auditeurs notamment du Stravinsky - par malice - et en obtenant des réponses verbales tout à fait convergentes. Ceci a été développé par Michel Imberty (1979 et 1981), qui a prolongé les travaux de sémantique musicale de Francès avec des méthodes statistiques plus modernes d'analyse factorielle des correspondances : on est toujours amené à constater des convergences, sur le plan sémantique, qui font sortir du domaine purement sonore. Par exemple le premier axe d'interprétation d'Imberty relie les formes sonores au mouvement. On s'approche là de quelque chose qui fait appel à une intersensorialité.

Les renvois internes eux-mêmes ne sont pas nécessairement hors sujet. Ils constituent des structures qui peuvent renvoyer à autre chose que du sonore. C'est encore une dimension de la sémiotique musicale qui a été, par exemple, évoquée par Nicolas Ruwet (1972; 14): « L'analyse suffisamment poussée d'un fragment, d'une œuvre, d'un ensemble d'œuvres, du style d'une époque donnée, [donc interne], devrait permettre de dégager des structures musicales qui sont homologues d'autres structures relevant de la réalité ou du vécu. [On sort donc du sonore.] C'est dans ce rapport d'homologie que se dévoile le « sens » d'une œuvre musicale. Prenons un exemple simple : soit un fragment musical tonal composé de deux

parties A et A' ; A se termine sur une cadence rompue, A' commence de la même manière que A et se termine sur une cadence parfaite (...). Il est clair que la première partie sera interprétée comme un mouvement mené jusqu'à un certain point et interrompue ou suspendue, et la seconde comme la reprise du même mouvement, cette fois menée jusqu'à son terme ». On est ici à cheval entre une description métaphorique et la recherche d'une interprétation plutôt explicative. Suffit-il d'invoquer un « rapport d'homologie » pour expliquer qu'une relation soit établie ? C'est la difficulté qu'on va toujours rencontrer : est-on amené à décrire le sens à l'aide de métaphores, faute de mieux, ou ces métaphores s'appuient-elles sur quelque fondement ? Dans ce cas, serait-il physiologique ou construit au cours de l'enfance ? C'est l'une des questions qu'il faut évidemment se poser.

Nous diviserons le plan en deux parties : ce qui relève des formes sonores et ce qui relève de la matière. J'emprunte cette dichotomie à Pierre Schaeffer, qui pour décrire la morphologie des objets sonores oppose leur forme à leur matière. La forme décrit le profil, c'est à dire l'évolution temporelle, tandis que la matière regroupe des critères plus instantanés, comme le timbre ou le grain. Ce qui est du domaine de la forme renvoie plutôt au mouvement et s'appuie probablement sur une expérience de type kinesthésique. Les associations synesthésiques de la matière sonore à d'autres domaines sensoriels, comme la vision ou le toucher, relèvent sans doute plutôt de la compétence de physiologistes, mais j'essayerai de livrer à la réflexion commune les informations dont je dispose.

### **Fondements sensori-moteurs de la représentation du mouvement**

De même que chez l'enfant le symbolique s'appuie en grande partie sur l'expérience sensori-motrice, comme l'a expliqué Piaget (1945), de même chez le musicien, notamment chez l'interprète, le symbolisme du mouvement se fonde sur sa propre expérience gestuelle. Il existe une transition continue entre le sensori-moteur et le symbolique qui pourrait être un des facteurs explicatifs. C'est loin d'être secondaire. En musique, et notamment dans la musique occidentale, la représentation du mouvement a été considérée comme l'un des fondements du sens. Francès indique que l'affectif en musique est lié au sonore par l'intermédiaire de la représentation du mouvement. Une forme sonore peut être mise en relation avec ce qu'il appelle un « schème cinétique de comportement », lui-même lié à des états affectifs. Pour prendre un exemple simple, c'est ainsi qu'il explique qu'un mouvement rapide soit généralement plus joyeux (allegro) qu'un mouvement lent. Quelqu'un qui est dans un état dépressif aura un tonus musculaire bas - on peut dire les choses comme cela - compatible

seulement avec des mouvements du corps plutôt lents. Par conséquent, une forme lente, en musique, associée, grâce à un autre chaînon explicatif, à un type de mouvement (un schème cinétique de comportement) peut évoquer un état affectif. La représentation du mouvement joue là un rôle de relais.

Il reste à faire le lien - ce dont je vais maintenant m'occuper - entre le mouvement dans le son et le mouvement au niveau de la motricité. Naturellement, la signification en musique s'appuie sur beaucoup d'autres codes. Gino Stefani (1982) a proposé une hiérarchie de codes en cinq niveaux, qui vont des codes généraux ou anthropologiques (au sens de communs à tous les hommes) aux plus spécifiques et aux plus techniques. Nous nous situons manifestement, et dans tout ce dossier ce sera le cas, au niveau des codes généraux, et non d'une culture transmise, ce qui serait le cas de significations d'ordre religieux associant telle divinité à type de sonorité, ou, dans un autre registre, le cor à la chasse, etc. Ceci n'est pas dans notre sujet. Nous recherchons des explications à un niveau général (physiologique, ontogénétique, etc.) manifestement supra-culturel.

a) Nous essaierons d'établir un parallèle entre l'expérience sensori-motrice du jeune enfant et celle du musicien, qu'il faut probablement interpréter comme une permanence de ce qui a été vécu dans la petite enfance. Pendant la période sensori-motrice, il n'y a pas de rupture franche entre l'acte et la sensation ; le geste est à la fois moteur et récepteur, c'est-à-dire que l'enfant éprouve le monde, dirais-je, en secouant, en poussant, en tordant, etc., et l'expérience kinesthésique est très liée à la production de sons. Quand un enfant pousse une chaise sur le sol (*exemple sonore*), il entend le bruit produit en même temps qu'il perçoit une résistance et un effort. Donc une relation entre le kinesthésique et le sonore se construit dans l'expérience sensori-motrice.

En écoutant l'enregistrement du son produit, vous n'avez aucun mal à le décoder comme indice d'un effort. Vous entendez un geste qui pousse, frotte ou d'un coup devient plus aisé parce que la vitesse est plus grande. Vous-mêmes – comme déjà un enfant de trois ans - pouvez très facilement en entendant un son, deviner quel geste l'a produit. Or ceci se produit constamment en musique. Lorsque vous entendez jouer un violoniste, vous percevez sans peine un appui, un allègement, une accélération du mouvement de l'archet. La première signification attachée à un son instrumental, c'est un geste effecteur. Mais le geste instrumental comporte toute une série de couches, qui vont jusqu'à ce que j'appellerai le geste

« évoqué ». Si un son de même profil avait été produit par un synthétiseur, il aurait été tout aussi bien l'image d'un mouvement, mais d'un mouvement fictif qui aurait pu produire ce son.

Oublions maintenant l'enfant pour nous intéresser à l'expérience de l'instrumentiste. Lui aussi a une expérience de type sensori-moteur. Il utilise son corps, ses gestes non seulement dans le sens de la production mais aussi dans le sens de la réception. Il perçoit avec ses mains, avec sa bouche, avec son souffle, sa cage thoracique, etc... Il s'établit un bouclage extrêmement étroit, tout à fait comparable à ce qu'on observe pendant la petite enfance, entre production et réception. Pierre Yves Artaud, flûtiste<sup>1</sup> : « L'interprétation, pour un musicien, passe par ce contact sensuel, précisément, avec l'instrument. Par des sensations qu'on a pour la flûte au bout des doigts, au bout des lèvres ; parce qu'on sent notre souffle arriver sur le biseau. Le contrôle musical du phrasé, tout passe par là, par cette approche très physique de l'instrument (...). Le son part de l'intérieur du corps, il part des poumons, de tout l'appareil respiratoire. C'est là qu'est notre matériau. Il va ensuite arriver au bout des lèvres. Donc vraiment c'est un contact très étroit, l'instrument est vraiment la prolongation du corps. Et puis il y a non seulement ce contact par le souffle, mais aussi le contact avec les doigts; parce que la colonne d'air qui est contenue dans l'instrument vibre, on la sent vibrer sous les doigts. Là aussi, la colonne d'air, c'est pour nous quelque chose de très réel, de très palpable. Ce n'est pas un mot. On la sent, et quand on joue bien, je veux dire quand l'instrument « sonne », comme l'on dit dans notre jargon, hé bien, tout l'instrument vibre, on le sent du bout des lèvres jusqu'au bout de nos doigts, c'est une réalité (...). C'est très curieux, mais vraiment le contact avec la colonne d'air qu'on a par l'intermédiaire des doigts est aussi important que le contact qu'on obtient avec les lèvres. Si j'ai une flûte à plateaux [avec laquelle il n'y a pas de contact direct entre le doigt et l'air], j'ai l'impression de marcher dans le noir, à tâton, et qu'il manque quelque chose aux sensations dont j'ai besoin pour placer ma sonorité ». On voit à quel point les doigts, les lèvres, etc., dans le jeu instrumental, jouent un rôle de récepteurs, ce qui justifie l'emploi du mot « sensori-moteur ». Il existe un processus d'adaptation qui, comme le dit Pierre-Yves Artaud, passe par cette réception et s'appuie sur ce feed-back extrêmement court. La réception sensori-motrice joue un rôle dans le réglage du geste, notamment dans la recherche de la sonorité.

---

<sup>1</sup> Les citations d'instrumentistes proviennent d'une enquête que nous avons réalisée à l'occasion d'une série d'émissions radiophoniques, « La musique et la main » France-Culture 1980. On en trouve de plus larges extraits dans Delalande, 1992.

On pourrait penser qu'il en va différemment pour un pianiste. Donnons la parole à Jean-Claude Penner, pianiste, qui, lui aussi, considère qu'il « accommode » constamment son geste. (Le mot « accommodation » est un terme piagétien.) Jamais il ne se dit : pour obtenir telle sonorité, pour jouer mieux tel passage, il faudrait que je fasse ceci. Pas du tout. Il règle son geste de manière empirique. Il y a un mot de Piaget, employé à propos de l'enfant, qui convient tout à fait au jeu instrumental : « la main épouse la forme de la chose ». L'enfant qui a été éprouvé sur différents objets un schème sensori-moteur et se trouve devant un nouvel objet doit accommoder son geste, c'est-à-dire l'adapter à ce nouvel environnement. L'instrumentiste se trouve toujours dans cette situation-là. « Les gens qui bâtissent des techniques à coup de connaissances anatomiques, moi, ça me laisse un peu froid! Je trouve qu'il faut se mettre à l'écoute du geste. Il me semble que dans un certain nombre de cas, le corps est plus intelligent que nous. Je veux dire que si rationnellement on cherche a priori comment on peut jouer mieux certains passages, on a beaucoup de chances d'adopter des solutions extrêmement pauvres et schématiques. Alors que si l'on propose au corps cet exercice et qu'on le refait, jusqu'au moment où il commence à créer ses propres méthodes, on peut prendre en compte - et alors cette fois consciemment - un certain nombre de gestes subtils et d'une très grande complexité. Je crois qu'il faut être à l'écoute de ce que l'on sent être un geste convenable et en prendre conscience assez progressivement pour peu à peu, en somme, le mémoriser. » C'est bien un processus sensori-moteur d'accommodation et d'assimilation qui est décrit ici.

b) Poursuivons notre enquête sur la signification liée à la gestualité. Nous balayerons progressivement différentes couches. Partis de ce geste effecteur dont nous venons de voir comment il se règle de manière sensori-motrice, nous nous élèverons progressivement vers le geste évoqué qui semble très éloigné du geste effecteur. On va le voir, c'est par une sorte de continuité et non pas en traversant des couches distinctes. Un premier degré sur cette échelle est celui des connotations liées au geste effecteur. La voix en est un bel exemple. Quand vous écoutez une chanteuse, vous percevez en fait un effort surmonté par l'aisance. Vous savez que l'air de la *Reine de la Nuit*, de la *Flûte enchantée* de Mozart monte jusqu'à un contre-fa très difficile à obtenir. Il suppose un effort. Quand la chanteuse l'atteint, on sent que c'est le maximum : il ne fallait pas lui demander de monter au fa dièse. Or, l'IRCAM a écrit un programme informatique (le programme « chant ») et l'une des premières réalisations a été de programmer l'air de la *Reine de la Nuit*. C'est un contre-exemple magnifique. Naturellement, l'ordinateur synthétise le contre-fa avec une facilité telle qu'on ne sent plus du tout d'effort.

Et on prend conscience, par défaut, que le suraigu, chez une chanteuse, possède une signification de tension, presque de risque.

c) On gravit un échelon supplémentaire en direction du geste évoqué en voyant comment le geste particulier de l'interprète peut être assimilé à un ensemble plus général d'autres gestes. C'est ce que Piaget appelle « l'assimilation génératrice ». Ce schéma est extrêmement important parce qu'il représente l'un des registres de l'expression.

Selon que je joue avec vigueur ou avec délicatesse, comme on l'a expliqué à propos du petit enfant qui poussait sa chaise, les auditeurs seront tout à fait capables d'imaginer le geste vigoureux ou délicat. Ce qui intéresse le musicien, c'est que ce geste vigoureux va être mis en relation avec tous les gestes vigoureux qu'on peut produire dans la vie, et même avec la vigueur comme une catégorie morale. A travers un geste effecteur, on évoque une catégorie beaucoup plus large. C'est comme cela que, dans la petite enfance, se forment les concepts. La terminologie piagétienne d'assimilation généralisatrice est tout à fait adaptée à ce qui se produit ici. Un enfant qui caresse sa peluche éprouve une sensation analogue à la sensation qu'il éprouverait en caressant d'autres objets doux également. Il mettra ces deux sensations en relation d'équivalence, et bien d'autres comparables, de sorte que le mot « doux » pourra évoquer pour lui une expérience précise. Il n'aurait aucun sens si lui-même n'avait pas éprouvé et mis en relation un ensemble de sensations de façon à construire une classe d'équivalence qui porte un nom : « douceur ». Par un mécanisme d'assimilation généralisatrice comparable, ces sensations se généralisent et la douceur peut aussi bien caractériser des relations affectives ou des intonations de la voix. Le concept de « douceur » progressivement s'étend.

C'est exactement ce qui se passe en musique. J'entends un geste d'un pianiste qui joue avec délicatesse ou tape avec vigueur : je le devine parce que j'ai été capable dans toute mon éducation sensori-motrice de traduire un son en geste moteur. Mais ces gestes vont être étendus à des catégories beaucoup plus larges. Un pianiste comme Glenn Gould a progressivement réduit sa palette de gestes à un certain nombre de types qui correspondent à ce qu'on appellerait en musique des « caractères expressifs » (Delalande 1988). Qu'est-ce qu'un caractère expressif ? Ce n'est pas autre chose qu'un type de geste effecteur qui est généralisé. Quand Glenn Gould frappe le clavier de manière vigoureuse ou délicate, non seulement le son en est l'indice, mais en même temps la posture, l'expression du visage, y compris les mouvements de sourcils, expriment la vigueur ou la délicatesse. En posture « vigoureuse », les épaules sont contractées, la tête rentrée dans la nuque. On observe une

contraction générale du buste absolument typique. Par contre, pour effectuer un détaché délicat, il sort la tête des épaules, adopte une posture physique typique, plisse le front. C'est le corps tout entier qui se trouve engagé.

d) Ceci nous amène à un autre niveau d'interprétation qu'on appellera le geste accompagnateur. La question qui se pose est : à quoi servent les gestes qui ne servent à rien ? Glenn Gould, quand il joue très legato, a tendance à effectuer un mouvement du buste qui consiste soit à tourner, soit à osciller d'avant en arrière. Il y a ainsi des registres de gestes qui manifestement ne servent pas à la production du son. Comment les interpréter ? Les analyses et les recoupements avec les propos de Glenn Gould montrent que la cohérence gestuelle se situe au niveau d'un caractère expressif. Pour créer une fluidité, grâce à un grand legato (à la main gauche notamment), il a tendance à effectuer ce type de geste là. C'est à dire que, dans l'imaginaire, il s'établit une relation entre une fluidité sonore et un type de mouvement du buste, fluide lui aussi. De même la respiration, pour un pianiste, contrairement à un instrumentiste à vent, n'est manifestement pas nécessaire à l'effectuation sonore. Elle fait partie de ces gestes qui ne servent à rien. Or, les pianistes, à un certain niveau, sont conscients qu'il est indispensable de bien contrôler la respiration. Jean-Claude Pennetier, pianiste, dit : « Une question qui m'obsède, c'est le souffle. Pour jouer telle ou telle chose, je sais comment je vais respirer. Il y a des attaques que j'aime prendre plein d'air, d'autres, les poumons vides, sur l'expiration et ça correspond à certains sons, à une certaine volonté expressive ». Si j'insinue : « Expressive, pensez-vous ? Ou n'est-ce pas lié, simplement, à une force ? est-ce que la contraction... ? », « Ah non, non, expressive ! », répond Jean-Claude Pennetier. Une certaine respiration semble associée à un certain contenu expressif. « Prendre une respiration sur une toute petite amplitude, à mi-poumons, comme une plante dans l'eau qui s'écarte et se referme extrêmement doucement », conseille Jean-Claude Pennetier à un élève. Il s'agit en l'occurrence de jouer la 2ème *Ballade* de Chopin, qui est, dit-il, très sensible, dans une espèce d'au-delà intérieur. « On est physiquement mieux pour la jouer et ça joue sur notre imagination. Ce qu'on imagine modifie notre souffle, mais je pense que le chemin inverse existe également, et qu'en modifiant notre souffle, on modifie notre propre image mentale ». Il apparaît ainsi qu'une part de la motricité chez l'interprète n'est pas immédiatement fonctionnelle mais joue son rôle par l'intermédiaire d'une représentation.

e) Le dernier étage vers l'abstraction est celui que nous avons appelé le geste – ou mouvement – évoqué : le son qui « monte » ou devient plus « léger ». Nous notions qu'il peut avoir été

obtenu par un frottement qui se fait, en effet, plus léger, mais aussi à l'aide d'un synthétiseur, le renvoi à un geste fictif relevant alors du leurre. Quelquefois, comme l'explique un percussionniste, Jean Pierre Drouet, « l'allègement » est obtenu par un geste d'appui. C'est le cas d'une percussion à peau, comme le zarb : « Ce qui est bizarre, c'est que quelquefois pour produire un sentiment de légèreté, il faut au contraire que j'appuie plus fort ». On constate là une totale dissociation entre le geste effecteur et le mouvement évoqué, même si génétiquement la signification « allègement » se fonde sur l'expérience sensori-motrice du léger.

f) On peut ainsi étudier les représentations de mouvement indépendamment de toute origine gestuelle ou physique réelle. C'est ce qu'a tenté l'équipe du MIM (à laquelle j'ai été associé pour cette étude) en dressant un inventaire de type de figures sonores dénommées Unités Sémiotiques Temporelles (Collectif, 1996). On constate d'abord qu'on peut dissocier une représentation de mouvement d'une trajectoire précise. Ainsi la « chute » est-elle caractérisée morphologiquement par une accélération uniforme d'un quelconque paramètre après une période de stabilité, mais on peut réaliser par simulation des chutes qui montent, ou qui ne montent ni ne descendent (accélération d'une fréquence d'itération). Dans certaines UST, la représentation d'un mouvement se trouve même dissociée d'une interprétation dynamique, qui impliquerait des forces, des poids, des inerties. Par exemple, dans l'UST dénommée « trajectoire inexorable », ce n'est pas, malgré le nom, l'idée de trajectoire qui domine (comme l'ont montré les simulations, elle peut monter, descendre, ou ne faire ni l'un ni l'autre), mais le sentiment de l'inexorable, qu'on peut paraphraser par l'expression « qui n'en finit pas de... », quelle que soit l'action à laquelle elle s'applique. Aussi parle-t-on d'Unités Sémiotiques Temporelles (plutôt que de « représentation de mouvement », ou de « figures dynamiques ») pour bien indiquer qu'on s'est éloigné d'une dynamique et d'une trajectoire particulières pour évoquer dans sa plus grande généralité une expérience de la temporalité.

Ce parcours n'avait pas d'autre ambition que de rappeler que les significations de mouvement associées aux profils sonores, même si elles se fondent sur l'expérience sensori-motrice de la petite enfance prolongée par celle de l'instrumentiste, combinent une série de couches de significations qui vont, de façon continue, de la simple représentation du geste effecteur jusqu'à des généralisations d'expériences de la temporalité détachées de toute adhérence causale.

## « Son » et synesthésies

Je serai plus rapide sur les questions touchant à la « matière » du son – par opposition à sa forme – et aux métaphores qui s’y attachent, probablement liées aux synesthésies, simplement parce que cette question, très classique elle aussi en musique, est moins bien décrite.

Plutôt que le mot « matière », emprunté à Schaeffer (et qui déjà évoque l’inter-sensorialité), j’utiliserai le terme « son », pris dans son acception récente et très usuelle dans tous les genres musicaux. « Matière », « timbre », « sonorité », « son » sont presque synonymes et désignent des qualités considérées comme instantanées, c’est à dire en faisant abstraction des évolutions et des développements. La plupart des acteurs de la production musicale – instrumentistes, chefs d’orchestre, techniciens, programmeurs radio – parlent du « son » dans ce sens, quel que soit l’univers musical auquel ils appartiennent : jazz, variété, rock, musique baroque, etc. Le concept est cependant loin d’être clair (j’ai tenté récemment d’y mettre un peu d’ordre : Delalande, 2001). « Son » est le plus large de ce quatre termes ; en particulier il inclut les qualités d’attaque (sèche, abrupte, molle...) qu’exclurait la « matière » définie par Schaeffer. Il qualifie éventuellement des séquences musicales complexes, mixant dans un espace des unités morphologiques différentes, et non ces unités morphologiques elles-mêmes, que sont les objets sonores schaeffériens. Les acteurs des différents univers caractérisent le plus souvent le « son » par les moyens de l’obtenir (réverbération, effets, ou dans un autre domaine, lutherie, réglage des cordes, position et tenue de l’archet, etc.) mais les simples auditeurs, faute de disposer de ces informations, qualifient le « son » par des métaphores d’orientation synesthésique. C’est le domaine privilégié d’étude des synesthésies en musique.

Un exemple : le premier mouvement de « l’Hiver » des *Quatre Saisons* de Vivaldi joué par l’ensemble baroque « Il Giardino Armonico ». Vous savez qu’il s’agit d’une musique à programme, illustrant un texte. Le texte concernant *l’Hiver* parle du froid et de la glace. Question très intéressante : comment rendre par la musique, et précisément par le « son », le froid et la glace ? Vivaldi a trouvé sa solution et les interprètes la leur, allant dans le même sens. Voilà comment on fait du froid avec de la musique :

(*Musique*. CD Teldec)

Pourquoi est-ce qu’un son peut être plus froid qu’un autre ? Est ce que le son obtenu en jouant *al ponticello*, tout près du chevalet, donc un peu grinçant, est froid ? Dans quelles conditions l’est-il ? On voit bien qu’il doit y avoir des sons froids et des sons chauds, de même qu’on parle de timbres clairs et de timbres sombres. On ne cesse d’employer des métaphores synesthésiques pour qualifier le « son ». C’est bien dans ce champ-là que nous nous situons.

Il y a une histoire des synesthésies en psychologie. Au début, on s'intéressait aux cas pathologiques, notamment à ce qu'on appelait l'audition colorée. Il y a eu une série de travaux, à la fin du 19ème et au début du 20ème siècle, qui ont essayé de comprendre pourquoi certains sujets qui étaient considérés comme malades voyaient des couleurs quand ils entendaient des sons. Pour certains, ce n'était pas trop grave mais pour d'autres, qui effectivement ne pouvaient entendre des sons sans voir des couleurs, c'était un handicap dans la vie courante. Un certain nombre de ces cas a été assez bien étudié et c'est une époque, dirais-je, des synesthésies. Ce n'est pas vraiment cela qui nous intéresse, même si ça peut quelquefois aider à comprendre des mécanismes plus généraux. On a ensuite dépassé ça et essayé, depuis les Gestaltistes, de s'intéresser à des synesthésies d'une manière plus générale. C'est le cas de Werner (1934, cité par Dumaurier, 1992) par exemple qui a été amené à faire des hypothèses de type physiologique pour expliquer des associations entre les couleurs et les sons. Et c'est le cas depuis Merleau-Ponty (1945) qui dit : « Ce ne sont pas des phénomènes exceptionnels. La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience, et que nous avons désappris de voir, d'entendre, et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir ». Donc la perception semble guidée par un savoir, mais en fait, à un certain niveau, il existerait bien ce que Werner appelait une « couche synesthésique », plus générale que la différenciation selon les canaux sensoriels. C'est une question pour les neurophysiologistes ; nous, ce qui nous intéresse, c'est de voir un petit peu comment les choses se passent.

Il y a donc les synesthésies fortes et exceptionnelles et les synesthésies faibles et banales, celles de tout le monde, qui apparaissent à travers un langage métaphorique. Mais ce n'est pas parce qu'il y a métaphore qu'il n'y pas synesthésie. La convergence des métaphorisations n'appelle-t-elle pas une explication ? Si je demande à des sujets de classer des timbres sur une échelle qui va du clair au sombre, ils vont me répondre à peu près la même chose. Il y aura donc des sons clairs et des sons sombres. Ceci ne fait pas problème. Par contre, il n'est en rien évident que des auditeurs écoutant de la musique aient envie d'aller classer les sons sur une échelle du clair au sombre.

Donc, effectivement, la musique renvoie constamment à de l'intersensorialité. Les premiers cas pathologiques dont je parlais, étudiés à la fin du 19ème et au début du 20ème siècle, étaient des cas dans lesquels il y avait une extrême dispersion interindividuelle ; par exemple tous les membres de la même famille associaient des couleurs aux sons, mais malheureusement pas les mêmes couleurs aux mêmes sons ! Par contre, au niveau des

synesthésies banales, celles de tout le monde, on observe des convergences très fortes. Mais j'insiste sur le fait qu'aller classer du sombre au clair n'est pas du tout nécessaire en musique. Quand on écoute de la musique, on a le choix entre une série de conduites qui orientent différemment la perception. On ne cesse de métaphoriser, de mettre le sonore en relation avec du non-sonore, accessible normalement à d'autres sens, mais pas forcément de la même manière. Là où quelqu'un se sera sensible à cette échelle qui va du clair au sombre, un autre remarquera une organisation du proche au lointain par exemple, ou opposera du descendant à de l'ascendant. Il en résultera des métaphorisations divergentes, liées à des stratégies d'écoute différentes. Mais si toutefois on donne une consigne précise qui focalise le champ sémantique sur une dimension particulière, par exemple du clair au sombre, on observera une convergence suffisante pour qu'on puisse par exemple bâtir des échelles, désignées par ces correspondances. Ca n'arrête pas dans l'histoire de la musique. Classer du clair au sombre n'est pas très banal, mais par exemple classer de l'aigu au grave l'est bien davantage. On dit aussi haut et bas. Mais « haut et bas » et « aigu et grave » se recoupent. Sur ce point, l'expérience sensori-motrice peut fournir une hypothèse. Les enfants, quand ils sont petits, sont amenés à manier des corps résonnants qui sont gros, donc en général associés à des sons graves, et lourds. Le mot « grave », au 17<sup>ème</sup> siècle, voulait dire « lourd ». Donc que le grave, au sens acoustique, soit plutôt associé au bas qu'au haut n'est pas surprenant. Ce sont des associations suffisamment stables pour qu'on puisse en faire un vocabulaire technique. Si on classe de l'aigu au grave, du sombre au clair, on va tomber sur la même classification. C'est ce qu'a fait Schaeffer en parlant de sons granuleux et de sons lisses. On n'est pas obligé de classer les sons sur l'axe granuleux/lisse, mais si on le fait, ce sont les mêmes sons qui seront granuleux ou lisses pour tout le monde. De même, que Jack Ox représente les violons en jaune n'est pas surprenant ; certainement moins que de les représenter en noir<sup>2</sup>. Il y a donc là un champ dont on ne peut pas nier qu'il a une certaine généralité et pour lesquels je n'ai pas particulièrement d'explication.

Je voudrais simplement indiquer, avant de passer la parole aux personnes qui sauront apporter des explications, que ceci a été thématiqué par Gino Stefani (1998), sémioticien italien, qui essaie de rattacher les dimensions de la musique à l'expérience musicale commune, c'est-à-dire à la manière dont on reçoit la musique ; c'est ce qu'il appelle la « prise de son ». Ce jeu de mots de Stefani souligne qu'on s'approprie le son et la musique et qu'il y a différentes manières de se l'approprier. Au rythme correspond l'expérience motrice, à la mélodie

---

<sup>2</sup> Allusion à une peinture de Jack Ox d'après musique, présentée au colloque Intersens.

l'expérience du « chantable », quant au « sound » - c'est-à-dire au « son » au sens moderne dont je parlais – il relève pour lui pour lui typiquement du registre de la synesthésie : « La soundestesia est une prise de son globale de l'événement-objet musical ; mais c'est aussi une manière d'être capturé par le son, par la musique qui nous prend « dans tous les sens », c'est-à-dire synesthésiquement. Nous pouvons donc dire (...) que le sound est *ce qui dans la musique fait synesthésie* ou symétriquement c'est *l'appropriation synesthésique de la musique* ». On trouverait donc d'un côté les formes, les profils, qui seraient de l'ordre de la synesthésie - qu'ils soient mélodiques ou rythmiques - et de l'autre le « son » - c'est à dire cette dimension instantanée - qui serait plutôt lié à une conception classique de la synesthésie.

Je transmets tout cela à mes successeurs dont j'attends beaucoup puisque, bien entendu, ce sont pour moi des points d'interrogation. Je suis venu ici pour chercher les réponses.

## Références

Collectif, *Les Unités sémiotiques temporelles*, Marseille, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), 1996.

DELALANDE, François, « La gestique de Gould ; éléments pour une sémiologie du geste musical », in G. Guertin (ed.) *Glenn Gould pluriel*, Montréal, Louise Courteau éditrice, 1988.

DELALANDE, François, « Il gesto musicale, dal sensomotorio al simbolico ; aspetti ontogenetici » in *Dall'atto motorio alla interpretazione musicale*, actes du 2ème colloque international de psychologie de la musique (Ravello, oct. 1990), Salerne, Italie ed. 10/17, 1992. Repris dans Delalande, *Le condotte musicali*, Bologne, CLUEB, 1993.

DELALANDE, François, *Le Son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris, Ina/Buchet-Chastel, 2001.

DUMAURIER, Elisabeth, *Psychologie expérimentale de la perception*, (chapitre II : Les synesthésies et l' " unité de sens " ), Paris, PUF, 1992.

FRANCÈS, Robert, *La Perception de la Musique*, Paris, Vrin, 1958.

HANSLICK, Edouard, *Du Beau dans la musique* (1854). Edition française précédée d'une introduction de Jean-Jacques Nattiez : Paris, Christian Bourgois éd., 1986.

IMBERTY, Michel, *Entendre la Musique* (1979) et *Les Ecritures du Temps* (1981), Paris, Dunod.

MERLEAU PONTY, Maurice, (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1971.

MEYER, Leonard. B., *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

PIAGET, Jean, *La Formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel-Paris, Delacchaux et Niestlé, 1945,1976.

RUWET, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, 1972.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

STEFANI, Gino, *La Competenza musicale*, Bologne, CLUEB, 1982.

STEFANI, Gino, *Musica : dall'esperienza alla teoria*, Milan, Ricordi, 1998.

STRAVINSKY, Igor, *Chronique de ma vie*, Paris, Denoël, 1962.

WERNER, H. (1934), « L'unité de sens », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 31, 190-205.