

Les aspects mythologiques de la musique Le passage du modernisme au post-modernisme

Mijana Hofman-Veselinovic

Volume 5, numéro 1, automne 1994

Esthétiques et sociétés

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800962ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800962ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hofman-Veselinovic, M. (1994). Les aspects mythologiques de la musique : le passage du modernisme au post-modernisme. *Horizons philosophiques*, 5(1), 20–30. <https://doi.org/10.7202/800962ar>

LES ASPECTS MYTHOLOGIQUES DE LA MUSIQUE

LE PASSAGE DU MODERNISME AU POST-MODERNISME

La question du mythe en musique peut être examinée sous trois aspects : le premier traite du mythe dans la dimension non musicale d'une composition, soit dans les livres d'opéras ou dans les canevas des œuvres voco-instrumentales; le deuxième aspect s'applique aux relations entre convention musicale et mythe, et le troisième se rapporte aux éléments mythiques que comporte le processus musical.

On sait que les contes fantastiques et pittoresques sur la vie des dieux et sur la création du monde — qui sont les traces émotionnelles, spirituelles et artistiques d'un temps où la religion, la philosophie et l'art n'existaient pas encore — ont toujours fasciné l'imagination des compositeurs. Par conséquent, les mythes ont constitué pour la musique un trésor potentiellement inépuisable de sujets pour la scène, la voix et les instruments. Les possibilités à étudier seraient multiples, mais ce qui nous intéresse ici est le fait que la musique ait pu commencer à exprimer d'elle-même son essence mythique à l'intérieur des coordonnées diverses des différents compositeurs.

Commençons par préciser que le langage musical n'est pas d'ordre conceptuel. Ni le matériel musical ni son organisation structurelle ne peuvent véhiculer un sens logique et conceptuel. Cela signifie que la musique ne peut entreprendre la reconstruction discursive d'un mythe; elle ne peut ni créer un mythe ni le modifier. On ne saurait donc parler de la présence de l'*action* mythique en musique. La musique ne pourrait jamais produire l'analogie d'un mythe en donnant la traduction musicale précise d'une action extra-musicale. De par sa nature, la musique fait partie des phénomènes qui sont étrangers au sens discursif des concepts et qui ont leur propre ontologie.

Mais le langage musical puisqu'il s'agit d'un langage n'existe pas par lui-même. Il est doté de la possibilité de créer une signification en contexte musical mais qui peut également être interprétée dans le champ notionnel. C'est ainsi que la musique appartient à l'humanité entière, de diverses manières en effet, suivant le niveau et les caractéristiques culturelles du milieu. En d'autres termes, l'espèce humaine a accepté l'existence du langage musical comme une condition nécessaire de sa spiritualité.

On peut donc dire que la musique «communique», au sens large du terme. Elle permet également d'établir l'espèce de communication qui s'appuie sur la convention musicale, ce qui inclut de nombreux exemples de *description musicale* comme le plus ancien et, au demeurant, le seul aspect direct de l'imitation par la musique. Comme elle se sert de l'appareil acoustique sans s'appuyer sur l'appareil notionnel, la musique a surtout cherché à imiter les phénomènes sonores.

Prenons l'exemple de la description musicale d'un phénomène sonore comme celui du chant des oiseaux. Musicalement, il se distingue par un jeu de motifs où figurent le petit ambitus, les mouvements successifs en secondes, ou ceux sur les notes des accords arpégés de trois sons, les trilles, l'articulation staccato et le timbre d'un instrument à vent en bois. Ce contenu musical sert couramment de description musicale du chant d'oiseau, ce qui revient à dire qu'il est déterminé comme le signifiant «chant d'oiseau». Et puisqu'il établit entre ce chant et lui-même une liaison significative, il devient par convention le signe d'un phénomène sonore non musical, c'est-à-dire un contenu qui est toujours associé, d'abord et avant tout de manière sonore, et par extension, visuelle, au phénomène acoustique du chant.

Toutefois, il est rare qu'une convention musicale soit le but d'une composition. Dans la plupart des cas, elle n'est qu'un matériau qui doit recevoir sa signification à l'intérieur de l'œuvre où elle se présente, ou dans une autre composition du même auteur, ou par un autre compositeur, enfin bref dans un autre

contexte. Cette évolution conduit à autre niveau où le matériel sonore, qui était d'abord un simple objet à imiter, acquiert une signification plus haute.

Quand par exemple Gustav Mahler imite musicalement quelque phénomène sonore non musical, il utilise le détail mimétique en tant qu'unité d'énergie musicale. Il s'appuie par exemple sur un détail qui évoque le gazouillement des oiseaux (dans le troisième mouvement de la *Troisième symphonie*), en l'intégrant à un processus musical complexe au terme duquel son œuvre devient le signe d'une atmosphère pastorale. Tout autre son musical peut servir d'objet d'imitation suivant la chaîne :

signifié(1) - signifiant(1) = signe(1)

/

signifiant(2) - signifié(2) = signe(2)

[signifié(2) - signifiant(2)]

/

signifiant (3)...

[signifié(3)...]

Prenons par exemple le son de l'orgue. Dans le cadre de la structure baroque, il peut être imité par le choix d'un volume de son précis et par un mélange de timbres instrumentaux. Ce procédé de composition est le signifiant du son provenant de l'orgue et donc aussi son signe. Mais ce signe peut se transformer lui-même en un signifiant, à savoir le signifiant d'une idée qui surgit dans un autre contexte, ou dans le champ d'un autre signifié. En d'autres termes, le signe peut aussi intervenir comme pensée qui attend de recevoir une signification d'un signifiant qui appartient à un autre contexte. Le fait que l'orgue soit associé à l'église et à la pratique musicale des religieux permet de conférer au procédé musical en question un contenu spirituel général.

Dans son *Concert pour violon*, Alban Berg utilise le choral de Bach intitulé «Es ist genug» pour signifier l'angoisse devant la mort. Le choral de Bach est construit de manière à évoquer la pratique musicale d'église avec sa plénitude, sa solennité et une certaine exaltation associées aux sonorités provenant de l'orgue. Or Berg a repris l'harmonisation du choral de Bach en l'élevant d'un demi ton (au lieu d'un la majeur, on a un si bémol) et en le pliant à une «texture chorale» qui comporte deux clarinettes, un saxophone et une clarinette basse. Cette procédure et le volume utilisé permettent de fabriquer un son comparable à celui de l'orgue. Toutefois, cette solution musicale n'est absolument pas le signifiant d'un orgue, celui de l'atmosphère d'une église ou celui d'un sentiment religieux. Après avoir traversé à la verticale toutes les couches de signification, elle atteint un niveau où elle se fait signe de cette tragédie de la condition humaine mortelle.

On peut reprendre l'argument en sens inverse. Bien que partant de la question de savoir pourquoi le contenu musical créé par Berg peut servir de signe de la tragédie de la mort, on s'éloigne progressivement de cette signification attribuée par Berg au contenu musical pour rejoindre le niveau le plus élémentaire de signification, soit le signe musical de l'orgue. Cette stratégie est rendue possible par le fait que la solution de Berg ne peut être le signifiant de la tragédie humaine que parce qu'elle s'enracine dans un sentiment religieux. Ce sens comprend sous lui un niveau de signification qui évoque une atmosphère d'église et, plus profondément, un niveau qui permet l'émergence de tous les autres : le son analogue à celui de l'orgue. Étant donné que l'orgue est un instrument étroitement lié à la pratique musicale d'église, il est également rapporté à tout contenu relié même indirectement à cette pratique.

La relation significative qui advient entre signifiant et signifié et qui met au jour toujours plus de niveaux de signification, où on observe une réaction en chaîne entre signifiant, signifié et signe, produisant une stratification typique, n'est en fait rien d'autre que l'élaboration sémiotique d'une structure mythique. Il ne faut pas croire que cette structure n'est repérable en

musique qu'avec la convention musicale entendue comme description sonore d'un contenu sonore précis (musical ou non musical), car elle peut l'être également dans le champ de la convention prise au sens large, c'est-à-dire dans le langage musical en tant que tel. Elle s'appuie notamment sur des signes précis signifiant la hauteur, la durée, le mètre, la dynamique, l'articulation, etc., qui permettent de faire l'expérience de multiples transformations du rapport entre signifiant et signifié dans toute nouvelle composition. Ces transformations entraînent la réinterprétation des signes de base en fonction de nouveaux signifiants et de nouveaux signifiés.

Un traitement déterminé des moyens d'expression musicale, c'est-à-dire du contexte de composition, est le signifiant d'une idée musicale du compositeur, et la composition en est le signe. Elle est alors utilisée par un autre compositeur dans une autre production, de telle sorte que le signe mentionné devient une nouvelle façon de signifier, le signifiant d'une nouvelle idée, c'est-à-dire son signe. Par la suite, dans une autre composition, le même signe devient le signifiant d'une nouvelle idée musicale, et ainsi de suite. Ce système de communication et cette stratification de paramètres musicaux sont en place depuis l'origine de la musique et leur incidence sur les relations entre générations de compositeurs est évidente.

En d'autres termes, le développement historique de la musique confirme de façon continue la structure mythique. En termes musicologiques, les caractéristiques de base du traitement des moyens de l'expression musicale de chaque auteur et de chaque période musicale mûrissent sous forme d'une certaine convention. En général, cette convention est acceptée par les jeunes générations, qui y voient le point de départ de la recherche de nouvelles solutions.

L'établissement d'une relation significative entre signifiant et signifié, qui passe par le chemin allant du signifiant au signe, n'est pas le fruit d'une équation mécanique entre un signifiant et un signe ni de celle entre un signe et un nouveau signifiant, mais il est rendu possible à travers un processus créatif. Le processus de signification ou de stratification tel que conçu

dans le schème sémiologique est réalisé dans ce même processus créatif, de telle sorte que la question de savoir si un signe peut devenir un nouveau signifiant puisse trouver une solution au niveau du processus créatif, suivant les qualités musicales et artistiques de ce signe. Le processus créatif est donc présent de façon implicite dans le schéma sémiotique de la structure mythique, et il peut également nous permettre d'établir un lien avec certains éléments de la mythologie traditionnelle. Soulignons qu'on ne cherche pas ici à établir la présence de motifs mythologiques dans les aspects non musicaux de la composition; on s'intéresse plutôt au fonctionnement de la conscience mythique lorsqu'il s'agit de *structurer* une œuvre musicale.

Dans son article sur «L'importance du mythe dans la littérature contemporaine»¹, Zoran Gluscevic cite dix traits de la conscience archaïque qui «s'expriment surtout à travers le mythe²»:

- 1) Le temps circulaire par opposition au temps linéaire. L'éternel retour du même
- 2) Le parallélisme entre pensée pré-logique et pensée logique
- 3) La structure archétypale des personnages
- 4) La règle de la section d'or (*Golden Section*)
- 5) L'axe du monde
- 6) Le concept eschatologique
- 7) L'arbre de vie
- 8) Le cosmos en tant que modèle magique et rituel
- 9) Les formules rituelles en tant qu'elles sont au fondement de l'univers (*archè*)
- 10) Le grotesque³

1. Dans *Art et Mythe*, Belgrade, Association des esthéticiens serbes, 1987.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 32-33.

Pratiquement tous ces traits se retrouvent en musique, mais il semble que le temps cyclique et la règle de la section d'or soient plus étroitement liés que les autres à la composition musicale. Le temps, qui n'est musicalement parlant ni linéaire ni chronologique ni simplement objectif, représente l'éternel retour du même : le temps musical est d'abord et avant tout cyclique et subjectif, ce qui apparaît non seulement dans la mesure subjective de la perception et dans la mémorisation d'un morceau de musique (en tout ou en partie), mais suivant de nombreux aspects de reprises dans les formes musicales. Le mouvement cyclique du matériel musical est patent dans les exemples de thématisme intégral (athématisme), qui font varier le noyau musical initial. En fait, on a là une manifestation claire de l'Éternel présent, ce « pur résultat de l'expérience mythique »⁴ qui fait partie intégrante du processus de composition.

Même si le temps cyclique tient à l'essence de la musique, il se manifeste avec une intensité variable au cours de l'histoire de la musique. Cette intensité atteint son plus haut degré dans la polyphonie des maîtres de la Renaissance et ceux de l'époque baroque, et dans les techniques de composition qui s'appuient sur la variation : dans le pointillisme de Weber et dans le sérialisme intégral. En général, les techniques de composition utilisées par l'avant-garde recèlent aussi d'autres éléments de la table de Gluscevic. Parmi eux, mentionnons ceux qui renvoient à une magie des nombres dans le contexte d'une conception cosmique de la musique. Ainsi, le choix de certains intervalles cruciaux par Bela Bartok⁵ découle de l'application de la règle d'or de la section sous forme de la division asymétrique du tout suivant la formule $b : a = a : A^6$, et suivant la progression de Fibonacci qui est dérivée de cette règle.

4. *Ibid.*, p. 36.

5. Il est question des intervalles qui comportent 1, 2, 3, 5, 8, 13, etc., demi-tons (la progression de Fibonacci!) : seconde mineure et majeure, tierce mineure, quarte juste, sixte mineure, neuvième mineure, etc.

6. A désigne le tout, dont a est la partie la plus grande et b la partie la plus petite.

On peut en conclure, en accord avec la théorie d'Ernö Lendvai⁷, que la règle de la section d'or est au fondement de l'harmonie de Bartok. Elle découle de sa conception de l'accord de douze sons comme la somme de trois accords de septième diminués, se trouvant à une distance d'une seconde majeure les uns par rapport aux autres. D'après Lendvai, la règle d'or régit également la forme centralement symétrique de Bartok. Lendvai a établi son point sur la base de la *Sonate pour deux pianos et percussions* et de la *Musique pour instruments à cordes, percussions et célesta*, après une analyse du rapport entre le nombre de barres de mesures incluses dans les segments de la forme des mouvements et leur traduction dans le même mètre. Il a remarqué que le nombre total de mesures dans un mouvement, calculé suivant un mètre 4/4, implique une relation entre segments qui, si on l'exprime en nombre de barres de mesure, renvoie aux deux sections asymétriques : aussi bien à celle qui commence par la plus grande partie que celle qui commence avec la plus petite partie du tout. Cet exemple d'application de la règle de la section d'or qui est loin d'être unique en musicologie renvoie au modèle mythique et cosmiquement miraculeux de la beauté, qui se trouve à l'origine de nombreux exemples d'équilibre naturel : les proportions du corps humain, la disposition des aiguilles du pin, le rythme de reproduction des lapins, etc.

De façon générale, l'avant-garde a mis fortement l'accent sur les nombres⁸. La technique du sérialisme intégral s'est appuyée en fait sur les nombres : la conception structurale de Pierre Boulez est fondée sur des permutations de nombres fixes; celle de Karlheinz Stockhausen reproduit le rapport acoustique 1:2, 1:3, 1:4 ..., 1:12, suivant la division de l'échelle du tempo à douze parties logarithmiquement égales, et selon les proportions des unités de base exprimées numériquement; dans la production de Luigi Nono, on trouve des exemples de

7. Ernő Lendvai, *Bartok Stilusa*, Budapest, Zenemukiado Vallalat, 1955.

8. Il ne sera pas question ici de la présence des nombres dans la musique en général, du nombre comme base du son musical et des nombreux exemples d'œuvres musicales s'appuyant sur des nombres.

la section d'or, Luciano Berio met en œuvre la logique des nombres impairs et Iannis Xenakis applique la loi du triangle de Pascal...

Chaque système de sérialisme intégral, comme l'avant-garde en général, était grevé par l'illusion de pouvoir se survivre. Le compositeur d'avant-garde avait tendance à traiter sa propre composition comme un absolu. En utilisant une loi numérique représentant certaines relations naturelles, le compositeur croyait faire revivre un des archétypes à l'origine du monde. C'est probablement pour cette raison qu'il tâchait, par tous les moyens de propagande disponibles, d'imposer son système et son concept poétique comme rituel ou comme modèle de la musique. En luttant pour défendre ses propres solutions et en rejetant la tradition et d'abord celle qui la précédait immédiatement, l'avant-garde musicale cherchait à briser la continuité du développement de la musique, ce qui menace également le schème de la chaîne sémiologique. En effet, l'avant-garde met fin en musique aux relations entre le signifiant et le signifié : ce qui lui sert de signifié ne dérive pas de contenus musicaux mais de contenus mathématiques, qui reçoivent une signification dans le contexte technique de la composition d'avant-garde. Pourtant, le schème sémiologique de la structure mythique n'est pas détruit par la musique d'avant-garde; il est seulement déplacé du champ musical vers un champ non musical, en direction de certains éléments mathématiques fondamentaux. En structurant ses significations par des moyens musicaux, la structure mythologique sémiologique s'exprime de façon plus évidente dans le rapport entre musique d'avant-garde et mathématiques qu'entre musique d'avant-garde et celle qui ne l'est pas.

L'avant-garde brise la continuité simplement en la niant, dans son désir de ne contempler que sa propre réflexion aussi bien dans le présent que dans le futur. Le passé n'existe pas pour l'esprit d'avant-garde. Mais lorsqu'il arrive — en accord avec la logique du mouvement — que la musique d'avant-garde se trouve appartenir elle-même au passé, elle n'a plus d'autre choix que de rétablir la structure mythique. C'est le seul moyen pour elle de survivre et d'échapper au mépris. Voilà pourquoi

l'avant-garde n'a pas hésité à offrir ses solutions comme modèles (signifiés) du renouveau en musique, de même qu'elle a accepté de se mettre à signifier aussi des signifiés musicaux qui n'appartenaient pas à l'avant-garde. Mais au moment où elle prenait de telles décisions, elle cessait d'exister en tant qu'avant-garde. Elle s'est insérée dans la situation post-moderne de la musique où son avant-gardisme ne signifiait plus que son passé, soit une des nombreuses étapes du développement de la musique.

Or l'époque post-moderne est justement caractérisée par une intensification du fonctionnement de la chaîne sémiologique de la structure mythique. Le fait qu'aujourd'hui, chaque compositeur se trouve face à toute l'histoire de la musique, dans ses aspects historiques, musicologiques et techniques, mais ceci dans un sens non historique, sans aucun critère, signifie que chaque élément de l'ensemble peut figurer comme signifié. Son signifiant est la synthèse personnelle du compositeur, réalisée au niveau d'une œuvre singulière, dans les limites d'une poétique créatrice qui lui est propre. Chaque entreprise de composition est aujourd'hui une quête à travers la tradition musicale, dirigée surtout par un moment individuel tant dans le choix du signifié que lors de la création du signifiant. La question de savoir si un signifiant peut aussi devenir un signe qui jouera le rôle d'un nouveau signifiant dans le même schème, dépend, également pour la musique post-moderne, de la valeur esthétique de l'œuvre, à savoir de la qualité du signifiant. En d'autres termes, l'immense stratification de la signification suivant le schème sémiologique de la structure mythique est la caractéristique principale de la composition dans le post-modernisme.

Est-ce à dire que le mythe est plus présent et plus fort dans la musique post-moderne que dans celle d'avant-garde? D'un côté, il est vrai que sous certains aspects — comme la structure du modèle sémiologique — le mythe déploie son essence dans la musique post-moderne. Mais d'un autre côté, cette essence se déploie aussi dans la musique d'avant-garde, sous d'autres

aspects, dont certains éléments de la conscience archaïque : le temps cyclique, la règle d'or de la section et le cosmos en tant que modèle magique et rituel, des aspects qui ne sont peut-être pas si manifestes dans le post-modernisme. De plus, la musique d'avant-garde ne met pas fin à la structure mythique en adjoignant certains contenus non musicaux à la «réaction en chaîne» de la signification, non plus que la musique post-moderne ne rejette le temps cyclique ou toute autre caractéristique de la conscience archaïque.

Les différences qui existent entre musique d'avant-garde et musique post-moderne en ce qui a trait aux éléments mythiques prédominants témoignent indirectement de la spécificité de ces phénomènes musicaux. Ce qui n'est possible que parce qu'ils peuvent être soumis à un test théorique visant à évaluer la force mythique qu'elles recèlent. Et pour ce qui est des *effets* du mythe sur la musique, cette question doit être laissée à la musique elle-même.

Mijana Hofman-Veselinovic
Faculté de musique
Belgrade, Yougoslavie