



**UFR de Langues, Littératures et Civilisations Étrangères (LLCE)**

**Département Sciences du Langage**

**Master de Sciences du Langage**

**Parcours «Linguistique, Cognition, Communication» (LiCoCo)**

---

**Mémoire de Master 2**

**Contribution à la description de la sémantique  
musicale - Analyse d'un  
protocole EEG dans le cadre de la sémiotique  
peircéenne**

**Karla BEDOYA**

---

Sous la direction de:

Madame ASTÉSANO Corine, Maître de conférences - HDR, UT2J

Monsieur MISSIRE Régis, Maître de conférences, UT2J

**Septembre 2019**

## Charte de non-plagiat

(à placer en début de mémoire ou de dossier)

**PLAGIER** (verb. transitif) : « Emprunter à un ouvrage original, et *p.méton.* à son auteur, des éléments, des fragments dont on s'attribue abusivement la paternité en les reproduisant, avec plus ou moins de fidélité, dans une œuvre que l'on présente comme personnelle. Synon. copier, piller, pirater (fam.). »

*Trésor de la Langue Française Informatisé*, consulté le 22/02/2012 <http://atilf.atilf.fr/>

Je, soussigné(e) BEDOYA Karla..... étudiant(e) au département de Sciences du Langage à l'Université de Toulouse Jean Jaurès, atteste que le texte présenté ici est rédigé dans le respect des règles de la propriété intellectuelle. Les références de toute citation (d'ouvrage, de site Internet, d'article) ainsi que tout crédit pour les illustrations (photos, cartes géographiques, graphiques, schémas) figurent dans mon document.

J'ai pris connaissance des exemples de situations de plagiat énoncées ci-dessous.

### Exemple de situations de plagiat

- « Copier textuellement un passage d'un livre, d'une revue ou d'une page Web sans le mettre entre guillemets et/ou sans en mentionner la source.
- Insérer dans un travail des images, des graphiques, des données, etc. provenant de sources externes sans indiquer la provenance.
- Résumer l'idée originale d'un auteur en l'exprimant dans ses propres mots, mais en omettant d'en indiquer la source.
- Traduire partiellement ou totalement un texte sans en mentionner la provenance.
- Réutiliser un travail produit dans un autre cours sans avoir obtenu au préalable l'accord du professeur.
- Utiliser le travail d'une autre personne et le présenter comme le sien (et ce, même si cette personne a donné son accord).
- Acheter un travail sur le Web. »

<http://www.bibliotheques.uqam.ca/plagiat>, consulté le 22/02/2012

J'ai conscience que le non respect de cette charte entrainera des sanctions sévères au niveau de la notation de mon travail et me rend passible de poursuites devant la commission disciplinaire de l'Université.

Fait à Toulouse le 04/09/2019

Signature, précédée de la mention « lu et approuvé »

lu et approuvé



Source : cette charte est très largement inspirée de celle utilisée à l'Université Aix-Marseille.

## Remerciements

Pour commencer, je voudrais remercier mes encadrants, Corine Astésano et Régis Missire, d'avoir accepté de m'encadrer sur un sujet si atypique avec autant d'intérêt et d'enthousiasme. Et plus précisément, de m'avoir accompagnée dans les aventures que sont l'étude de la sémantique musicale, ainsi que l'exploration de la théorie de Peirce.

Je voudrais également remercier Dejan Stosic, responsable du Master LiCoCo, pour son écoute et sa disponibilité envers les étudiants du Master.

Je remercie également mes piliers (LMML), avec une attention particulière :  
À Lisois : Sans toi, tout serait beaucoup plus lourd à porter. Merci pour ton aide, ton écoute et ta compréhension.

A mi mamá, Liane : Gracias por habernos llevado hasta acá con tanto valor y determinación. Gracias porque siempre has creído en nosotros, tus hijos.

# Table des matières

<b>1. Éléments constitutifs de la sémantique musicale chez différents auteurs.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Les différentes conceptions du sémantisme musical.....</b>	<b>8</b>
1.1.1. Existence d'une sémantique musicale.....	8
1.1.2. Inexistence d'une sémantique musicale.....	10
<b>1.2. Sémantique et signification du matériau musical.....</b>	<b>11</b>
1.2.1. Autonomie de la sémantique musicale.....	11
1.2.2. Importance et influence de la culture.....	12
1.2.3. Musique et Gestaltheorie.....	14
1.2.4. Sémantisme musical du mouvement et de l'espace.....	16
1.2.5. Diversité des moyens de signification pour la musique.....	17
<b>1.3. Recherches sur la musique dans le domaine des neurosciences.....</b>	<b>18</b>
<b>2. Une approche sémiotique.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1. La comparaison de la musique et du langage d'un point-de-vue théorique.....</b>	<b>20</b>
<b>2.2. Historique du concept de signe.....</b>	<b>22</b>
<b>2.3. La phanéroscopie à la base de l'ensemble de la théorie de Peirce.....</b>	<b>24</b>
<b>3. Le processus interprétatif dans la théorie sémiotique de C. S. Peirce.....</b>	<b>27</b>
<b>3.1. Une définition du concept de signe.....</b>	<b>27</b>
<b>3.2. La notion de <i>Representamen</i>.....</b>	<b>28</b>
3.2.1. Le qualisigne.....	28
3.2.2. Le sinsigne.....	29
3.2.3. Le légisigne.....	29
<b>3.3. Relations que le representamen entretient avec son objet.....</b>	<b>30</b>
3.3.1. L'icône.....	30
3.3.2. L'indice.....	32
3.3.3. Le symbole.....	34
<b>3.4. La notion d'<i>Objet</i>.....</b>	<b>35</b>
<b>3.5. La notion d'<i>Interprétant</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>3.6. Nuance nécessaire à la compréhension de la théorie de Peirce.....</b>	<b>38</b>
<b>4. Mise en relation de la théorie de Peirce avec les différents procédés de signification musicale.....</b>	<b>39</b>
<b>4.1. Les signes musicaux à tendance iconique.....</b>	<b>39</b>
<b>4.2. Les signes musicaux à tendance indiciaire.....</b>	<b>44</b>
<b>4.3. Les signes musicaux à tendance symbolique.....</b>	<b>47</b>
<b>5. Expérience menée par Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici (2004).....</b>	<b>49</b>
<b>5.1. Problématique de l'étude.....</b>	<b>50</b>
<b>5.2. Principe d'amorçage utilisé dans l'étude.....</b>	<b>50</b>
<b>5.3. Déroulement de l'expérience.....</b>	<b>50</b>
<b>5.4. Matériel expérimental.....</b>	<b>52</b>

<b>5.5. Résultats obtenus lors de l'expérience.....</b>	<b>53</b>
<b>6. Analyse du matériel expérimental de Koelsch <i>et al.</i> (2004).....</b>	<b>55</b>
<b>6.1. Difficultés d'analyse.....</b>	<b>55</b>
<b>6.2. Détails de l'analyse.....</b>	<b>57</b>
6.2.1. Groupe 1, le mot-cible dénomme bien l'interprétant musical.....	59
6.2.2. Groupe 2, le mot joue le rôle de contexte pour le signe musical.....	61
6.2.3. Groupe 3, chacun des deux signes jouent le rôle de contexte pour l'autre signe.....	65
<b>6.3. Conclusions de l'analyse.....</b>	<b>68</b>
<b>7. Annexes.....</b>	<b>79</b>
<b>7.1. Groupe 1.....</b>	<b>79</b>
<b>7.2. Groupe 2.....</b>	<b>82</b>
<b>7.3. Groupe 3.....</b>	<b>90</b>
<b>7.4. Tableau récapitulatif de la composition des groupes révélés lors de l'analyse.....</b>	<b>100</b>

## Index des illustrations

Illustration 1: Schéma représentant la triade d'Aristote (Rastier, 2008 : paragr. 5).....	23
Illustration 2: Schéma du triangle sémiotique et de l'énonciation (Everaert-Desmedt, 1990 : 12).....	23
Illustration 3: Schéma représentant l'articulation des trois catégories fondamentales.....	26
Illustration 4: Schéma représentant le processus interprétatif de la théorie peircéenne (la sémiose).....	27
Illustration 5: Objet immédiat et objet dynamique (Everaert-Desmedt, 1990 : 55).....	31
Illustration 6: Schéma de la relation de cause/effet dans l'indice (Everaert-Desmedt, 1990 : 60).....	32
Illustration 7: Tableau récapitulatif des différentes catégories de la théorie de Peirce.....	38
Illustration 8: Processus interprétatif de l'imitation musicale du cri d'un animal.....	40
Illustration 9: Processus interprétatif de l'imitation musicale du mouvement ou de l'espace...	41
Illustration 10: Processus interprétatif des transferts de signification.....	44
Illustration 11: Schéma présentant l'application des concepts de la théorie de Peirce au signe linguistique.....	58
Illustration 12: Schéma présentant l'application des concepts de la théorie de Peirce au signe musical.....	58
Illustration 13: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé exigüité.....	60
Illustration 14: Parcours interprétatif du mot exigüité.....	60
Illustration 15: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé perles.....	63
Illustration 16: Parcours interprétatif du mot perles.....	63
Illustration 17: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé cave.....	64
Illustration 18: Parcours interprétatif du mot cave.....	64
Illustration 19: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé rivière.....	65
Illustration 20: Parcours interprétatif du mot rivière.....	65
Illustration 21: Continuum représentant les groupes révélés lors de l'analyse des extraits musicaux.....	68

# Introduction

La sémantique musicale est un sujet qui intéresse des chercheurs appartenant à des disciplines très diverses comme des musicologues, des psychologues, des philosophes, des linguistes ou encore des chercheurs en neurosciences. Cette variété de domaines, et les différentes approches de ces chercheurs, amènent à une grande diversité de conceptions sur la sémantique musicale. Ainsi, il sera possible de trouver des chercheurs convaincus de l'inexistence d'une sémantique musicale (Lerdhal et Jackendoff, 1983 ; Philonenko, 2007) ; d'autres, optent pour une sémantique musicale intra-musicale (Meyer, 1956 ; Jakobson, 1973 ; Arom, 2000, cités par Magne, Schön, Astésano et Besson, 2003) ; d'autres, encore, pour qui la sémantique musicale est extra-musicale (Francès, 2002 ; Tarasti, 2006) ; et enfin, ceux pour qui la musique ne peut provoquer que des émotions (Darsel, 2009). À ces différents points-de-vue sur la question, s'ajoutent des études menées sur la comparaison musique et langage dans le domaine des neurosciences, et plus particulièrement, une étude menée sur l'existence de sémantique musicale, où il reste à définir la nature de cette sémantique (Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici, 2004).

En apparence, le débat semble porter sur l'existence ou l'inexistence d'une sémantique musicale. En effet, les chercheurs semblent reconnaître ou non, une éventuelle existence de sémantique musicale. Dans le cas où ils la reconnaîtraient, les chercheurs précisent de quel type de sémantique ils traitent. Pourtant, en lisant de manière approfondie ces différentes conceptions d'une éventuelle sémantique musicale, il est possible de se rendre compte qu'une grande majorité de ces auteurs reconnaissent à la musique au minimum un pouvoir d'évocation, voire de signification pour certains. Ainsi, le débat ne porte pas réellement sur l'existence ou non d'une signification dans la musique, mais plutôt sur la définition que l'on peut apporter au mot *sémantique*. Ainsi, ce qui comptera sera la dénomination de cette évocation musicale reconnue de tous, donc finalement, ce sera la description de la sémantique musicale. Chacun de ces auteurs a sa propre définition de la sémantique et sa propre vision de ce qui est significatif dans la matériau musical.

Ainsi, au vu de cette richesse d'éléments et de points-de-vue scientifiques, la problématique de ce travail a été d'essayer de définir quelles étaient les significations possibles dans la musique, et comment elles pouvaient être analysées. En d'autres termes, la problématique de ce travail peut se résumer aux deux questions suivantes :

## *Qu'est-ce que la musique peut signifier?*

### *Comment peut-elle signifier?*

Pour répondre à cette problématique, il a été nécessaire de trouver une théorie sémiotique permettant de retracer et d'analyser le processus significatif, ainsi qu'une théorie permettant de réunir les différentes possibilités de significations décrites par les auteurs précédemment cités. Lors de ce travail de recherche, la théorie qui s'est trouvée être particulièrement adaptée à l'étude de la sémantique musicale a été la théorie pensée par Charles Sanders Peirce, la phanéropie. Celle-ci nous a permis de répondre à la problématique posée en tentant une description de la sémantique musicale, et plus précisément, en décrivant le processus interprétatif permettant à un interprète de déceler de la signification dans la matériau musical. Cette description et cette décomposition de la sémantique musicale n'a que très rarement été évoquée dans les études portant sur la sémantique musicale. Or, elle est primordiale pour pouvoir interpréter les résultats d'expérimentations menées sur le sujet, surtout quand deux systèmes sémiotiques sont mis en relation (comme cela est le cas dans une comparaison musique/langage). Ainsi, il nous a paru important de tenter d'expliquer les résultats pouvant être obtenus grâce à des technologies utilisées en neurosciences, en ayant une approche sémiotique et linguistique. En effet, il est important dans des études comportant une comparaison musique et langage de pouvoir déterminer le sémantisme de chacun des deux types de signes, ainsi que l'interaction des deux types de signification, afin d'interpréter au mieux les résultats obtenus lors de ces expérimentations.

## **1. Éléments constitutifs de la sémantique musicale chez différents auteurs**

Cette partie comportera tous les éléments relatifs à la sémantique musicale récoltés dans la littérature scientifique lors de ce travail. Ainsi, après avoir développé les différentes visions de la sémantique musicale évoquées dans l'introduction, nous proposerons une synthèse composée des points théoriques dans lesquels ces différentes visions se rencontrent. Puis enfin, nous ferons état de quelques travaux effectués dans les neurosciences portant sur la comparaison musique et langage.

### **1.1. Les différentes conceptions du sémantisme musical**

#### **1.1.1. Existence d'une sémantique musicale**

Pour commencer à entrevoir les différentes visions portées sur la sémantique musicale, il est intéressant de reprendre une distinction établie par Meyer (2011), qui distingue les



absolutistes des référentialistes. Cette distinction sera par la suite reprise par Jakobson (1971) et Nattiez (1990) (cités par Patel, 2008), ainsi que par Patel (2008) qui reprendra cette distinction en utilisant les termes de sens *intra-musical* et sens *extra-musical*. Ainsi, d'un côté se trouvent les absolutistes qui correspondent aux chercheurs qui reconnaissent une signification à la musique de type intra-musical. En effet, ces chercheurs considèrent que le sens musical ne désigne rien d'autre que des processus musicaux eux-mêmes. Ainsi pour eux, la signification musicale ne seront que les relations perçues entre les différents instruments d'un extrait musical, et les relations perçues entre les différents motifs musicaux. En effet, Patel (2008) décrit le sens intra-musical comme étant celui qui désigne ou « appelle » des éléments musicaux. Autrement dit, c'est ce sens qui explique le sentiment ressenti lorsque un auditeur entend une fin de morceau et qu'il entend la « bonne » note, c'est-à-dire celle que son esprit attendait. Une bonne illustration de cette sensation de fin se trouve dans le cas de la cadence parfaite. En quelques mots, le principe de la cadence parfaite se trouve dans la succession de deux accords bien spécifiques dans la tonalité du morceau (le V<sup>ème</sup> degré de la gamme et le I<sup>er</sup> degré de la gamme), en position de fin de phrase musicale. Ainsi, l'avant-dernier accord (le V<sup>ème</sup> degré) appelle le I<sup>er</sup> degré de la gamme. Comme cette succession est intégrée dans l'esprit de l'auditeur, la perception du premier accord va créer une attente qui sera satisfaite par la perception du I<sup>er</sup> degré. Cela crée alors une impression de conclusion. Ce sentiment d'attente est ce que les absolutistes considèrent comme étant le sens intra-musical. Dans cette catégorie de chercheurs il est possible de trouver des auteurs comme Arom, 2000 ; Jakobson, 1973 ; Meyer, 1956 ; (cités par Magne, Shöne, Astésano et Besson, 2003).

De l'autre côté, les référentialistes sont ceux qui vont considérer que le sens musical peut désigner au-delà de la musique elle-même (Meyer, 2011). Pour eux, la musique peut renvoyer à des significations appartenant à « l'univers extra-musical des concepts, des actions, des états affectifs et des caractères » (Meyer, 2011 : 51). Ces chercheurs reconnaîtront alors à la musique un sens *extra-musical* comme le dénomme Patel (2008). Parmi ces chercheurs, il est possible de citer le professeur de psychologie expérimentale Francès (2002). Celui-ci énumère dans son ouvrage plusieurs procédés permettant une signification extra-musicale en musique. Ainsi, il cite notamment le procédé d'imitation qui permet de reconnaître des objets ou des sentiments suivant le cas. Par exemple, il y a des cas où des schémas musicaux permettent à l'auditeur d'imaginer du mouvement et de situer quelque chose dans l'espace. Mais il y a également des cas où la musique imite des schèmes vocaux permettant de reconnaître des affects transmis par la prosodie dans la parole. Enfin, parmi d'autres procédés, il cite

également les associations faites par la convention ou par l'habitude entre un élément musical et un référent extra-musical. Dans la catégorie des référentialistes se trouve également Tarasti (2006), qui fait état de procédés similaires à ceux évoqués par Francès, à la différence près que pour lui, il s'agit d'une sémiotique musicale, et non d'une sémantique musicale.

### **1.1.2. Inexistence d'une sémantique musicale**

Enfin, il y a également des chercheurs qui refusent l'existence d'une sémantique musicale, et ceux qui refusent d'utiliser le terme *sémantique* car pour eux, la musique ne peut qu'évoquer des émotions.

Pour les premiers, il est possible de citer le musicien et musicologue Fred Lerdahl ainsi que le linguiste Ray Jackendoff. En effet, ces auteurs ont élaboré une théorie, la *Generative Theory of Tonal Music* (Lerdahl et Jackendoff, 1983), dans laquelle ils écrivent que la musique n'a pas à proprement parler de sémantique. Leur théorie se base sur une comparaison de la théorie musicale avec la syntaxe du système linguistique, et plus précisément, avec le modèle de la Grammaire Universelle de Chomsky (courant dans lequel s'inscrit Ray Jackendoff). De ce fait, le principal lien qui peut être fait entre la musique et la linguistique se situe au niveau de la syntaxe pour ces chercheurs. De plus, Jackendoff précise qu'un des points divergents entre la musique et la linguistique est justement la présence de sémantique en linguistique et l'absence de sémantique en musique (Jackendoff, 2009). Cette vision peut être associée à celle des absolutistes, évoquée plus haut, car ce que les absolutistes vont considérer comme étant du sens intra-musical, Lerdahl et Jackendoff (1983) vont l'attribuer à la syntaxe de la musique. En effet, pour illustrer leur théorie les deux auteurs ont utilisé l'exemple de la cadence parfaite précédemment évoqué. Ainsi, selon eux la notion de syntaxe musicale explique le fait que des auditeurs peuvent prédire les accords à suivre, sans forcément connaître l'œuvre musicale.

Pour les seconds, il est possible de citer la philosophe Philonenko (2007) qui refuse à la musique le pouvoir de signifier, car la musique ne correspond pas à la théorie qu'a établi Saussure à propos du langage. Pour elle, le système musical ne peut pas se découper en termes de signifiant/signifié/référent car elle indique que les notes n'ont pas de sens. Cependant, elle reconnaît à la musique un pouvoir d'expressivité car elle distingue la signification de l'expressivité. Elle décrit la signification comme ayant une fonction seulement utilitaire et objective, tandis que l'expressivité sert à exprimer l'unicité de chacun et des situations, ce qui en fait quelque chose de subjectif. Ainsi, elle associe la langue à la

signification, et la musique à l'expressivité. D'après elle, la seule possibilité d'expressivité dans la langue se trouve dans la poésie, qu'elle nomme le langage complet, car la musicalité intervient et amène de l'expressivité à la langue. Elle conclut alors que la musique sert à exprimer l'ineffable, la réalité et les sentiments. De ce fait, elle soutient que la musique ne peut avoir de signification car elle ne fait pas référence à des concepts ou des choses. De plus, elle considère que même si la musique pouvait référer à des concepts ou des objets, il n'est pas possible de désigner les constituants musicaux qui serviraient à référer (comme les notes ne fonctionnent pas comme des phonèmes).

Dans cette catégorie de chercheurs se trouve également une autre philosophe, Sandrine Darsel, qui considère que la musique permet d'exprimer des émotions. Parmi plusieurs types de relations référentielles qu'elle distingue, elle écrit que la musique peut exprimer des émotions au moyen de l'exemplification par métaphore. Ainsi, une œuvre musicale ne sera pas en elle-même triste, mais qu'elle le sera par métaphore. De plus, en citant Walton (1994) elle ajoute qu'une œuvre musical exprimant une émotion par métaphore, va amener l'auditeur à se sentir lui-même dans l'état de l'émotion perçue. Autrement dit, si un auditeur perçoit une œuvre musicale métaphoriquement triste, il se sentira lui-même triste.

Après avoir exposé les théories principales de la sémantique musicale, il est maintenant nécessaire d'essayer de regrouper les différents termes et concepts utilisés par chacun des auteurs précédemment cités, afin de clarifier la question de la sémantique musicale. La partie suivante se présentera alors sous la forme d'une synthèse permettant de mettre à jour les points théoriques sur lesquels ces visions divergentes se rejoignent malgré leur différences.

## **1.2. Sémantique et signification du matériau musical**

### **1.2.1. Autonomie de la sémantique musicale**

Premièrement, différents chercheurs s'intéressant à la sémantique musicale<sup>1</sup> s'accordent à dire qu'elle est singulière et autonome (dans le sens où elle se distingue de la sémantique langagière). Ainsi, l'expression de la sémantique musicale au moyen du langage verbal n'est qu'une traduction (Imberty, 1975 ; Nattiez 1975). D'autre part, pour Francès (2002), cette traduction verbale permet seulement d'approcher la sémantique musicale, car la langue est trop approximative tout en étant trop précise pour rendre compte pleinement du sens musical. Toutefois, comme le précise également Francès (2002), il est possible de distinguer l'expressivité de la signification en musique. Il écrit que l'expressivité correspond à ce que

---

1 Meyer (2011), Francès (2002), Imberty (1975), Nattiez (1975), Molino (1975).

l'on perçoit immédiatement, et que la signification est la version conceptualisée de cette première perception :

« le jugement de signification condense sous forme verbale les propriétés expressives lues sur la chose musicale et parfois liées à des énonciations verbales qui se mêlent à la perception. » (Francès, 2002 : 272).

La signification essaye ainsi de rationaliser l'expressivité. De ce fait, Francès qualifie la signification de construite et de lucide, alors que l'expressif est subconscient et mystérieux (Francès, 2002). Cette notion se retrouve également chez Imberty et Nattiez. Le premier écrit que la musique ne signifie qu'une fois qu'on cherche à la conceptualiser, car avant elle ne fait que suggérer des directions sémantiques (Imberty, 1975). Et Nattiez (1975) quant à lui, explique que la sémantique musicale est composée d'impressions et de sensations vagues, et que le seul moyen de la saisir est de passer par le langage verbal. Il développe cette notion en expliquant que le langage verbal est le système sémiologique permettant de parler de tous les autres systèmes sémiologiques (idée qui se trouve dans les écrits de Benveniste, 1969, et qui sera développée dans une partie ultérieure<sup>2</sup>).

### **1.2.2. Importance et influence de la culture**

Le deuxième point commun entre les écrits de ces chercheurs est que la musique, ainsi que sa définition, dépend de la culture dans laquelle elle s'inscrit. Molino (1975) précise notamment que pour lui, il n'y a pas 'LA' musique, mais plutôt un fait musical s'inscrivant dans une culture donnée. Meyer (2011) de son côté, pense que la musique n'est pas une langue universelle mais plutôt un ensemble de langues et de dialectes. Toutefois, il précise que ces différentes langues musicales ont des points communs, qui sont : 1) la nature syntaxique du matériau musical ; 2) l'organisation tonale de ce même matériau sonore (organisation en gammes notamment) ; 3) et dans ces gammes, les trois degrés centraux que sont la quarte, la quinte et l'octave.

Cette dépendance de la musique à la culture, permet aux chercheurs de distinguer un premier aspect de la signification musicale. Celui-ci est notamment désigné par les termes de « processus iconiques et connotations » (Meyer, 2011 : 292). Dans les processus iconiques il y a les personnels et les collectifs. Les processus iconiques personnels sont difficiles à décrire étant donné qu'ils prennent leur ancrage dans l'esprit d'une personne et dans son histoire. Ainsi, un morceau de musique particulier sera associé à une personne particulière, de par le

---

2 Cf. à la partie 2.1. *La comparaison de la musique et du langage d'un point-de-vue théorique*

vécu de la personne qui les associe<sup>3</sup>. Par contre, les processus iconiques collectifs peuvent avoir une description plus précise car la signification associée au matériau musical doit être la même pour tous les membres d'une même culture, et produire les mêmes attitudes. Pour ces processus iconiques collectifs, il donne l'exemple de la mort qui, en Occident, est exprimée « par des tempi lents et des tessitures basses » (Meyer, 2011 : 293) ; alors que dans certaines tribus d'Afrique, elle sera exprimée par « une activité musicale frénétique » (Meyer, 2011 : 293). Par ailleurs, Meyer précise qu'il y a des connotations traditionnelles où la musique et son organisation sont liées à *une image référentielle* à force de répétition de cette association.

Ce même aspect de la signification musicale est décrit par Francès (2002) comme étant des rapports sémantiques dus à la convention pure. Ces rapports sémantiques sont ceux dans lesquels on ne peut pas reconnaître de schéma 'sous-jacent'. Le rapport entre signifiant et signifié s'explique par la forme, et la sémantique que l'on y trouve est une association par convention. C'est le cas du timbre et des accords, qui dans le langage verbal sont souvent désignés par la couleur du son. L'exemple le plus explicite qu'il donne est le cas de l'accordéon qui n'est pas lui-même populaire, mais c'est le contexte dans lequel il est utilisé traditionnellement qui l'est. Ainsi, ce sont des liens purement conventionnels que l'on apprend dans une culture donnée. Imberty (1975) explique ce même phénomène en reprenant les termes d'impression sémantique (Osgood, 1957), qui est : « [l']ensemble des représentations associées à un stimulus signifiant, et organisé en « *champ sémantique connotatif*. » (Imberty, 1975 : 94).

Meyer (2011) précise qu'en plus du fait de s'inscrire dans une culture donnée, le sens musical découle également du style auquel appartient le matériau musical. Selon lui, l'auditeur ne peut comprendre et percevoir la sémantique musicale que s'il connaît le style auquel appartient la musique entendue. Cela s'explique par le fait que pour Meyer, le sens naît de l'imperfection, des déviations par rapport à ce qui est attendu dans un style donné. Ainsi, les compositeurs vont chercher des déviations par rapport au style (Meyer les appelle également *tendances*), puis, une fois que ces déviations sont connues des auditeurs, les compositeurs en cherchent des nouvelles. Ce phénomène explique également l'évolution des styles musicaux. Ces affirmations concernent surtout le sens intra-musical qu'étudie Meyer (2011), mais

---

3 Pour ce type d'association l'adjectif *iconique* ne nous paraît pas tout à fait correspondre car l'association personnelle peut être établie par autre chose qu'une ressemblance entre la musique et l'objet. Par exemple, l'auditeur peut avoir associé une musique à un moment précis de son enfance car sa famille l'écoutait souvent dans ce moment précis. Dans ce cas, le lien n'est pas basé sur la ressemblance mais plutôt sur la concomitance de la musique et de son contexte. En utilisant les termes de la théorie de Peirce qui seront expliqués ultérieurement, cet exemple sera plutôt d'ordre indiciel qu'iconique.

Francès (2002) évoque aussi l'importance de l'accoutumance à des faits musicaux. En effet, cette habitude à ce qui est entendu influe sur le sens que l'auditeur va attribuer à l'extrait musical. Il donne comme exemple l'accord de quinte augmentée, ainsi que la gamme par tons de Debussy, pour lesquels il a fallu environ 25 ans pour que les auditeurs s'y acclimatent. Si un stimulus musical surprend et dérange il n'aura pas la même sémantique qu'un stimulus attendu et habituel. De plus, Francès (2002) rend compte d'une autre possibilité de sémantisme musical due à ce phénomène d'accoutumance. C'est ce que Francès appelle les *transferts de signification*. Ces transferts sont au départ des accoutumances à la syntaxe tonale (enchaînements d'accords, cadences, etc.), qui sont transférés au domaine psychologique. Plus précisément, Francès emploie les mots suivants : « transfert du rapport syntactique dans le domaine psychologique » (Francès, 2002 : 362). Le fait, par exemple, de revenir à une tonalité initiale après plusieurs modulations, sera considéré comme stable et rassurant après le transfert au domaine psychologique. Ce point sera retrouvé également relié à une sémantique du mouvement et de l'espace, qui sera développé plus loin<sup>4</sup>.

### 1.2.3. Musique et Gestaltthéorie

Un autre point commun dans les écrits de ces différents auteurs est le lien entre la Gestaltthéorie et le matériau musical. Meyer (2011) écrit notamment s'être particulièrement inspiré des écrits de Koffka (1935), pour faire le lien entre musique et la théorie de la forme. Ainsi, il reprend la notion de prégnance de la forme qui fait que l'auditeur est en quête de « complétude, de stabilité et de repos » (Meyer, 2011 : 171). Toutefois, comme cela a été précisé précédemment<sup>5</sup>, si l'auditeur est en quête de ces qualités, ce n'est pas dans la stabilité parfaite que la musique signifie mais dans la surprise. Cette notion est également présente dans l'article d'Imberty (1975), qui explique que l'expressivité musicale est possible dans un équilibre entre un ordre absolu (forme prégnante) et un désordre absolu. D'autre part, Meyer (2011) fait le lien entre d'autres lois gestaltistes et la musique. Il évoque notamment la loi du retour qui aide au sentiment de complétude recherché par l'auditeur. En effet, lorsque le matériau musical opère à un retour sur la note initiale, un motif entendu précédemment, ou encore sur la tonalité initiale du morceau, cela crée un sentiment de clôture et de complétude. Un autre lien établi par Meyer (2011) concerne le principe de saturation. Celui-ci apparaît avec la répétition d'un motif musical, qui crée l'affaiblissement de la forme. Plus une forme est répétée, plus elle est affaiblie, ce qui crée un besoin de changement chez l'auditeur<sup>6</sup>.

---

4 Dans la partie 1.2.4. *Sémantisme musical du mouvement et de l'espace*

5 Dans la partie 1.2.2. *Importance et influence de la culture*

6 L'ostinato ( « Motif mélodique ou rythmique répété obstinément, généralement à la basse d'une œuvre. » Définition du larousse.fr) est un cas à part. Effectivement, cette répétition constante est comprise (l'auditeur

En ce qui concerne l'opposition forme/fond de la Gestaltthéorie, Meyer (2011) avance qu'il y a un fond possible, et ce serait le silence en tant qu'absence de stimulation musicale. Toutefois ce fond reste théorique car en musique, la forme va être perçue en contraste avec le fond qui, à ce moment-là, sera le plus approprié. Par exemple, pour une forme mélodique le fond sera l'accompagnement, où à l'inverse, pour un motif de l'accompagnement ou de la basse, ce sera la ligne mélodique qui jouera le rôle de fond, etc.

En ce qui concerne cette notion de perception de la forme, Imberty (1975) qui cite Fraïsse (1956), évoque l'importance du rythme qui nous permettra de percevoir des formes. Cela notamment grâce aux intervalles courts sur un plan métrique qui permettront une perception de collection.

Par ailleurs, la forme du motif musical est une donnée importante dans les recherches initiées par Pierre Schaeffer. Et cela notamment pour ses recherches concernant sa théorie de l'écoute réduite (Schaeffer, 1966). Celle-ci consiste à écouter de la musique de sorte à percevoir les objets sonores qui la constituent, et ceci, à partir des lois de la Gestaltthéorie. Ainsi, comme le définit Delalande (Delalande *et al.*<sup>7</sup>, 1996), l'objet sonore est :

« [...] une unité morphologique qui se détache de son contexte par des lois purement gestaltistes (que Schaeffer appelle « règle articulation-appui » ) »  
(Delalande *et al.*, 1996 : 19)

Cette notion d'objet musical a par la suite été reprise par les chercheurs du laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille) qui ont cherché à percevoir des unités musicales portant une signification, qu'ils ont appelé les *Unités Sémiotiques Temporelles (UST)*. D'un côté, l'ajout de la signification les a quelque peu éloigné de la pratique de l'écoute réduite de Schaeffer (qui consiste à percevoir l'objet sonore qu'à partir des lois gestaltistes), d'où leur utilisation du terme *unité* et non pas *objet* (Delalande *et al.*, 1996). D'un autre côté, cela ne les a pas éloigné de la théorie générale de Schaeffer pour qui la recherche de sens était une étape qu'il considérerait comme ultérieure et nécessaire à l'étape de recherche d'objets sonores (Chion, 1983).

---

perçoit le rôle qu'elle joue), donc elle ne crée pas de saturation ; à condition toutefois, qu'il y ait bien des évolutions dans les autres voix du morceau. Ainsi, l'ostinato peut ne pas évoluer si les autres voix évoluent.  
7 (Delalande, F., Formosa, M., Frémiot, M., Gobin, P., Malbosc, P., Mandelbrojt, J. et Pedler, E. livre-CD audio 1996)

#### 1.2.4. Sémantisme musical du mouvement et de l'espace

De son côté, Francès (2002) fait état d'un sémantisme du mouvement et de l'espace dans la musique, qui se comprendrait grâce à la perception de *schèmes cinétiques*. Cette notion de schèmes cinétiques s'apparente à celle de la forme de la Gestaltthéorie, car Francès explique que si le schème se trouve dans la ligne mélodique, il se dégagera par rapport à un fond se trouvant alors à l'accompagnement. Un autre élément souligné par Francès, et qui peut être mis en relation avec la Gestaltthéorie, est que la mélodie peut justement s'apparenter à une ligne. Celle-ci peut être décrite grâce à :

- son articulation temporelle (sons plus ou moins longs, silence s'intercalant entre les sons, durée totale de la mélodie),
- à son amplitude tonale qui grâce aux intervalles présents dans la mélodie peut se représenter dans une amplitude spatiale (loin/proche par exemple),
- et sa direction tonale qui se représente alors en termes de direction spatiale (haut/bas, monte descend, etc.).

Cette signification de mouvement et d'espace se retrouve également dans les écrits de Meyer (2011). En effet, il écrit que l'esprit humain perçoit du mouvement dans le matériau musical, qu'il associe ensuite à des référents extra-musicaux qui sont eux-mêmes ressentis comme ayant les mêmes qualités de mouvements. Il précise qu'un mouvement peut se qualifier de « rapide ou lent, calme ou violent, continu ou sporadique, précisément articulé ou flou » (Meyer, 2011 : 295). Cette même impression de mouvement se retrouve dans l'aspect émotionnel que la musique peut transmettre :

« Le comportement émotionnel est une sorte de geste composite, un mouvement dont les qualités singulières se définissent en grande partie en termes d'énergie, de direction, de tension, de continuité et ainsi de suite. » (Meyer, 2011 : 301).

C'est donc en percevant des sensations de mouvement que l'esprit humain fait la relation soit, avec les sensations internes vécues lors d'émotions, soit, avec des idées ou concepts portant ces mêmes caractéristiques dans une culture donnée (dont la vision culturelle des émotions).

Cette notion de mouvement et d'espace se retrouve également dans les recherches menées par les membres du laboratoire MIM sur les Unités Sémiotiques Temporelles (évoquées dans la partie précédente). Si ces chercheurs se sont concentrés sur l'aspect



temporel de la signification musicale, ils évoquent également la présence de mouvement dans les UST qu'ils ont isolées lors de leur travail. Ainsi, les membres du laboratoire MIM précisent que si la temporalité de la signification pourra se percevoir au moyen de variations morphologiques du son, ces mêmes variations pourront également signifier des idées de mouvement. Ainsi, il y a une rencontre de l'espace et du temps sur le plan sémantique des extraits musicaux choisis. C'est notamment le cas des UST *chute*<sup>8</sup> ou *élan*<sup>9</sup> (Delalande *et al.*, 1996). Dans le cas de la chute par exemple, sur le plan de l'espace, il y a un élément dans l'équilibre qui se rompt, et qui entraîne par conséquent une chute. En revanche, sur le plan temporel, il y a un procès stable et sans évolution qui soudainement bascule et accélère jusqu'à la fin du processus.

### **1.2.5. Diversité des moyens de signification pour la musique**

Enfin, tous ces chercheurs s'accordent sur la complexité du matériau musical. En effet, Meyer (2011) explique que les compositeurs ont à leur disposition une palette importante de moyens musicaux afin de transmettre du sens (le timbre, des stratégies formelles, l'harmonie, le rythme, etc.). Or, la difficulté rencontrée est que, non seulement il y a plusieurs moyens disponibles, mais il y a aussi une nécessité de combiner tous ces aspects afin que la musique puisse signifier. La complexité est d'autant plus importante que ces éléments musicaux sont reliés entre eux : le rythme est lié à la mélodie, qui est elle-même liée à l'harmonie, etc. Il est par conséquent très difficile d'attribuer un élément de signification précis à un seul aspect du matériau musical.

Par ailleurs, ceci explique l'absence de consensus quant à l'existence de la sémantique musicale. Effectivement, la sémantique musicale n'est pas aussi évidente que la sémantique langagière pour laquelle il est plus aisé de prouver l'existence. D'une manière très générale et simplifiée, il y a des formes langagières qui correspondent à des formes conceptuelles et sémantiques. Or, ce qu'il manque à la musique c'est un inventaire défini des différentes formes pouvant signifier, et ce, pour les raisons précédemment citées. De plus, il y a une autre différence de taille entre la sémantique musicale et la sémantique langagière : le langage a une sémantique qui a été définie par convention, ce qui n'est pas (forcément) le cas de la sémantique musicale. Toutefois, comme le prévoit la théorie sémiotique de Peirce<sup>10</sup>, la

---

8 Pour écouter les exemples donnés par les membres du laboratoire MIM pour l'UST *Chute* : <http://www.labo-mim.org/site/index.php?2008/08/22/43-chute>

9 De même pour les exemples donnés pour l'UST *Élan* : <http://www.labo-mim.org/site/index.php?2008/08/11/26-elan>

10 La théorie qui sera développée dans la partie 3. *Le processus interprétatif dans la théorie sémiotique de Ch. S. Peirce*

signification établie par convention n'est pas la seule possibilité de signifier. C'est d'ailleurs pour cela que cette théorie permet d'étudier la signification des systèmes artistiques, et c'est la raison pour laquelle elle a été placée au cœur de ce travail de recherche sur la sémantique musicale.

### **1.3. Recherches sur la musique dans le domaine des neurosciences**

Comme l'évoque Patel (2008), la comparaison entre la musique et le langage existe depuis longtemps. Ce lien a notamment été fait par des auteurs comme Platon, Darwin, Rousseau ou encore Wittgenstein parmi d'autres. Cependant, ce n'est que récemment que ce parallèle intéresse de nouveau, et notamment dans le domaine des neurosciences. Cela s'explique notamment par le fait qu'étudier la comparaison de ces deux systèmes permet d'en connaître davantage sur le fonctionnement du cerveau humain. Et plus précisément, cela permet d'ajouter des éléments au débat de la modularité de l'esprit présent dans le domaine des neurosciences (Patel, 2008). Ainsi, plusieurs études essayent de déterminer s'il y a une totale indépendance neurologique dans le traitement de la musique et du langage, ou s'il existe des recoupements. De cette manière, les résultats obtenus lors de ces différentes études apportent des arguments en faveur de la thèse de la modularité de l'esprit (en cas d'indépendance), ou des arguments en défaveur (en cas de recoupements). De plus, en cas de recoupements, cela permet également d'élaborer des stratégies de remédiation pour certaines pathologies, comme de l'entraînement musical pour remédier à des pathologies langagières. Comme l'écrivent Depriest, Glushko, Steinhauer et Koelsch (2017), la musique pourrait notamment améliorer le traitement et la production prosodiques de personnes atteintes de troubles émanant du spectre de l'autisme. Cela permettrait de réduire les ambiguïtés prosodiques auxquelles ils sont confrontés dans leur production langagière (Depriest *et al.*, 2017).

Beaucoup de ces études portent sur le traitement syntaxique de ces deux domaines. Patel (2003b, cité par Patel, 2008) a ainsi mené une étude lui permettant d'avancer l'hypothèse qu'il nomme « shared syntactic integration resource hypothesis ». Celle-ci consiste à dire que les deux domaines ont des représentations syntaxiques distinctes et de natures différentes, tout en ayant des ressources neuronales communes pour l'activation et l'intégration des deux types de représentations.

Par ailleurs, dans ce type de recherches, les études menées par Mireille Besson sont également intéressantes à prendre en compte. Celles-ci concernent, entre autres, la perception

des variations tonales dans la musique comme dans la prosodie du langage, ou la perception du rythme. D'une manière générale, les études, que Besson mène, lui permettent d'établir des liens évidents entre la musique et le langage. Par exemple, tout comme Patel (2008), Besson, Chobert, François, Astésano et Marie (2015) ont trouvé des traitements communs des caractéristiques acoustiques du langage et de la musique (comme le ton, la durée, etc.), ainsi qu'une amélioration de l'attention auditive. De plus, elle ajoute que des études longitudinales permettent de relever une meilleure plasticité cérébrale suite à un entraînement musical, ainsi qu'une aide importante à la remédiation de la dyslexie (Besson *et al.*, 2015). Les résultats de temps de réponse et les potentiels évoqués (variations électriques de l'activité cérébrale) obtenus par Besson et d'autres chercheurs, permettent d'affirmer qu'un entraînement musical aide à mieux percevoir les variations tonales et rythmiques du langage et de la musique (Besson, Schön, Moreno, Santos et Magne, 2007). Par ailleurs, d'autres études permettent d'envisager que l'entraînement musical améliorerait la mémoire à court terme et l'attention, ce qui ouvre davantage le champ des perspectives dans les études sur la comparaison musique et langage (Besson, Chobert et Marie, 2011).

Cependant, si la syntaxe et l'harmonie est une association souvent étudiée dans la comparaison de la musique et du langage, il y a un aspect qui n'est pas, ou très peu, étudié dans les neurosciences, qui est celui de la sémantique musicale. En effet, comme l'écrivent Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici (2004), ce manque d'intérêt pour le sujet s'explique par le fait que beaucoup de chercheurs, et notamment des linguistes, considèrent qu'il n'existe pas de sémantique dans la musique. Suite à ce constat, ces chercheurs ont décidé de remédier à cette absence d'études sur le sujet, et ont élaboré un protocole expérimental afin de rechercher une éventuelle présence de sémantique musicale. Sur le principe de la recherche en sémantique langagière, basée sur les potentiels évoqués et plus précisément sur la composante N400, les expérimentateurs ont cherché à découvrir s'il était possible de retrouver cette composante lors du traitement cognitif de la musique. Les résultats obtenus leur ont permis d'affirmer qu'il y avait bien un traitement d'ordre sémantique lors de l'écoute de musique, sans pour autant pouvoir développer la nature de cette possible sémantique musicale.

Cette étude sera développée dans une partie ultérieure<sup>11</sup> car son objet de recherche, ainsi que l'accessibilité du matériel expérimental utilisé par les auteurs, se sont avérés particulièrement pertinents pour notre sujet. Mais auparavant, dans le déroulement temporel

---

11 Cf. à la partie 5. *Expérience menée par Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici (2004)*

de notre travail de recherche, il a fallu trouver une théorie sémiotique permettant de : 1) réunir tous les éléments relevés dans la littérature sur la sémantique musicale, et 2) qui permettait de mener une analyse sémantique du matériau musical. Cette recherche a abouti à l'étude de la théorie sémiotique de Peirce qui va être explicitée dans ce travail.

## **2. Une approche sémiotique**

Avant d'en arriver à l'explicitation de la théorie sémiotique de Peirce, il convient de développer une partie expliquant la possibilité, d'un point-de-vue théorique et sémiotique, de faire une comparaison entre la musique et le langage. Puis, un bref historique sera fait du concept de signe. Cela permettra par la suite d'expliquer quelles sont les différentes directions prises par les chercheurs étudiant la signification, et plus précisément, celles prises par Peirce.

### **2.1. La comparaison de la musique et du langage d'un point-de-vue théorique**

Cette partie va traiter de la notion de système sémiotique car celle-ci pourrait permettre d'expliquer pourquoi il est intéressant d'opérer une comparaison entre la musique et le langage. Par conséquent, elle consistera en un résumé de l'article de Émile Benveniste *Sémiologie de la langue (1) et (2)* (1969).

Pour commencer, la comparaison de la musique et du langage peut se faire du fait que l'on parle de *système* pour chacun de ces deux domaines : le système linguistique et le système musical. Ces dénominations peuvent avoir lieu car pour ces deux disciplines, il est possible de dégager un ensemble structuré de plusieurs signes. En effet, un système sémiotique est un ensemble structuré de signes. Toutefois, il est à préciser que pour le système musical il reste à lister les signes du système, mais il est déjà possible de dégager de la signification du matériau musical. D'autre part, ces signes, Benveniste (1969) les appelle *unités de signifiante*, et ils acquièrent cette propriété de signifiante du fait de leur appartenance à un système de signes.

Par ailleurs, ces deux systèmes s'inscrivent dans la vie sociale de l'être humain, ce qui pourrait être la première raison de cet intérêt de comparaison. En effet, comme l'explique Benveniste (1969) en s'inspirant de Saussure, l'humain gère au quotidien plusieurs systèmes de signes. Il donne l'exemple des signes de l'art (dont la musique), mais également des signes linguistiques (les plus fortement utilisés), ou encore d'autres systèmes de signes impliqués dans des pratiques sociales comme la politesse, les cultes et rituels etc. Ainsi, les systèmes

sémiotiques ont tous un point commun : ils ont la même propriété de signifiante, et sont l'objet d'étude de la sémiologie.

Benveniste (1969) explique alors que le rôle du sémioticien est de distinguer plusieurs types de systèmes de signes, et d'expliquer les relations entre ceux-ci. Ainsi, nous trouvons là une première explication au fait que la comparaison musique/langage soit de plus en plus présente au sein des travaux scientifiques : ces deux domaines peuvent être considérés comme des systèmes sémiotiques, et qui, par ailleurs, ont quelques ressemblances.

En effet, le choix d'essayer d'établir des liens précisément entre ces deux systèmes s'explique par les ressemblances qu'il est possible d'établir entre ces deux systèmes. Ces points communs sont, d'une part, la présence de sons dans les deux systèmes, et donc le fait de viser le canal auditif. D'autre part, il est également possible d'établir une analogie entre les axes paradigmatique et syntagmatique de la langue, et les axes de « simultanités » et de « séquences » comme l'explique Benveniste (1969). En effet, l'axe des simultanités correspondrait à l'axe paradigmatique de par sa dimension verticale ; et l'axe des séquences correspondrait à l'axe syntagmatique de par sa dimension horizontale. Au vu de la quantité des systèmes sémiotiques que l'humain emploie, cette ressemblance peut acquérir une certaine importance.

Précisons par ailleurs, qu'il est prévisible et normal que deux systèmes sémiotiques entretiennent des différences entre eux. En effet, comme le précise l'auteur, il y a deux principes qui définissent les relations entre les systèmes. Le premier est le principe de non-redondance, et implique qu'il ne peut y avoir de synonymie entre différents systèmes sémiotiques. Comme l'écrit l'auteur :

« On ne peut pas 'dire la même chose' par la parole et par la musique, qui sont des systèmes à base différente » (Benveniste, 1969 : 9)

C'est pour cette raison que deux systèmes ne vont pas fonctionner de sorte à exprimer la même signifiante<sup>12</sup>. L'auteur ajoute qu'il y a, par conséquent, un rapport de non-convertibilité entre les systèmes qui explique alors cette non-redondance. Il y a, cependant, des exceptions à ce principe : il s'agit des systèmes s'organisant sur les mêmes bases. Benveniste (1969) donne l'exemple des systèmes alphabétiques (et plus précisément des alphabets graphique, Braille ou Morse) qui sont des systèmes ayant les mêmes bases d'équivalences entre deux éléments.

---

12 Cette idée reprend la notion d'indépendance de la sémantique musicale évoquée dans la partie 1.2.1 *Autonomie de la sémantique musicale*

Le deuxième principe précise, quant à lui, qu'un signe peut se trouver dans deux systèmes différents sans qu'il n'y ait de synonymie ou de redondance. En effet, Benveniste explique qu'un signe ne prend toute sa valeur et sa propriété de signifiante qu'au sein du système auquel il appartient, et qu'il ne peut donc pas y avoir de signe trans-systématique. Il donne ensuite un exemple permettant de saisir précisément le contenu de ce deuxième principe :

« Le rouge du système binaire de signalisation routière n'a rien de commun avec le rouge du drapeau tricolore, ni le blanc de ce drapeau avec le blanc du deuil en Chine. » (Benveniste, 1969 : 10)

Après toutes ces précisions sur la nature des systèmes et tout particulièrement sur leurs différences, Benveniste précise cependant que tous les systèmes de signes ne sont pas forcément des ensembles hermétiques n'entretenant aucune relation entre eux. D'autant plus que, comme cela a été précisé, l'auteur considère que le travail du sémioticien est d'établir des relations entre les différents systèmes après les avoir définis. C'est pour cette raison que pour lui, des systèmes peuvent entretenir une relation de nature sémiotique permettant d'établir une certaine cohérence.

Toutefois, pour pouvoir procéder à une telle relation, il faut au préalable avoir défini si les systèmes sémiotiques peuvent s'interpréter par eux-mêmes ou s'il faut qu'un autre système intervienne pour pouvoir les interpréter. Ainsi, il fait la distinction entre les systèmes interprétants et les systèmes interprétés, qui permet de construire le rapport sémiotique entretenu entre deux systèmes. Le système linguistique est le système interprétant par excellence. Il a une place particulière au sein des systèmes de signes pour la raison qu'il permet d'interpréter tous les systèmes de la société, et qu'on ne trouve jamais le procédé inverse. Autrement dit, le système linguistique permet d'interpréter et de décrire les autres systèmes, mais aucun de ces systèmes ne peut interpréter la langue. Cela s'explique par le fait qu'elle est le seul système à s'interpréter lui-même, grâce à sa faculté métalinguistique.

Au vu de l'importance du concept de signe dans la notion de système sémiotique, il est maintenant intéressant de faire un bref historique, afin de comprendre les implications théoriques d'un tel concept.

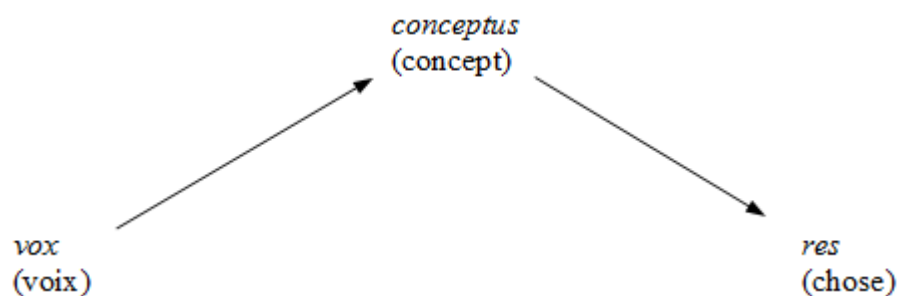
## **2.2. Historique du concept de signe**

Le premier point à développer en ce qui concerne les études portant sur le signification est que celles-ci se basent sur une triade qui prend son origine dans les écrits d'Aristote.

Ainsi, Thomas d'Aquin, philosophe du moyen-âge, fait ce commentaire des concepts établis par Aristote :

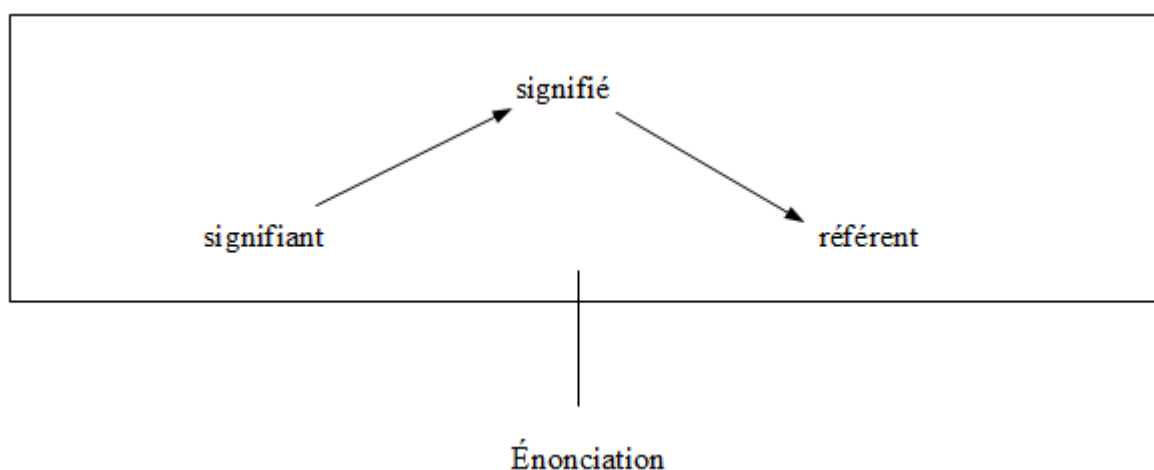
« Il convient de dire que, selon le Philosophe, les paroles sont les signes des pensées et les pensées des similitudes (*similitudines*) des choses. D'où il suit que les paroles se réfèrent aux choses désignées moyennant les concepts » (Thomas d'Aquin, 1968, cité par Rastier, 2008 : paragr. 5)

Cela donne la triade représentée sous cette forme :



*Illustration 1: Schéma représentant la triade d'Aristote (Rastier, 2008: paragr. 5)*

Ce schéma sera alors la base de ce qui deviendra par la suite le triangle sémiotique, auquel peut être ajouté le paramètre d'énonciation comme le suggère Nicole Everaert-Desmedt (1990), qui représente le contexte dans lequel les signes sont produits et reçus :



*Illustration 2: Schéma du triangle sémiotique et de l'énonciation (Everaert-Desmedt, 1990: 12)*

Ce triangle sera par la suite repris par les différents chercheurs étudiant la signification – parfois avec d'autres termes mais toujours les mêmes notions – comme G. Frege et C. S.

Peirce. Ainsi, Saussure développe une théorie sémiotique qui se concentrera plus particulièrement sur la relation entre le signifiant et le signifié – qui est la base de sa recherche – tout en excluant l'énonciation, en imaginant la dichotomie langue/parole. Cette direction prise par Saussure permettra la naissance de la sémio-linguistique, à partir de laquelle L. Hjelmslev construira, par la suite, la linguistique structurale (Everaert-Desmedt, 1990).

De son côté, Frege s'est concentré plus spécifiquement sur la relation signifié/référent (en excluant le plan de l'expression, i.e. le signifiant), et en excluant l'énonciation qui se trouve relégué dans l'étude de la pragmatique. Ces directions prises permettront le développement de la sémantique formelle (Everaert-Desmedt, 1990). Ceci a pour conséquence, comme l'écrit Everaert-Desmedt (1990), d'exclure tous les systèmes pour lesquels la matérialité du signe n'a pas des formes pré-définies, comme cela est le cas du matériau musical.

Enfin, C. S. Peirce essaye de conserver les quatre dimensions (signifiant, signifié, référent et énonciation) afin d'essayer d'imaginer une sémiotique générale (Everaert-Desmedt, 1990). Ceci, ainsi que les directions prises par les autres études de la signification, explique pourquoi la théorie peircéenne est la théorie sémiotique la plus à même de nous aider dans l'analyse de la sémantique musicale. Afin de développer au mieux la théorie sémiotique de Peirce, nous allons ici nous baser sur le livre déjà cité de Nicole Everaert-Desmedt (1990), et sur des citations (traduites en français) de Peirce lui-même.

### **2.3. La phanéroscopie à la base de l'ensemble de la théorie de Peirce**

C. S. Peirce était un logicien et philosophe américain ayant permis de grandes avancées dans différents domaines (comme les mathématiques, la logique, le pragmatisme), et notamment dans la sémiotique (Deledalle, s.d. ; Everaert-Desmedt, 1990). En effet, il élabore la théorie de la phanéroscopie (ou phénoménologie, terme qu'il emploiera très peu), qui lui a permis de conceptualiser une théorie de sémiotique générale. Il la nomme ainsi car un *phanéron* (du grec : *phaneron* ou *phanein* « apparaître ») est tout phénomène – réel ou non – qui apparaît à l'esprit (Everaert-Desmedt, 1990). De ce point-de-vue, cette théorie peut être rapprochée de celle portant également le nom de *Phénoménologie* pensée par Husserl, laquelle a influencé un courant de la psychologie connu sous le nom de *Gestaltthéorie*.

Ainsi, Peirce distingue trois types de phénomènes qu'il nomme : 1) la priméité, 2) la secondéité et 3) la tiercéité. Ces trois types de phénomènes correspondent en fait à trois catégories philosophiques fondamentales, présentes dans la théorie d'Aristote (qui s'est lui-même inspiré de Platon). Celles-ci se retrouveront ensuite chez des philosophes comme



Descartes, Kant ou encore Hegel (Everaert-Desmedt, 1990). D'une manière générale, ces catégories correspondent respectivement à 1) la vie émotionnelle, 2) la vie pratique et 3) la vie intellectuelle (Everaert-Desmedt, 1990).

Dans un premier temps, une première définition de ces trois catégories philosophiques sera proposée, mais elles seront développées tout au long de l'explication de la théorie de Peirce, car elles se retrouvent à tous les niveaux de sa théorie.

La priméité correspond au phénomène tel qu'il est, à son existence-même sans aucune mise en relation avec quoi que ce soit d'autre. Cette catégorie est difficile à cerner étant donné qu'elle ne peut être appréhendée par une pensée articulée, car on passerait alors dans les autres catégories (Everaert-Desmedt, 1990). Pour exemplifier cette catégorie, N. Everaert-Desmedt donne les faits suivants :

« La priméité est la catégorie de la qualité, du sentiment (« quality of feeling ») : qualités sensorielles comme une odeur, un goût, un son, une couleur, une matière ; émotions comme le tragique, le beau, l'humoristique, le stable, l'ennuyeux, l'effrayant, etc. » (Everaert-Desmedt, 1990 : 34).

Ainsi, le malaise ressenti lors d'un mal de ventre est le phénomène appartenant à la priméité, mais une fois que nous localisons ce malaise, et que nous comprenons qu'il s'agit d'un mal de ventre nous ne sommes plus dans la catégorie de la priméité.

D'autre part, une autre caractéristique qui s'avérera utile pour d'autres niveaux de la théorie peircéenne, est le fait que la priméité est tout ce qui est de l'ordre du possible, donc sans ancrage dans une situation concrète, sans quoi cela serait alors de la secondéité.

En effet, la secondéité correspond à un phénomène mis en relation avec autre chose, et correspond également à un phénomène s'inscrivant dans un temps et un espace donné. Ainsi, la secondéité comprend la priméité :

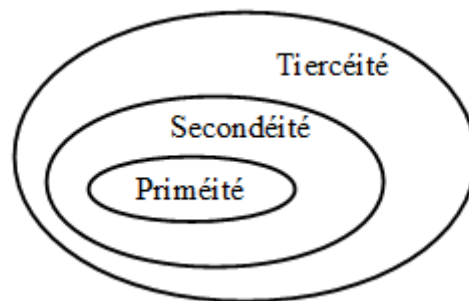
« Dans le *DEUX* est compris le *UN* : dans un tableau (objet individuel, réel), s'incarne une qualité de rouge ». (Everaert-Desmedt, 1990 : 35).

Ainsi, la secondéité concerne tout ce qui est relatif à l'existence d'un être, à la prise de conscience de son existence. Lorsque nous comprenons que le malaise ressenti (priméité) est dû à un problème de digestion ou de dents, le phénomène appartient alors à la secondéité. Un autre exemple est celui de la girouette qui tourne en fonction de la direction du vent. Dans la mise en relation de ces deux éléments, la direction du vent appartient à la catégorie de la

priméité, et la girouette impactée par la direction du vent appartient à la catégorie de la secondéité (Everaert-Desmedt, 1990).

Enfin, la tiercéité est ce qui est de l'ordre du général, et de la règle. Cette catégorie comprend les deux précédentes, et c'est notamment grâce aux deux autres catégories que la tiercéité permet de généraliser et d'établir des règles. En effet, des qualités (priméité) s'actualisent dans des faits dans un lieu et un temps donnés (secondéité) ; et par la convention d'une culture particulière ou par la répétition, ces actualisations pourront être élevées au rang de règle ou de loi (la tiercéité).

Ainsi, la priméité est de l'ordre du général et du possible, la secondéité est de l'ordre de l'individuel et du concret, et la tiercéité est de l'ordre du général et du nécessaire, donc de la prédiction (Everaert-Desmedt, 1990). Voici un schéma pouvant résumer la façon dont ces trois catégories s'associent les unes aux autres :



*Illustration 3: Schéma représentant l'articulation des trois catégories fondamentales*

### 3. Le processus interprétatif dans la théorie sémiotique de C. S. Peirce

#### 3.1. Une définition du concept de signe

Le signe pour Peirce est « tout ce qui communique une notion définie d'un objet, de quelque façon que ce soit » (Peirce, C.P. 1.540<sup>13</sup>). Celui-ci est alors composé de trois éléments : le representamen, l'objet et l'interprétant.

Peirce développe son raisonnement comme ceci :

« Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet*. » (Peirce, C.P. 2.228).

Le signe est alors une entité composée de trois éléments, que l'interprète décode en suivant un parcours interprétatif nommé *sémiuse* par Peirce. Ces trois éléments ou pôles sont eux-mêmes des signes dans la théorie peircéenne. Ce parcours peut se schématiser ainsi :

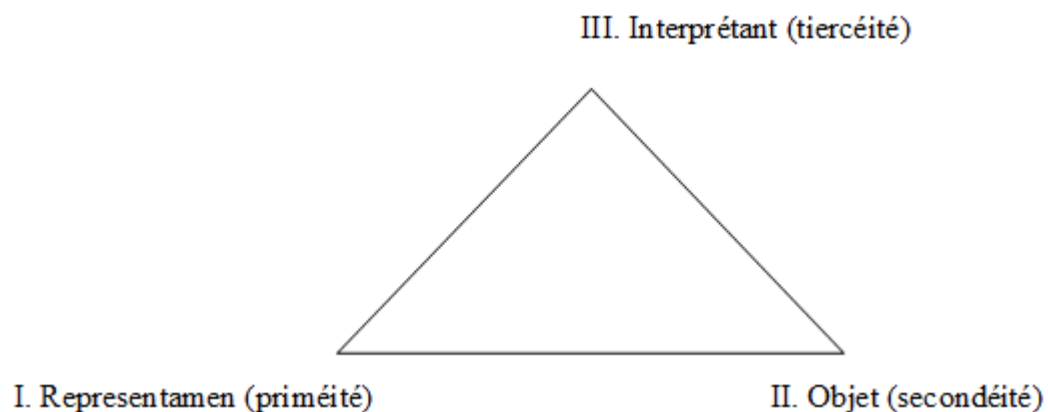


Illustration 4: Schéma représentant le processus interprétatif de la théorie peircéenne (la sémiuse)

Il faut prendre garde à ne pas confondre l'interprète et l'interprétant. L'interprète est l'être humain qui opère le processus interprétatif dans son esprit, et l'interprétant est le lien

---

13 Ce type de référence bibliographique est celui d'usage lorsqu'il s'agit de citer C. S. Peirce. Cela est dû au fait qu'il n'a pas publié d'ouvrage de son vivant. Par conséquent, ses écrits sont triés, choisis et publiés par d'autres auteurs. La publication la plus célèbre permettant de lire les textes de Peirce sont les *Collected Papers* publiés par l'édition Harvard University Press (cf. à la Bibliographie de ce travail). De ce fait, les lettres C.P. correspondent au titre *Collected Papers*, et les chiffres s'interprètent comme suit : le premier chiffre correspond au volume, et le nombre qui suit correspond au paragraphe. Dans l'exemple ci-dessus, les chiffres se lisent ainsi : volume 1, paragraphe 540.

particulier qui relie un representamen et un objet. Donc, l'*interprète* opère un processus interprétatif (mise en relation d'un representamen et d'un objet) au moyen d'un *interprétant*. Le representamen communique alors une notion de l'objet via l'interprétant, qui sera alors la signification du signe analysé en suivant le parcours interprétatif.

### 3.2. La notion de *Representamen*

Le *representamen* est avant tout le premier pôle du parcours interprétatif. Ce pôle, Peirce le définit comme ceci :

« Ma définition d'un representamen est la suivante : UN REPRESENTAMEN est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son OBJET, POUR un troisième appelé son INTERPRÉTANT, cette relation triadique étant telle que le REPRESENTAMEN détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant. » (Peirce, C.P. 1.541).

De plus, Peirce divise le representamen en trois types répondant aux trois catégories fondamentales (priméité, secondéité, tiercéité) : le qualisigne, le sinsigne et le légisigne. Il explique cette division en ces termes :

« En soi, un signe est soit une apparence, ce que j'appelle un *qualisigne*, soit un objet ou événement individuel, ce que j'appelle un *sinsigne* (la syllabe *sin* étant la première syllabe de *semel*, *simul*, *singulier*, etc.), soit un type général, ce que j'appelle un *légisigne*. » (Peirce, C.P. 8.334).

Chacun de ces types de *representamen* va faire l'objet d'une partie dans ce qui suit.

#### 3.2.1. Le qualisigne

Le qualisigne est un signe appartenant à la catégorie de la priméité, et, en ce sens, c'est une qualité abstraite de toute actualisation spatio-temporelle. Eco (1988) donne les exemples du ton de la voix, de la couleur ou le textile d'un vêtement qui sont des caractères significatifs. De son côté, Everaert-Desmedt (1990) donne l'exemple de « l'éclat » qui peut se matérialiser sous diverses formes, comme dans la couleur écarlate d'une chose (peinture, voiture, etc.), ou dans l'éclat d'un timbre musical spécifique (une trompette, un violon, ou encore une cymbale). Ainsi, le qualisigne est le caractère « éclatant », mais une fois que ce caractère se trouve incarné dans quelque chose nous passons à la catégorie de la secondéité (ici le sinsigne). Par conséquent, pour saisir le qualisigne présent dans un sinsigne matérialisé il faut s'efforcer d'abstraire la qualité première (le qualisigne) de toute actualisation dans un contexte donné. Pour expliquer cette notion de *qualité* Peirce donne cet exemple :

« Imaginez à la fois un mal de dent, un mal de tête fou, un doigt écrasé, un cor au pied, une brûlure et une colique, non pas nécessairement comme existant à la fois – laissez cela dans le vague – et faites attention non aux parties de l'imagination, mais à l'impression qui en résulte, cela donnera une idée d'une qualité générale de peine. » (Peirce, C.P. 1.424).

Par ailleurs, Peirce ajoute que nous percevons les seules qualités que nos sens nous laissent voir, et que dans l'évolution de l'être humain, il y a des sens qui ont été perdus ou amoindris, par conséquent, des qualités autrefois ressenties ou perçues nous sont devenues inaccessibles (Peirce, C.P. 1. 418 et 1.426).

### **3.2.2. Le sinsigne**

Comme cela a été vu dans la partie précédente, le sinsigne est la matérialisation d'un qualisigne, d'une qualité ; il est l'occurrence concrète (*token*) d'un qualisigne ou d'un légisigne (*type*) (Eco, 1988), comme cela sera développé dans la partie suivante. Pour ce type de signe, Everaert-Desmedt (1990) donne les exemples 1) d'une girouette qui indique dans un temps et un lieu précis la direction du vent en ce même moment ; 2) d'un portrait qui représente une personne spécifique ; 3) d'un escalier qui indique une possibilité concrète de monter ou de descendre. Dans ces exemples, il est possible d'extraire des qualisignes comme une couleur particulière du portrait en question, ou le matériau et la forme de l'escalier cité. Ainsi, un sinsigne est « une chose ou un événement existant réel, qui est un signe. » (Peirce, C.P. 2.245). Donc, un sinsigne se trouve être un signe composé de qualisignes actualisés. Tant que ces qualisignes (ou qualités) n'ont pas une existence dans un contexte précis (n'ont pas de matérialisation concrète) ils restent des qualisignes. Par conséquent, le sinsigne naît de la matérialisation d'un ou des qualisignes, ou d'un légisigne comme cela va être développé dans la partie suivante.

### **3.2.3. Le légisigne**

Enfin, le légisigne est un signe compris dans un système conventionnel, comme le sont tous les signes de la langue. Il se fonde sur une loi ou une règle qui s'établit soit en amont, auquel cas c'est la convention (la culture) qui l'établit ; soit cela se fait avec le temps et dans ce cas c'est l'habitude qui établit la règle (Everaert-Desmedt, 1990). De plus, le légisigne est le *type* du sinsigne, mais ne se réalise qu'en se matérialisant à travers des sinsignes (*token*) qui sont les répliques du légisigne, et qui signifient grâce à la loi contenue dans le légisigne. (Everaert-Desmedt, 1990 ; Eco, 1988). Ainsi, les légisignes (tiercéité) et les qualisignes

(priméité) s'incarnent tous deux dans des insignes. Toutefois, ces matérialisations sont différentes. Le légisigne est un signe défini de manière précise qui se trouve être le même malgré différentes actualisations dans des insignes. Peirce (C.P. 8.334) donne l'exemple du légisigne *et* qui peut s'actualiser en : *et*, *&*, ou encore [e]. Dans ces cas, le légisigne reste le même et a la même signification. À contrario, le qualisigne ne s'incarne pas de la même façon dans les différents légisignes. C'est une qualité qui peut prendre diverses formes, comme cela a été vu avec l'exemple de l'éclat dans la partie sur les qualisignes. Afin d'exemplifier le légisigne, Everaert-Desmedt écrit :

« Ainsi, l'article « le » est un légisigne, déterminé par un ensemble de règles phonétiques, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques, qui précisent quand et comment ce mot peut être employé. Mais il ne peut être employé que par l'intermédiaire de la voix ou de l'écriture qui le matérialise. Matérialisé dans des insignes, il comprend également des qualisignes, comme l'intonation dans la réplique orale ou la forme des lettres dans la réplique écrite ». (Everaert-Desmedt, 1990 : 52).

Chacun de ces trois representamen (qualisigne, insigne, légisigne) renvoie à l'objet, dans le processus interprétatif (ou relation triadique), sous trois différents rapports : 1) celui de similarité, 2) celui de contiguïté contextuelle et 3) celui de loi (Everaert-Desmedt, 1990). Dans les termes de Peirce, cela donne les signes suivants : l'icône, l'indice et le Symbole (Peirce, C.P. 8.335).

### **3.3. Relations que le representamen entretient avec son objet**

Ces trois différents rapports correspondent aux différentes sous-classes de l'objet : 1) l'icône qui s'inscrit dans la priméité, 2) l'indice dans la secondéité, et enfin, 3) le symbole qui s'inscrit dans la tiercéité.

#### **3.3.1. L'icône**

L'icône est la relation du representamen à son objet, et cette relation se base sur un lien de ressemblance entre le representamen et son objet.

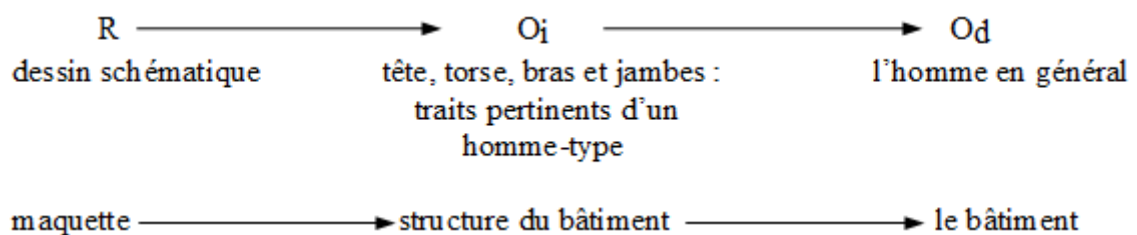
« Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. [...] N'importe quel, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose. » (Peirce, C.P. 2.247)

Dans cette citation, les termes *qualité*, *individu existant*, et *loi* doivent être mis en relation avec, dans l'ordre, le qualisigne, le sinsigne et le légisigne. En effet, le representamen d'une icône peut être de trois types : le qualisigne iconique, le sinsigne iconique et le légisigne iconique. Une partie va être consacrée à chacun de ces types d'icônes.

Comme l'explique Everaert-Desmedt (1990) le qualisigne iconique se trouve à la limite du signe et de la signification. En effet, le qualisigne iconique se représente lui-même et rien d'autre. Ainsi, elle donne les exemples suivants : un qualisigne iconique d'un morceau de musique n'est autre que le morceau de musique lui-même, et l'odeur d'une rose n'est autre que l'odeur elle-même. Cette limite de signification explique pourquoi Eco refuse de considérer ce phénomène comme étant sémiotique, et considère que c'est « un cas de stimulation qui relève de la physiologie du système nerveux » (Eco, 1978, cité par Everaert-Desmedt, 1990 : 54). En réaction aux propos d'Eco, Everaert-Desmedt argumente alors :

« Or le processus par lequel nous approchons le qualisigne iconique nous apparaît essentiellement d'ordre sémiotique : un processus d'abstraction et de transposition. Il ne s'agit pas d'une priméité instinctive, mais d'une qualité que l'homme appréhende à travers les grilles de sa culture. » (Everaert-Desmedt, 1990 : 54).

Ensuite, comme le sinsigne iconique appartient totalement à la catégorie de la secondéité, il est un signe qui s'inscrit dans un espace et un lieu spécifique, qui s'actualise dans un contexte. Ce signe est une image de l'objet qu'il représente, donc une icône (Everaert-Desmedt, 1990). Ainsi, des exemples de sinsignes iconiques pourraient être le portrait d'une personne, un dessin, un schéma représentant un humain, etc. La particularité des cas comme le dessin figuratif ou les schémas est que pour les interpréter comme un sinsigne iconique il y a une étape supplémentaire. Celle-ci est une étape de reconnaissance des traits distinctifs de l'objet, établis au préalable par des conventions culturelles. Cette étape se fera grâce à la distinction entre l'objet immédiat et l'objet dynamique que Everaert-Desmedt schématise comme ceci :



*Illustration 5: Objet immédiat et objet dynamique (Everaert-Desmedt, 1990 : 55)*

Enfin, le légisigne iconique se base sur une loi établie par convention ou habitude. Les cas typiques de légisignes iconiques sont les schémas et représentations imagés que l'on peut trouver sur les panneaux de signalisation. Effectivement, ce sont des icônes de par leur représentation en image de l'objet, et entrent dans la catégorie de la tiercéité (légisigne) de par leur caractère conventionnel. Chaque pays aura un code permettant de déchiffrer et de comprendre ce que représentent les icônes. Ainsi, un panneau indiquant une sortie pourra être un schéma représentant un homme en mouvement se dirigeant vers un côté du panneau, mais cela peut tout aussi bien être une flèche montrant la direction de la sortie.

### 3.3.2. L'indice

L'indice est un signe qui relie un representamen à son objet par un rapport de contiguïté contextuelle. De plus, les deux pôles de la relation triadique (le representamen et l'objet) sont tellement liés, que l'indice perd sa qualité de signe en l'absence de son objet. Peirce le définit et l'exemplifie comme ceci :

« Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. (Peirce, C.P. 2.248).

Un *indice* est un signe qui perdrait immédiatement le caractère qui en fait un signe si son objet était supprimé, mais ne perdrait pas ce caractère s'il n'y avait pas d'interprétant. Exemple : un moulage avec un trou de balle dedans comme signe d'un coup de feu ; car sans le coup de feu il n'y aurait pas eu de trou ; mais il y a un trou là, que quelqu'un ait l'idée de l'attribuer à un coup de feu ou non. » (Peirce, C.P. 2.304).

Autrement dit, le signe et l'objet se trouveront de façon récurrente dans un même contexte, et Eco (1988) ajoute qu'il faut qu'il y ait un lien physique entre le representamen et l'objet. De plus, Everaert-Desmedt (1990) ajoute qu'il est possible de distinguer une relation de cause à effet entre le representamen et l'objet :

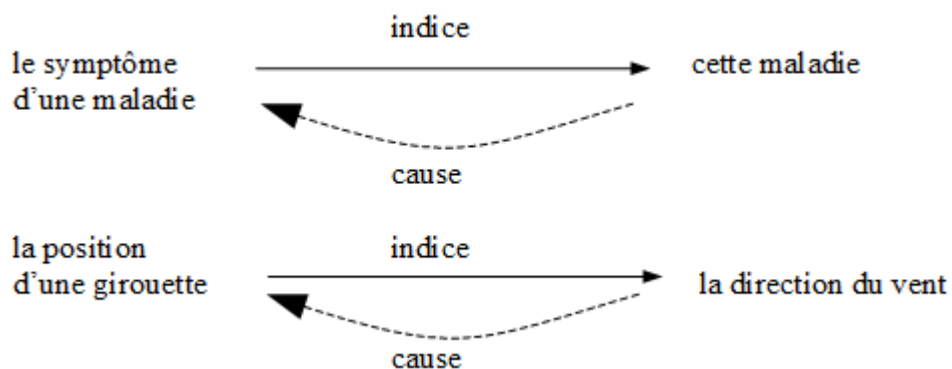


Illustration 6: Schéma de la relation de cause/effet dans l'indice (Everaert-Desmedt, 1990 : 60)



Par ailleurs, l'indice est un signe « immédiatement perceptible qui attire l'attention sur son objet, lequel n'est pas immédiatement perceptible » (Everaert-Desmedt, 1990 : 62) ; et doit s'inscrire dans un contexte, et dans des circonstances spatio-temporelles déterminées (vu son appartenance à la catégorie de la secondéité). C'est pourquoi, l'exemple typique de l'indice est la fumée indiquant un feu. Le feu n'est pas visible car, s'il l'était, la fumée ne jouerait pas le rôle d'indice, vu que notre attention se concentrerait plutôt sur le feu lui-même. D'autre part, la fumée est bien un signe qui se perçoit dans un contexte spécifique, et indique un feu qui se passe au même moment. Everaert-Desmedt (1990) ajoute cependant que le fait que la fumée en général indique le feu en général, n'est pas de l'ordre de l'indice mais plutôt du symbole. Effectivement, c'est une association d'idées faites par l'habitude de rencontrer ces deux signes toujours dans le même contexte. Autrement dit, c'est un indice qui au fil du temps et de l'habitude de les associer est devenu un symbole.

En ce qui concerne le representamen de l'indice, celui-ci peut être un sinsigne et un légisigne, mais ne peut pas être un qualisigne. En effet, le qualisigne ne peut pas être un indice car il fait partie de la catégorie de la priméité et donc du *un*, ainsi il ne peut pas remplir les caractéristiques de l'indice. En d'autres termes, il ne peut pas être mis en relation avec un objet dans un contexte défini car ce sont là des caractéristiques bien spécifiques à la secondéité.

En revanche, l'indice peut être un sinsigne, ce qui est le cas le plus courant. Par exemple, l'odeur d'une rose actualisée dans un moment précis, est l'indice d'un bouquet de roses ou d'un rosier qui doit se trouver non loin de là. Ou encore, les coups frappés à une porte sont l'indice qu'il y a une personne qui désire entrer dans la pièce (Everaert-Desmedt, 1990).

Enfin, un indice peut également être un légisigne, ce qui est le cas des déictiques de la langue. En effet, les mots tels que *je, tu, ce, ici, maintenant* sont des mots qui fonctionnent comme un indice, à la différence des autres mots de la langue. Ainsi, le mot *ce* est étroitement lié à son objet, et prend sa signification qu'en contexte. En absence de contexte, le déictique *ce* ne désigne plus le même objet désigné dans un moment précis. Pour le dire autrement, le déictique *ce* fonctionne de la même façon qu'un doigt pointé sur un objet dans un contexte précis. Comme le précise Peirce, l'indice correspond à l'index de la main qui attire l'attention sur ce qu'il faut regarder, sans pour autant décrire l'objet désigné. Il ajoute que pour cette raison, les pronoms démonstratifs et relatifs sont des indices *presque purs* (Peirce, C.P. 3.361). Cette fonction a clairement le rôle d'indice de par cette contiguïté physique et contextuelle. Ce n'est pas, par exemple, le cas du mot *chaise* qui renvoie à son objet sans

qu'aucune relation contextuelle ne soit nécessaire entre le representamen et l'objet. Le mot *chaise* sera alors un symbole.

Everaert-Desmedt (1990) ajoute que l'indice a une fonction pragmatique, et non sémantique, qui sert à établir la référence entre un representamen et un objet. Sa seule fonction est alors de désigner, alors que la signification à proprement parler, nécessite la tiercéité, et par conséquent requiert des symboles.

### 3.3.3. Le symbole

Le symbole est un signe qui appartient à la catégorie de la tiercéité, et par conséquent, qui est de l'ordre de la règle et du général. Ainsi, un symbole est un representamen qui renvoie à son objet sur la base « d'une règle, d'une loi, d'une association d'idées générales » (Everaert-Desmedt, 1990 : 65). Comme cela a été vu précédemment, cette règle peut avoir été définie par convention, ou peut avoir été constituée avec le temps par habitude culturelle. Par le mot *loi*, Peirce entend :

« Une loi de la nature qui, j'y insiste, est une réalité et non, comme Karl Pearson essaie de montrer, une création de notre esprit, un *ens rationis*, j'aime la comparer avec un texte législatif en ce qu'il n'exerce de lui-même aucune contrainte, mais seulement parce que les gens lui *obéiront*. Le juge qui prononce une sentence contre un criminel applique les lois à un cas individuel, mais sa sentence n'exerce pas plus de force *per se* que la loi générale. Mais l'effet de la sentence est d'en placer l'exécution dans le champ d'action du shérif dont les muscles brutaux – ou ceux du recors ou de l'exécuteur des hautes œuvres sous ses ordres – exercent la contrainte réelle. » (Peirce, 1978 : 47<sup>14</sup>)

Plusieurs exemples peuvent être repris à Everaert-Desmedt (1990) : il y a le feu de signalisation qui, lorsqu'il se trouve sur le rouge, renvoie à l'ordre de s'arrêter (convention) ; ou la fumée (*type*) qui de manière générale signifie qu'il y a un feu pas loin (habitude). Cette dernière association se matérialise par ailleurs au moyen du proverbe « Il n'y a pas de fumée sans feu ». De plus, l'exemple le plus caractéristique du symbole est le signe linguistique (Eco, 1988). En effet, le mot *radiateur* renvoie à l'objet « radiateur » car une convention l'a établi au préalable.

---

14 Cet citation ne suit pas la manière habituelle de citer Peirce car cet extrait se trouve dans une des lettres (datant du 14 décembre 1908) qu'il a envoyé à Lady Welby lors de la correspondance entretenue avec elle. Cette lettre traduite en français se trouve dans le livre rassemblant des traductions françaises de textes de Peirce par Deledalle, dont la référence complète se trouve dans la *Bibliographie* de ce travail sous l'entrée Peirce (1978).

Le representamen d'un symbole est en toute logique un légisigne, un signe compris dans un système conventionnel. Toutefois, pour se réaliser, un symbole nécessite de s'actualiser dans une réplique (un *token*) et, par conséquent, le symbole implique l'existence d'un indice. Pour reprendre l'exemple du feu de signalisation, le feu rouge en tant qu'indice ne peut fonctionner que sur la base d'une convention pré-établie et donc d'un symbole (*type*) ; et pour le cas de la fumée qui indique un feu de manière générale, il s'agit du cas contraire où le symbole (créé par habitude de contiguïté contextuelle) se fonde sur les indices répétés (Everaert-Desmedt, 1990).

Un lien existe également entre le symbole et l'icône :

« La relation de détermination réciproque que nous venons de saisir entre le symbole et les indices existe également entre le symbole et les icônes. Par exemple, un tableau du XV<sup>e</sup> siècle représentant « la Vierge et l'Enfant » est une icône qui repose sur un symbole virtuel. L'attitude stéréotypée des personnages répond à un « code iconographique » de l'époque, qui s'est formé peu à peu par l'habitude culturelle. Ainsi, les icônes, en se généralisant, peuvent produire un symbole, qui, à son tour, se matérialise dans de nouvelles icônes : les signes s'engendrent mutuellement. » (Everaert-Desmedt, 1990 : 67).

Enfin, si le langage relève par excellence du symbole, il est toutefois possible de retrouver de l'indiciel dans la langue (c'est l'acte de référence, les déictiques par exemple).

### **3.4. La notion d'*Objet***

La meilleure façon de définir l'objet reste dans sa relation avec le representamen. En effet, comme l'écrit Peirce :

« Le signe ne peut que représenter l'objet et en dire quelque chose. Il ne peut ni faire connaître ni reconnaître l'objet ; car c'est ce que veut dire dans le présent volume objet d'un signe ; à savoir ce dont la connaissance est présumée pour pouvoir communiquer des informations supplémentaires le concernant. » (Peirce, C.P. 2.231).

L'objet est donc cette entité dont l'interprète a une connaissance préexistante, et à laquelle il se réfère lorsqu'il interprète le signe. Autrement dit, le signe communiquera une quelconque information sur l'objet (que l'interprète connaîtra au préalable), au moyen de l'interprétant (qui peut être également appelé la signification du signe). L'objet est ce qui correspond au référent dans l'étude de la sémantique en linguistique. Nous préciserons la

notion d'objet telle qu'elle sera reprise dans nos analyses, dans une partie ultérieure qui mettra en relation la théorie de Peirce et les éléments théoriques sur la sémantique musicale repris dans ce travail.

### 3.5. La notion d'*Interprétant*

L'interprétant est une notion complexe dans la théorie peircéenne qui contient beaucoup de descriptions. C'est pourquoi, pour essayer d'exposer cette notion le plus simplement possible, nous ne reprendrons ici qu'une des divisions établies par Peirce. Ainsi, l'interprétant se trouve divisé en trois types, en suivant les trois catégories fondamentales de la priméité, la secondéité et de la tiercéité : l'interprétant affectif, l'interprétant énergétique et l'interprétant logique. Cependant, auparavant il est possible de faire une définition générale du concept d'interprétant en prenant les termes de Peirce :

« [...] ce qu'est l'interprétant d'un signe : il est tout ce qui est explicite dans le signe lui-même, indépendamment de son contexte et des circonstances de son expression. » (Peirce, C.P. 5.473).

Et comme cela a été évoqué, l'interprétant correspond à la signification que le signe communique sur son objet. Il est celui qui met en relation le signe de la priméité (le *representamen*) avec le signe de la secondéité (l'objet). Par ailleurs, une des difficultés de la théorie de Peirce est que pour lui tous les éléments de la relation triadique sont des signes. Ainsi, le *representamen*, l'interprétant et l'objet sont des signes qui forment un signe plus « grand » qui naît de la relation entre ces trois éléments. Cette relation triadique, également appelée la *semiose* par Peirce, est ce que nous nommerons la *sémantique* dans l'analyse de ce travail. En effet, il s'agit de la signification, et donc de la sémantique, obtenue par l'association de ces trois types de signes. Cette association constitue le parcours interprétatif que l'interprète opère à la perception du signe.

Pour être tout à fait précis, l'interprétant n'est pas à proprement parler la *signification* du signe. L'interprétant est un signe qui a sa propre signification, laquelle permet à une personne de saisir la signification du premier pôle du signe (le *representamen*). En d'autres termes, l'interprétant est un signe qui se trouve déterminé à renvoyer à l'objet par le signe *primitif* (le *representamen*). (Murphey, 1961, cité par Deledalle, 1978). Et Deledalle précise :

« Un signe a une signification qui ne peut être saisie que par le moyen de la signification d'un autre signe qui est le signe interprétant. Ce dernier a une signification comme le signe primitif, mais on ne saisit la signification du signe

primitif que parce qu'on saisit la signification du signe interprétant. » (Deledalle, 1978 : 262<sup>15</sup>).

Cette explication avait pour but d'être tout à fait exacts dans la définition de l'interprétant. Toutefois, au vu de la complexité de ces distinctions, nous nous permettons dans ce travail de résumer la relation entre interprétant et representamen, comme l'un (l'interprétant) étant la signification de l'autre (le representamen).

Ces précisions ayant été faites, il est maintenant possible de passer à la définition des trois types d'interprétants que Peirce distingue dans sa théorie. Il y a tout d'abord l'interprétant affectif, appartenant à la priméité, qui est un sentiment produit par le signe chez l'interprète. Ce sentiment peut être un sentiment de reconnaissance ou de compréhension du signe, et parfois il peut être la seule signification produite par le signe. Ce dernier cas, Peirce l'explique en reprenant le cas de la musique :

« Ainsi l'exécution d'un morceau de musique de concert est un signe. Elle communique, et ce intentionnellement, les idées musicales du compositeur ; mais celles-ci d'ordinaire consistent simplement en une série de sentiments. » (Peirce, C.P. 5.475).

Comme Peirce l'évoque, cet interprétant est celui qui correspond le mieux aux signes musicaux. Cela explique d'ailleurs qu'il est l'interprétant le plus présent dans l'analyse du matériel expérimental de Koelsch *et al.* (2004) qui sera présentée dans une partie ultérieure.

Ensuite, il y a l'interprétant énergétique qui appartient à la catégorie de la secondéité. Celui-ci est l'effet physique produit par le signe chez l'interprète. Celui-ci se trouve par exemple dans le fait de mettre l'arme au pied en réponse à l'injonction qui le précède (Peirce, C.P. 5.475), ou dans le même registre, de se mettre au garde-à-vous suite au commandement qui l'enjoint. Il est également possible de trouver ce cas dans la danse produite par l'écoute de musique.

Et enfin, il y a l'interprétant logique qui appartient à la catégorie de la tiercéité. Celui-ci se trouve être un concept instauré par habitude et/ou par convention. Pour cette raison, il est l'interprétant, qui dans notre analyse, se trouve le plus souvent dans les signes linguistiques.

---

15 Pour retrouver la référence bibliographique de cette citation il faut se référer à l'entrée Peirce (1978) de la bibliographie de ce document. Cette confusion vient du fait que ce livre est une collecte de textes traduits de C. S. Peirce faite par G. Deledalle. Mais G. Deledalle a associé Peirce comme étant l'auteur de ce livre. Toutefois, nous précisons ici que ces propos sont tenus par G. Deledalle car ils viennent de son commentaire de la théorie de Peirce qu'il a ajouté à la fin du livre à la suite des textes de Peirce.

Pour finir, il peut être évoqué une dernière précision. Dans sa définition de l'interprétant, Peirce décrit les différentes relations que l'interprétant entretient avec le representamen. Il y a ainsi, le rhème, le dicisigne et l'argument :

« Autrement dit, un rhème est un signe qui est compris comme représentant son objet dans ses caractères seulement ; un dicisigne est un signe qui est compris comme représentant son objet par rapport à l'existence réelle ; et un argument est un signe qui est compris comme représentant son objet dans son caractère de signe. » (Peirce, C.P. 2.252).

Cette dernière distinction se révèle intéressante pour notre travail dans la mesure où pour tous les signes analysés dans le matériel expérimental de Koelsch *et al.* (2004), l'interprétant sera rhématique. En effet, tous les extraits musicaux analysés ont été compris comme des signes « représentant une sorte d'objet possible » (Deledalle, 1978 : 273<sup>16</sup>).

### 3.6. Nuance nécessaire à la compréhension de la théorie de Peirce

Maintenant que tous les niveaux de la théorie peircéenne ont été présentés, il est plus aisé de comprendre pourquoi les trois catégories philosophiques fondamentales sont à la base de toute la théorie. En effet, ces trois domaines se trouvent présents dans chacun des niveaux articulant le processus interprétatif de Peirce :

<b>PRIMÉITÉ</b>	<b>SECONDEITÉ</b>	<b>TIERCÉITÉ</b>
<b>*1. Representamen</b>	<b>2. Objet</b>	<b>3. Interprétant</b>
<b>1. Qualisigne</b>	<b>1. Sinsigne</b>	<b>1. Légisigne</b>
<b>2. Icône</b>	<b>2. Indice</b>	<b>2. Symbole</b>
<b>3. Rhème</b>	<b>3. Dicisigne</b>	<b>3.1. Argument</b>
<b>3.1. Abduction</b>	<b>3.1 Induction</b>	<b>3.1 Déduction</b>

\*Les chiffres précédant les différents signes précisent à quel type de signe ils se rattachent (representamen, objet ou interprétant).

*Illustration 7: Tableau récapitulatif des différentes catégories de la théorie de Peirce*

Il est important de rappeler que tous ces différents niveaux ne sont pas des types de signes distincts les uns des autres. Ce sont plutôt de catégories sémiotiques qui permettent de caractériser les différentes interprétations qui peuvent être faites d'un même signe. Ainsi, Eco (1988) écrit dans son ouvrage qu'un representamen, tel qu'une photo, n'est pas forcément toujours une icône. Chaque signe peut être considéré comme une icône, un indice ou un

16 Cf. à Peirce (1978) dans la bibliographie.

symbole suivant le contexte dans lequel il apparaît. Pour préciser cette idée, Eco prend l'exemple suivant :

« Ainsi, je peux utiliser la photo historique représentant les fusillés de la Commune de Paris soit comme un symbole arbitraire et conventionnel pour « martyrs révolutionnaires », soit comme une icône, soit encore comme un index, au sens de « trace » témoignant de la véracité d'un événement historique. » (Eco, 1988 : 79).

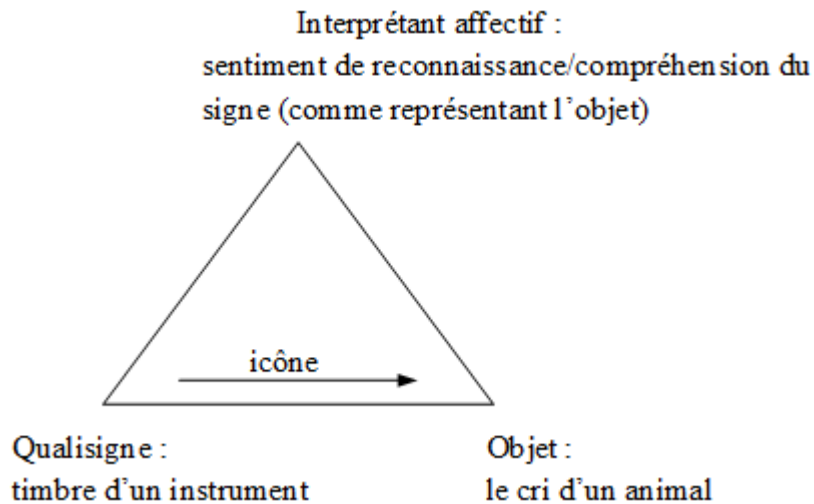
Ainsi, il ajoute qu'il n'est pas possible de simplement distinguer d'un côté les signes motivés (icône et indice) des signes conventionnels (symboles). En effet, même les icônes et indices nécessitent une part de convention, notamment dans les règles dictant leur production ; et les symboles peuvent contenir une part de motivation, notamment dans les signes devenus conventionnels par habitude culturelle. Pour ces derniers signes, il est possible de prendre l'exemple des codes musicaux utilisés pour la chasse, qui peuvent être motivés par la ressemblance des propriétés sonores aux propriétés de l'animal en question. Dans ces cas-là, ce sont des icônes qui, avec le temps et l'habitude, sont devenues des symboles.

Afin de mettre en lien la théorie sémiotique de Peirce et les différents procédés existants dans la sémantique musicale, nous allons partir d'une division en trois catégories qui permet de simplifier la présentation. Ces trois catégories correspondront aux trois relations *representamen-objet*, c'est-à-dire à l'icône, l'indice et le symbole. Toutefois, comme cela vient d'être rappelé, il est important d'avoir à l'esprit que ce ne sont pas des types de signes mais plutôt différentes interprétations possibles. C'est pourquoi, chaque fois que cela sera possible nous précisons différentes interprétations d'un même phénomène.

## **4. Mise en relation de la théorie de Peirce avec les différents procédés de signification musicale**

### **4.1. Les signes musicaux à tendance iconique**

Premièrement, la littérature portant sur la sémantique musicale fait état de nombreux éléments et procédés signifiants dans la musique, qui rentrent aisément dans une relation iconique entre le *representamen* et l'objet. Le procédé sémiotique le plus évident pour l'icône est le phénomène d'imitation. Le cas le plus connu est lorsque le timbre d'un instrument ressemble par ses caractéristiques acoustiques au cri d'un animal. Ainsi, nous aurons un qualisigne (le timbre de l'instrument) en relation iconique avec l'objet (le cri d'un animal), avec un interprétant affectif (sentiment de reconnaissance/compréhension du signe comme représentant l'objet) :



*Illustration 8: Processus interprétatif de l'imitation musicale du cri d'un animal*

Le compositeur fera alors en sorte de reprendre d'autres caractéristiques de l'animal afin de renforcer le phénomène d'imitation. Cela peut se faire à l'aide du rythme, de la tessiture, etc. Un exemple très célèbre de ce phénomène est celui du morceau de Rimsky-Korsakov, *Le vol du bourdon*<sup>17</sup>. Cette pièce illustre bien le fait que, si le timbre similaire est un moyen évident d'imiter l'objet en question (souvent un animal), ce n'est pas la seule façon de le faire. Effectivement, lorsque ce morceau est joué par un instrument à cordes frottées (tel que le violon), cela semble tout à fait adéquat pour l'imitation du vol du bourdon. Cependant, nous serons tout autant capables de reconnaître les caractéristiques propres au vol du bourdon avec un autre type d'instruments tel que le piano. Les caractéristiques communes entre le représentamen et l'objet peuvent être reproduites par un piano, au moyen de caractéristiques rythmiques similaires à celle du vol du bourdon. Toutefois, cela ne peut s'avancer que pour cette icône en particulier. Il est possible que pour d'autres icônes, le timbre soit un moyen nécessaire à l'association entre le représentamen et l'objet. D'autant plus qu'en musique, il n'est pas possible d'associer un fait sémiotique à un aspect particulier de la musique car ils sont tous liés entre eux (le rythme est lié à la mélodie, qui elle est liée à l'harmonie, etc.). C'est pour cela que Meyer écrit :

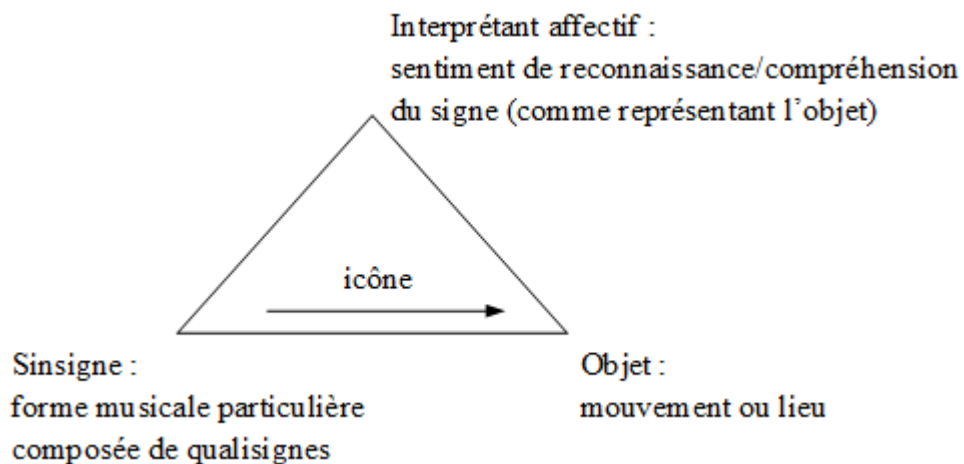
« Pris séparément, chaque aspect du matériau musical est une cause nécessaire mais en aucun cas suffisante de l'émergence de telle ou telle connotation. »  
(Meyer, 2011 : 297).

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aYAJopwEYv8> (différents instruments de l'orchestre imitent le vol du bourdon).



En effet, afin d'évoquer tel ou tel concept ou référent extra-musical, il est nécessaire de combiner les différents aspects musicaux comme le rythme, l'harmonie, la tessiture, la hauteur, etc.

Un autre procédé dont parlent les auteurs s'intéressant à la sémantique musicale, est le fait que la musique puisse avoir un sémantisme du mouvement et de l'espace. Ce procédé peut alors se catégoriser comme étant un signe iconique car le lien que l'auditeur fait entre la forme musicale et la notion d'espace se base sur des propriétés similaires entre le representamen (signe ou forme musicale) et l'objet. Plus précisément, ces propriétés similaires prennent la forme de ce que Francès (2002) appelle les *schèmes cinétiques*. Ainsi, nous avons un representamen (qui est une forme musicale particulière, et donc un sinsigne). Celui-ci renvoie de façon iconique à un objet (cela peut être un mouvement, un lieu, etc.). Et ces deux signes sont reliés par un interprétant affectif (qui établit que l'interprète reconnaisse que le signe représente l'objet en question).



*Illustration 9: Processus interprétatif de l'imitation musicale du mouvement ou de l'espace*

Ces schèmes cinétiques représentent alors les caractéristiques que l'interprétant affectif permet de reconnaître dans le representamen, puis dans l'objet. Ceux-ci s'apparentent, par ailleurs, à la notion de *forme* dans la Gestaltthéorie, et seront justement perçus grâce à des lois gestaltistes. En effet, si le schème se trouve dans la ligne mélodique, il se dégagera par rapport à un fond se trouvant alors à l'accompagnement. Pour illustrer ce phénomène, Francès (2002) écrit que la mélodie peut s'apparenter à une ligne. Celle-ci peut être décrite grâce à :

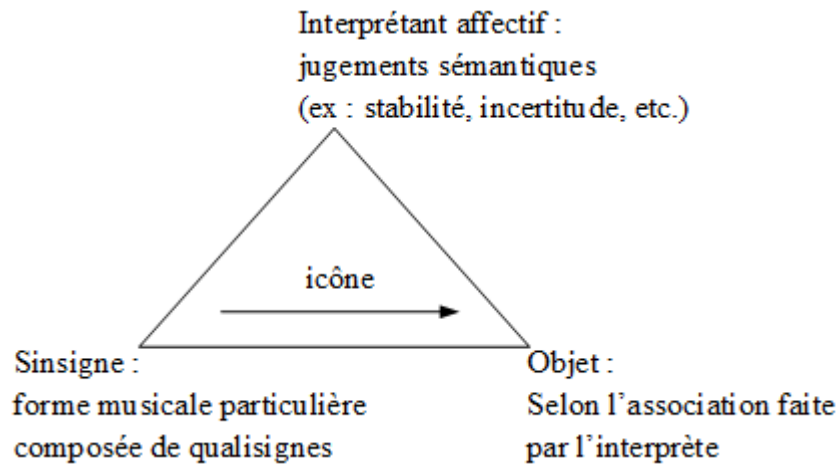
- son articulation temporelle (sons plus ou moins longs, silence s’intercalant entre les sons, durée totale de la mélodie),
- à son amplitude tonale qui grâce aux intervalles présents dans la mélodie peut se représenter dans une amplitude spatiale (loin/proche par exemple),
- et sa direction tonale qui se représente alors en termes de direction spatiale (haut/bas, monte descend, etc.).

Ces différents éléments constituent alors les propriétés du signe que l’auditeur va comparer au vécu qu’il aura ressenti en présence de l’objet évoqué. D’ailleurs, Meyer (2011) attribue la même raison à cette possibilité qu’à la musique de signifier du mouvement ou des caractéristiques spatiales. Il explique que des caractéristiques de mouvements sont perçues dans le matériau musical, et sont ensuite associées par les auditeurs à des entités extra-musicales ayant les mêmes caractéristiques de mouvements (dans une culture spécifique). Il faut noter que généralement, et notamment dans la langue, c’est l’espace qui permet de faire entrevoir le temps, alors que dans le cas de la musique c’est le contraire qui se passe : c’est la dimension temporelle qui permet de représenter l’espace.

Cette notion d’impression perceptive est importante pour ce procédé sémiotique car, s’il n’y a pas d’objet clairement dénoté par le signe musical, il y sera toutefois possible de se représenter la musique dans un espace imaginaire. En effet, ces schèmes cinétiques nous permettent de reconnaître un objet précis comme un mouvement particulier ou une action (*marcher, errer, ou ralentir/accélérer, descendre/monter*). Il est également possible de seulement se représenter les éléments musicaux dans un espace imaginaire. Ainsi, nous associerons par exemple les aigus à la hauteur ou au ‘petit’, et le grave au ‘bas’ ou au ‘gros’ etc. (Francès, 2002).

Par ailleurs, Francès décrit également une notion qui peut se mettre en relation avec ce que Eco (1988) a écrit à propos de l’icône : une icône n’est pas une simple reproduction de l’objet dénoté. Ainsi, il précise que la musique permet de coder les schèmes cinétiques, et non pas de faire de simples copies des caractéristiques spatiales ou autres. Pour ce faire, le compositeur se permet donc de faire une interprétation libre de l’objet qu’il souhaite évoquer en reprenant ses traits saillants et en les intégrant à des schèmes cinétiques dans le matériau musical (Francès, 2002). Et cela, tout en communiquant des informations nouvelles sur l’objet (l’interprétation du musicien par exemple) via l’interprétant affectif (dans le cas de la musique).

Il y a également un autre moyen de signification musicale qui se trouve être en lien avec ce qui a été dit. Francès (2002) appelle cela les *transferts de signification*, et cela entre également dans la définition de l'icône de Peirce. Pour expliquer cela, Francès évoque des relations *semi-conventionnelles* : *conventionnelles* car il faut un apprentissage pour les reconnaître ; et *semi* car le rapport entre la forme musicale et l'objet est intelligible. Cela s'accorde très bien avec ce que Eco (1988) avançait à propos de l'icône : l'icône est par principe un signe motivé de par sa ressemblance à l'objet. Toutefois, elle est également soumise à la convention qui doit définir : 1) les caractéristiques de l'objet, 2) les traits nécessaires pour sa représentation, ainsi que 3) la correspondance des traits de production (graphiques ou acoustiques/musicaux) avec les traits caractéristiques de l'objet. Effectivement, pour cette notion, Francès (2002) donne l'exemple de la tonalité initiale d'un morceau qui sera pour l'auditeur la *base* et la *stabilité* de l'ensemble du morceau. Ainsi, en se familiarisant avec les enchaînements harmoniques inhérents à cette tonalité, il les anticipera et les rattachera au centre tonal (la tonique). C'est par cette accoutumance à la tonalité que l'auditeur aura alors des jugements sémantiques tels que *stabilité*, pour les tensions qui se résolvent comme cela était attendu, ou pour les retours à la tonique, etc. Au contraire, lorsque l'auditeur sera surpris et bousculé dans ses attentes musicales, il associera à ces signes musicaux des jugements sémantiques tels que *instabilité* ou *incertitude*. Francès (2002) explique alors que ces sensations de familiarité ou de surprise sont alors transférées par analogie à des jugements sémantiques (*stabilité*, *incertitude*, etc.). Ce type de cas sera analysé dans la théorie peircéenne comme étant : un sinsigne relié iconiquement à un objet que le locuteur associera librement, au moyen d'un interprétant affectif qui définira le jugement sémantique en question. Autrement dit, l'interprète décodera le sinsigne (extrait musical) par le biais de l'interprétant affectif (qui lui communiquera le jugement sémantique, comme l'appelle Francès, 2002). Et par la suite, il associera le sinsigne de façon iconique à un objet ayant les mêmes caractéristiques. Ainsi, quand les jugements sémantiques sont généraux, il peut y avoir une multitude d'objets correspondants. Ceci explique que dans ce cas, et souvent pour le matériau musical, l'interprète a une grande liberté d'association entre le representamen et l'objet. Ainsi, l'association entre le representamen et l'objet dépendra de l'imagination, des connaissances, de la culture, et donc des références de l'interprète. Il est nécessaire de préciser que si cette association dépend souvent de l'interprète pour le matériau musical, ce n'est pas toujours le cas. Parfois, l'interprétant affectif ainsi que les qualisignes composant le sinsigne sont si précis, que l'association sera plus évidente pour les auditeurs d'une même culture, comme c'est le cas du *Vol du bourdon* évoqué plus tôt.



*Illustration 10: Processus interprétatif des transferts de signification*

En plus des *transferts de signification*, Francès (2002) évoque la notion de *schèmes vocaux*. Ceux-ci portent une signification culturelle, et c'est ce qui permet aux auditeurs d'associer des extraits musicaux à des complaints, des prières, des lamentations, etc. Cela s'explique notamment par le fait que l'expression de la *douleur morale* est très ritualisée et donc différente selon le peuple ou la culture. Il donne l'exemple du bond ou du saut qui dans notre culture sont associés à la joie, et qui dans la culture de la *Chine classique* sont associés au rituel funéraire. Cette ritualisation correspond à la part importante de la convention dans l'interprétation des icônes. En effet, elle détermine quels sont les traits caractéristiques de l'objet, et la correspondance entre le signe (la représentation de l'objet) et l'objet lui-même. Ainsi dans ces exemples, la convention détermine comment doit s'exprimer la joie, le rituel funéraire (etc.), et l'auditeur fait ensuite le lien entre les traits de production du signe musical et les traits caractéristiques de l'objet, d'où le lien iconique. Toutefois, ces signes peuvent également être interprétés comme des symboles, ce qui expliquerait cette forte influence qu'a la culture sur ceux-ci.

#### **4.2. Les signes musicaux à tendance indiciaire**

Il y a un phénomène présent dans la sémantique musicale évoqué par Meyer (2011) qui pourrait se ranger dans la catégorie des indices. Il écrit qu'il y a des expériences affectives que l'on attribue au matériau musical, mais qui pour lui sont ce qu'il appelle des *processus iconiques inconscients*. Il est important de préciser que le terme *iconique* a été choisi par Meyer de façon totalement indépendante de la théorie de Peirce. Ceci explique que nous classons ce phénomène comme étant à tendance indiciaire malgré le terme *iconique* utilisé. Pour ce phénomène, Meyer (2011) donne l'exemple de sons/bruits ou encore de parfums qui

nous rappellent des choses ou des gens de façon inconsciente. Il distingue ainsi deux types de *processus iconiques* (qui d'après lui sont le plus souvent conscients) :

- les personnels : qui sont relatifs au *vécu singulier* d'un individu,
- et les collectifs : qu'il désigne alors par le terme de *connotations*, « c'est-à-dire communs à tout un groupe d'individus dans une culture donnée » (Meyer, 2011 : 292).

Ces derniers, les « processus iconiques collectifs », se classent dans la catégorie sémiotique des symboles<sup>18</sup>, mais ce n'est pas si évident pour les processus iconiques personnels. Effectivement, pour ces associations subjectives il n'y a pas de lois pré-établies par la convention qui les justifient. Il y a seulement une association faite par l'auditeur sur la base d'éléments qui sont propres à son vécu. Pour illustrer cela, prenons l'exemple d'une personne qui fait un lien entre l'odeur d'un parfum et une personne de son entourage. Cela ne se fait pas forcément sur la base de la similarité des traits constituant le signe et l'objet, comme ici : les traits constituant l'odeur du parfum, et les traits constituant la personne de son entourage. De ce fait, il est possible de constater que ce cas-là fonctionne comme un indice, et notamment comme l'exemple déjà donné pour exemplifier l'indice. Celui-ci était l'odeur d'une rose indiquant un parterre de roses ou un bouquet. En musique, des exemples pourraient être : « cette chanson me rappelle un moment passé avec telle personne », ou « cette chanson me rappelle telle personne ». Ainsi, la chanson en question serait un indice de la personne ou du moment passé avec la personne. Celui-ci serait constitué d'un representamen (un sinsigne, ensemble de qualisignes actualisés dans un morceau de musique existant) qui serait relié à l'objet (la personne, ou le moment passé avec la personne) par un interprétant qui met en relation le representamen avec le moment vécu.

Toutefois, ce phénomène signifiant ne peut pas être analysé comme étant propre à la musique. En effet, comme cela a été évoqué dans la partie le concernant<sup>19</sup>, l'indice le plus courant est celui qui a un sinsigne pour representamen. Autrement dit, les indices prenant une existence réelle dans la vie d'une personne sont très communs. Il s'agit du phénomène très célèbre de la madeleine de Proust. Ainsi, tout comme un morceau de musique peut être associé à quelqu'un ou quelque chose par une personne, un bruit de cloche, une odeur de pluie ou le goût d'une madeleine peuvent également être associés à un fait particulier. Cela ne dépend pas du caractère musical du signe, mais seulement du fait de trouver le sinsigne et l'objet dans le même contexte. Ceci correspond bien à la définition d'un indice : les deux

---

18 Cela sera développé dans la partie 4.3. *Les signes musicaux à tendance symbolique*

19 Partie 3.3.2. *L'indice*

entités sont associées par contiguïté contextuelle, et le sinsigne se trouve affecté par l'objet auquel il renvoie. Cependant, si ce phénomène de signification indiciaire n'est pas propre à la musique, il est toutefois possible de le retrouver dans le matériau musical.

En revanche, un autre phénomène indiciaire qui peut être associé à la musique est ce que Meyer (2011) et d'autres (les absolutistes)<sup>20</sup>, nomment la sémantique intra-musicale. En effet, ce type de sémantique musicale est analysé par les auteurs comme signifiant de la musique car des formes musicales renvoient à d'autres formes musicales. Cela pourrait être décrit comme une complétion de forme dans les termes gestaltistes. Pour cette raison, et au vu de ce que prévoit la théorie sémiotique de Peirce, nous avons décidé de considérer ces signes musicaux comme ayant une tendance indiciaire. Ceci s'explique par le fait que, dans cette vision des choses, le signe musical ne représente pas le deuxième signe musical. Autrement dit, le premier signe n'a pas lieu de remplacer le second. En revanche, le premier signe musical appelle l'autre, sa production implique la production du deuxième. Ainsi, dans cette définition de la sémantique intra-musicale, le premier signe est l'indice du second. En effet, sa production impliquera la présence du second, tout comme la fumée implique la présence d'un feu. En musique, ce type d'indice pourra se trouver dans les enchaînements harmoniques typiques (comme les cadences par exemple), mais pourra également se trouver dans des formules rythmiques apparaissant ensemble dans certains styles musicaux<sup>21</sup>. Plus généralement, il est possible de dire que ce type de signes indiciaires musicaux se trouve dans les enchaînements musicaux que les auditeurs s'attendent à entendre, et qui crée la surprise quand le signe attendu ne suit pas le premier. Enfin, pour être tout à fait précis, ce type de signes musicaux entre d'autant mieux dans la théorie gestaltiste que dans la théorie sémiotique de Peirce. En effet, dans ce cadre-là, il s'agit simplement d'une complétion de forme qui suit une des lois de la Gestaltheorie.

---

20 Cf. à la partie 1.1.1. *Existence d'une sémantique musicale*

21 Ce type d'enchaînement rythmique se trouve par exemple dans le style musical *Techno* ou *Électro*. Il y a souvent un crescendo jouant le rôle de pont musical et cela se fait très souvent de la même façon : il y a une diminution des parties musicales, un rythme régulier s'installe avec d'autres éléments musicaux créant un crescendo sur le plan sonore et sur le plan tonal. Ensuite, ce rythme se trouve multiplié par deux, et parfois encore par deux jusqu'à arriver au point culminant où la musique généralement s'arrête avant de repartir sur le thème. Ce type de crescendo peut être entendu dans ces morceaux :

<https://www.youtube.com/watch?v=xpTd6K70FmI> (de 03:35 à 03:50, rythme doublé à la minute 03:41)

<https://www.youtube.com/watch?v=5ZBgx1NeUWg> (de 08:20 jusqu'à 08:42, rythme doublé à la minute 08:30)

<https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0> (de 00:45 jusqu'à 01:12, rythme doublé à la minute 01:02)

### 4.3. Les signes musicaux à tendance symbolique

Pour les signes relevant de la catégorie sémiotique des symboles, il y a un nombre important de possibilités. Pour commencer, il y a les interprétations des auditeurs d'ordre pragmatique, que Francès (2002) appelle *les réponses fonctionnelles*, comme : « je verrais bien cette musique dans un jeu vidéo de tel type », « dans un film » ou encore « dans un dessin animé ». Ces liens sont donc des symboles de par le fait que certaines formes rythmiques ou autres caractéristiques de l'extrait musical sont associées à des contextes et des cadres sociaux par convention.

Dans le même ordre d'idée, Francès (2002) évoque le phénomène d'habituation à ce qui est entendu qui influe sur la perception de l'extrait sonore, et par conséquent, du sens qui lui est donné. Ainsi, il cite les travaux de R. Husson comme suit :

« R. Husson a admis également que les frontières du désagréable musical sont fluctuantes, en raison de l'inhibition exercée par le cortex et des phénomènes d'accoutumance. » (Francès, 2002 : 261).

Pour illustrer ces propos, Francès donne l'exemple de l'accord de quinte augmentée, ainsi que de la gamme par tons de Debussy, pour lesquels il a fallu environ 25 ans pour que les auditeurs s'y acclimatent. Or, l'habitude d'entendre un fait musical peut faire que l'auditeur le jugera agréable à entendre, alors qu'à l'inverse un fait musical inconnu sera jugé comme désagréable et étrange. À propos de ce phénomène d'accoutumance, un parallèle peut être fait avec le fait que les lois de certains symboles peuvent avoir été établies par habitude culturelle avec le temps (Everaert-Desmedt, 2011). Un autre exemple de ce phénomène est donné par Francès (2002) qui explique qu'en Extrême-Orient, des notes ont été associées à des planètes sans que le signe et l'objet n'aient de caractéristiques communes. Il s'agit alors de symboles dont la relation est complètement arbitraire, mais qui avec le temps est devenue naturelle pour les auditeurs.

D'une façon générale, en musique il y a beaucoup de signes qui sont des symboles. C'est notamment le cas du timbre et des accords, qui sont souvent qualifiés en termes de *couleur du son*. Francès (2002) donne l'exemple de la flûte qui serait liée à « l'agreste », de l'orgue qui est lié au religieux, ou encore de la trompette qui est liée au martial. Un des exemples qu'il donne est le cas de l'accordéon, qui de manière générale, est associé au traditionnel et au populaire. Plus précisément, ce sont deux qualisignes (le timbre de l'instrument et les rythmes incarnés dans des sinsignes) qui sont associés de manière indicielle

au contexte dans lesquels on les retrouvent habituellement. Ensuite, ces indices sont devenus des symboles (par habitude culturelle), à force de les rencontrer de façon récurrente au fil du temps.

Dans la même idée, il précise que les qualités associées au modes majeur (joie) et mineur (tristesse) sont également purement conventionnelles. L'attribution de ce lien à la convention s'explique notamment par le fait que dans l'antiquité grecque c'était tout simplement l'inverse : le majeur (tristesse) et le mineur (joie).

C'est ce même type de symboles que Meyer (2011) appelle les *connotations collectives* ou *processus iconiques collectifs*<sup>22</sup> (notion évoquée dans une partie précédente<sup>23</sup>), et qui entrent totalement dans la définition du symbole. Ces connotations collectives, peuvent avoir une description précise car la signification associée au matériau musical doit être la même pour tous les membres d'une même culture, et produire les mêmes attitudes. Pour ces connotations, il donne l'exemple de la mort qui en Occident est exprimée « par des tempi lents et des tessitures basses » (Meyer, 2011 : 293) ; alors que dans certaines tribus d'Afrique, elle sera exprimée par « une activité musicale frénétique » (Meyer, 2011 : 293). Par ailleurs, Meyer précise qu'il y a des connotations traditionnelles où la musique et son organisation sont liées à *une image référentielle* à force de répétition de cette association. Ces dernières, correspondent aux associations, également déjà évoquées, qui s'installent et deviennent naturelles pour les auditeurs avec le temps, par habitude culturelle (Everaert-Desmedt, 1990, 2011). Toutefois, ces symboles installés dans le temps peuvent évoluer voire disparaître : c'est le cas notamment de la harpe qui au Moyen Age était associée au religieux et qui aujourd'hui (du fait de son emploi au XIX<sup>e</sup> siècle) connote plutôt « un tendre vague à l'âme » (Meyer, 2011 : 294).

Ce type d'association ne se fait pas seulement avec le timbre de l'instrument utilisé, c'est pourquoi si un compositeur veut référer à un concept particulier, il pourra non seulement utiliser l'instrument adéquat mais aussi des stratégies formelles ou harmoniques (comme la tonalité/modalité, monodie/polyphonie, rythmes particuliers, etc.). En effet, pour reprendre le cas de l'accordéon, ce n'est pas seulement son timbre qui l'associe au caractère populaire, c'est également les rythmes caractéristiques des musiques populaires.

De plus, comme l'écrit Meyer (2011), le compositeur peut créer son propre système d'associations comme cela a pu être le cas de Wagner. Il associait une mélodie à un

22 Pour ce cas non plus il n'y a pas de lien avec le terme d'*icône* utilisé dans théorie de Peirce.

23 Cf. à la partie 4.2. *Les signes musicaux à tendance indiciaire*



personnage ou une idée. Ainsi, de manière générale, pour pouvoir interpréter ces connotations, il faut du temps et une répétition de ces associations afin que cela devienne des automatismes.

Par ailleurs, il y a une catégorie de significations historico-culturelles qui influence également l'auditeur : ce sera la célébrité ou le caractère sacré d'un compositeur ou d'une œuvre. En effet, comme le dit Francès (2002), avant même d'écouter l'œuvre, l'auditeur sait qu'il doit admirer ce qu'il va entendre. Il s'agit de la connotation que l'auteur ou l'œuvre en question portent dans une société donnée. Or, la connotation est un système de valeurs sémantiques établies par une culture donnée, et par conséquent, des valeurs établies par convention, et donc de façon symbolique.

## **5. Expérience menée par Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici (2004)**

À la suite du travail de mise en relation de la théorie de Peirce avec les éléments relevés dans la littérature portant sur la sémantique musicale, il a été nécessaire de trouver un corpus musical pour mener une analyse. Notre choix s'est porté sur le matériel expérimental de l'étude menée par Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici (2004), et cela pour plusieurs raisons. La première raison se trouve être purement technique. En effet, comme les auteurs de cette expérience ont mis à disposition du public les extraits musicaux utilisés lors de leur expérience<sup>24</sup>, cela permettait par conséquent une analyse de leurs extraits. Ensuite, le fait que ce soient des extraits musicaux choisis spécifiquement pour une expérimentation permettait un minimum d'homogénéité de sorte à contrôler certaines variables (seulement de la musique instrumentale par exemple). Et enfin, comme cela a été évoqué, cette étude s'avérait particulièrement intéressante pour une analyse car leurs résultats permettaient de deviner un traitement sémantique lors d'écoute de musique, sans pour autant préciser la nature de cette sémantique musicale d'un point-de-vue théorique. De plus, leur étude ne permettait pas non plus de décrire l'interaction sémantique entre les deux systèmes sémiotiques que sont la musique et le langage. Ainsi, pour les différentes raisons qui viennent d'être listées, nous avons décidé de mener une analyse de leur matériel expérimental en partant de la théorie de Peirce. Et ce, dans le but de proposer une description de la sémantique musicale mis à jour dans leur expérience dans le cadre de la sémiotique peircéenne.

---

24 Tous les extraits musicaux utilisés lors de l'expérience de Koelsch *et al.* (2004) se trouvent sur ce site : [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/primus.html](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/primus.html)

Avant de décrire l'analyse qui a été menée, il paraît utile de décrire en détail l'expérimentation menée par Koelsch *et al.* (2004).

### **5.1. Problématique de l'étude**

Comme cela a été dit précédemment, suite au constat que beaucoup de chercheurs considèrent que la musique n'a pas de sémantique, ces chercheurs ont décidé de s'intéresser au sujet de la sémantique musicale. Par conséquent, ils ont élaboré une expérience leur permettant d'obtenir des preuves d'ordres comportemental et physiologique de l'existence d'une sémantique musicale. Ainsi, ils se sont demandé si la musique pouvait activer les mêmes mécanismes cérébraux du traitement sémantique que ceux activés avec le langage. Pour vérifier cela, ils ont comparé le traitement sémantique de la musique à celui du langage. Et pour ce faire, ils ont pris des mesures comportementales, ainsi que des mesures physiologiques. Ces dernières mesures sont ce qui est également appelé les *potentiels évoqués* et sont des mesures obtenues au moyen de l'électroencéphalogramme. Les potentiels évoqués sont très étudiés dans les neurosciences, et la composante N400 est tout particulièrement étudiée car elle reflète le traitement sémantique du langage. Ceci explique alors que ces chercheurs ont voulu appliquer cette composante à la musique en cherchant à comparer les mesures retenues lors des différents traitements sémantiques.

### **5.2. Principe d'amorçage utilisé dans l'étude**

Plus en détail, pour construire leur expérience, les auteurs se sont basés sur le principe d'amorçage. Celui-ci consiste à faire précéder la cible d'un élément qui lui est sémantiquement lié, afin de favoriser son traitement cognitif. À l'inverse, le traitement se trouve entravé lorsque l'élément précédent n'est pas sémantiquement lié. Pour observer cet effet d'amorçage, les auteurs ont fait deux expériences mesurant les potentiels évoqués. Ceux-ci constituent une modification du potentiel électrique que le système nerveux produit après une stimulation externe. Ainsi, pour observer l'effet d'amorçage sémantique il faut mesurer l'amplitude de la composante N400 qui semble être liée au traitement de quasiment tout type d'information sémantique. La mesure se fera, notamment, au niveau de l'amplitude de la N400 : elle aura une petite amplitude si l'élément précédent est sémantiquement lié, et aura une amplitude plus élevée si l'élément précédent n'est pas sémantiquement lié.

### **5.3. Déroulement de l'expérience**

Les auteurs ont procédé à une expérimentation construite sur deux expériences principales de mesure des potentiels évoqués. Pour l'élaboration de ces deux expériences, ils

ont procédé à d'autres petites expériences complémentaires. Ainsi, la procédure expérimentale complète peut se résumer comme suit :

1) Une pré-expérience permettant de constituer le matériel expérimental a été menée auprès de 26 participants âgés de 19 à 30 ans (la moyenne d'âge étant de 23,4 ans). La consigne donnée aux participants était d'évaluer le lien sémantique entre l'amorce (linguistique ou musicale) et le mot-cible. Plus précisément, le déroulement de l'expérience était comme ceci : chaque phrase linguistique ou musicale a été présentée aux participants avec deux mots-cibles, et les participants devaient noter la proximité sémantique sur une échelle de -5 à +5 pour les deux mots-cibles. Seules les associations dont la différence entre les deux notations était significative ont été sélectionnées pour les autres étapes de l'expérience.

2) Avec les associations sélectionnées lors de la pré-expérience, les auteurs ont mené la première des deux expériences principales. Il s'agit de l'expérience comportementale mesurant également les potentiels évoqués. Celle-ci a été menée auprès d'un public constitué de 24 participants âgés de 18 à 29 ans (la moyenne d'âge étant de 23,3 ans). Lors de cette expérience les participants devaient juger le lien sémantique entre l'amorce et le mot-cible avec deux choix de réponses possibles.

3) Par la suite, les auteurs ont effectué une expérience comportementale supplémentaire menée auprès de 20 participants âgés de 20 à 52 ans (la moyenne d'âge étant de 25,1 ans). Pour cette expérience, les participants devaient choisir parmi 5 possibilités le mot qui avait le lien sémantique le plus étroit avec l'amorce (linguistique ou musicale) qui les précédait.

4) L'expérience suivante était la seconde des deux expériences principales mesurant les potentiels évoqués. Elle a été effectuée auprès d'un public constitué de 16 participants âgés de 20 à 28 ans (la moyenne d'âge étant de 22,8 ans). Cette expérience contenait les mêmes stimuli et les mêmes mots-cibles que l'autre expérience principale. Cependant, cette fois il était demandé aux participants d'être attentifs à ce qu'ils observaient en vue d'effectuer ensuite des tests de mémoire. Le but était alors de mesurer la N400 lorsque le participant ne jugeait pas la proximité sémantique de manière consciente.

5) Enfin, la dernière expérience consistait à déterminer le contenu émotionnel des mots et des stimuli. Elle a été passée par 26 participants âgés de 20 à 29 ans (la moyenne d'âge étant de 26,5 ans).

## 5.4. Matériel expérimental

Les deux expériences principales étaient constituées de 44 mots-cibles (22 mots concrets et 22 mots abstraits, leur caractère concret/abstrait était établi par un questionnaire en amont)<sup>25</sup>. La longueur et la fréquence des mots-cibles ont été équilibrées. De plus, chacun de ces 44 mots était associé à quatre stimuli (correspondant aux amorces de l'expérience) :

- une phrase sémantiquement liée
- une phrase non sémantiquement liée
- un extrait musical sémantiquement lié
- un extrait musical non sémantiquement lié

Chaque amorce a été présentée deux fois (une fois avec un mot-cible sémantiquement lié et une seconde fois avec un mot-cible non lié sémantiquement). Par ailleurs, la durée moyenne des extraits musicaux était de 10,5s, et la durée moyenne des phrases linguistiques était de 2,5s. L'ensemble de ces objets expérimentaux a été présenté de façon aléatoire lors des expériences.

En ce qui concerne les extraits musicaux utilisés, les auteurs expliquent avoir enregistré des extraits émanant de disques commerciaux. De plus, ils précisent que pour un tiers des liens sémantiques établis entre l'extrait musical et le mot-cible, ils ont fait appel aux termes des compositeurs (dans les titres de l'œuvre notamment). Par exemple, pour le morceau de *Duo de fleurs* de Léo Delibes, les auteurs ont choisi le mot-cible *floraison*. Pour les autres associations sémantiques, celles-ci ont été faites de façon intuitive, mais il est possible de distinguer deux sortes d'associations. Soit, sur la base d'éléments caractéristiques de l'extrait musical (par exemple les intervalles resserrés ont été associés à l'étroitesse, ou à l'inverse de grands intervalles ont été associés à une étendue). Soit, sur la base d'une impression ressentie à l'écoute de l'extrait musical, comme c'est le cas d'un extrait musical de Stravinsky qui leur semblait sonner comme étant « ardent ». Ainsi, ils ont décidé d'associer cet extrait musical à l'adjectif rouge car, comme ils l'expliquent, cet adjectif se trouve lui-même associé au concept du mot ardent.

Pour résumer, les auteurs détaillent leurs associations sémantiques entre les extraits musicaux et les mots-cibles ainsi :

---

25 La liste complète des extraits musicaux et l'association avec le mots sémantiquement, et non sémantiquement liés se trouve sur ce site : [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/primus.html](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/primus.html)

- les extraits musicaux amorçant des mots concrets ressemblaient à des sons d'objets (comme un oiseau), ou à des caractéristiques d'objets (sons graves pour le sous-sol ou intervalles ascendants pour des escaliers) ;
- les extraits musicaux amorçant des mots abstraits ressemblaient à des caractéristiques prosodiques et/ou gestuelles qui peuvent être associées à des mots abstraits (comme soupir, consolation) ;
- et des extraits musicaux qui, de par leur forme ou leur style, se trouvent associés à des mots spécifiques (comme *hymne religieux* ou *dévotion*).

Une autre précision intéressante est le fait que les participants ne connaissaient pas au préalable les extraits musicaux testés. Cela implique que le sens contenu dans l'extrait ne pouvait pas être traité à l'aide d'éventuelles paroles contenues dans l'œuvre complète ou dans les titres des œuvres.

## 5.5. Résultats obtenus lors de l'expérience

Pour les résultats comportementaux obtenus dans la première expérience de potentiels évoqués<sup>26</sup> : les amorces musicales ont obtenu 80 % de réponses correctes, tandis que les amorces linguistiques ont obtenu 90 % de réponses correctes. Par *correctes* les auteurs entendent que les résultats correspondent à ceux de la pré-expérience (celle où les participants devaient évaluer la proximité sémantique entre l'amorce et le mot-cible<sup>27</sup>).

La deuxième expérience mesurant les potentiels évoqués<sup>28</sup> a obtenu les mêmes résultats que la première expérience mesurant les potentiels évoqués (l'étape 2). Seulement, cette fois les auteurs peuvent affirmer que la N400 est présente même lorsque les participants n'émettent pas un jugement explicite et conscient sur la proximité sémantique entre le stimulus et le mot-cible. Les auteurs précisent que l'amplitude de la N400 des résultats obtenus était quasiment identique aux résultats obtenus avec la première expérience de potentiels évoqués.

Par ailleurs des tests statistiques de variance (ANOVA) ont été effectués afin de déterminer si l'influence sur la N400 ne venait pas du caractère concret ou abstrait du mot-cible, ou par un contenu émotionnel (linguistique ou musical). Les auteurs ont ainsi confirmé que la N400 était bien activée par les stimuli musicaux ou linguistiques. De plus, tous les

---

26 C'est-à-dire l'étape décrite dans le numéro 2) dans la partie 5.3 *Déroulement de l'expérience*.

27 L'étape décrite dans le numéro 1) dans la partie 5.3. *Déroulement de l'expérience*.

28 L'étape numéro 4) dans la partie 5.3. *Déroulement de l'expérience*.

résultats ont été testés à partir du test T-student afin de déterminer la significativité des résultats, et ceux-ci ont tous été significatifs.

D'autre part, les résultats des tests sur le contenu émotionnel prouvent, comme le disent les auteurs, que la musique ne porte pas seulement un contenu émotionnel. Ils en concluent alors que la musique peut influencer sur le traitement des mots, mais peut aussi représenter des concepts significatifs abstraits ou concrets qu'il y ait ou non un contenu émotionnel.

Enfin, les auteurs précisent que ces expériences ne permettent pas de déterminer si le sens entre la langue et la musique est le même, mais seulement de prouver qu'il y a un traitement sémantique du même ordre dans la langue et dans la musique. D'autre part, ils ajoutent que les caractéristiques physiques permettant de transmettre un message musical, ainsi que les voies cognitives prises par le traitement sémantique de la musique, restent à déterminer. Par ailleurs, ils proposent l'idée qu'il y aurait une possibilité de génération de mots subvocaux à l'écoute des stimuli musicaux qui seraient ensuite rapprochés ou non des mots-cibles. Cependant, ils précisent que cette voie n'est pas prise par les participants pour la quatrième expérience (où les participants ont fait le jugement de manière inconsciente), et que les participants de la première expérience de potentiels évoqués ont rapporté ne pas avoir émis de mots mentalement à l'écoute des stimuli musicaux.

Cette étude permet donc de mettre à jour une similarité de traitement sémantique entre le langage et la musique, de par la présence de la composante N400 dans les deux traitements cognitifs. Cependant, et comme les auteurs l'ont précisé, cette étude ne permet pas d'établir quelles sont les formes signifiantes en musique, ni d'en conclure que la sémantique musicale et langagière sont de même nature. Cela s'explique par le fait que les technologies utilisées dans ce domaine de recherche permettent de mettre en lumière des connexions neuronales similaires ou identiques lors du traitement du langage ou du traitement de la musique. Seulement, ces technologies ne permettent pas pour autant d'expliquer les processus interprétatifs effectués par les participants. Or, la seule présence de la composante N400 ne permet pas totalement de prouver l'existence de sémantique musicale. En effet, ces résultats peuvent par exemple être attribués à la simple présence du langage dans l'expérimentation menée par Koelsch *et al.* (2004). De ce fait, il est nécessaire d'avoir une approche théorique afin de décrire l'interaction entre les deux systèmes sémiotiques. Et ce, afin d'éviter la possibilité d'attribuer le traitement sémantique à la seule présence de langage dans l'expérience. Donc, afin de totalement mettre à jour l'existence d'une sémantique musicale, il

est impératif de proposer une description sur le plan théorique, dans le but de la définir. Par conséquent, il est nécessaire d'avoir une approche sémiotique dans ce type d'expérience afin de pouvoir en tirer les conclusions les plus pertinentes possibles sur le plan interprétatif. Il paraît donc important, voire nécessaire pour l'avancée dans la recherche de sémantique musicale, d'approfondir le travail initié par ces auteurs en tentant une description des processus cognitifs présents dans l'interprétation de la signification musicale.

## **6. Analyse du matériel expérimental de Koelsch *et al.* (2004)**

Dans ce travail, nous avons voulu proposer une approche descriptive des processus interprétatifs mis à jour dans l'étude de Koelsch *et al.* (2004). Pour ce faire, nous avons décidé de nous concentrer sur le matériel expérimental de leur étude, en essayant d'analyser la signification musicale, la signification langagière et l'interaction entre les deux types de signification. Ainsi, les associations entre les amorces musicales et les mots-cibles ont été analysées. Pour ce faire, la théorie sémiotique choisie, et explicitée précédemment, permettait d'analyser deux systèmes sémiotiques différents et de décrire les différents processus menant à l'interprétation de la signification musicale.

Toutefois, ce travail ayant été complexe, il nous paru intéressant de lister les difficultés rencontrées lors de l'analyse des extraits musicaux. Cela permettait notamment d'expliquer la complexité qu'il y a à étudier la sémantique musicale, et par conséquent, d'expliquer les divergences d'avis de chercheurs sur ce sujet, évoquées au début de ce travail.

### **6.1. Difficultés d'analyse**

La première difficulté rencontrée se trouvait être dans le fait de trouver la bonne articulation entre la sémantique musicale et la sémantique linguistique. En effet, cette difficulté est apparue suite à un premier essai d'analyse où le mot-cible suivant l'extrait musical avait été placé en tant qu'objet de l'extrait (c'est-à-dire objet du *representamen* musical). Seulement, cette solution ne fonctionnait pas pour deux raisons. La première raison s'explique par le fait que le mot, c'est-à-dire les graphèmes (ou phonèmes à l'oral), n'a pas de sens en soit. Ainsi, s'il fallait mettre le mot en tant qu'objet de l'extrait musical, il aurait fallu mettre la définition du mot, le concept sémantique plutôt que la suite de graphèmes. Seulement, cette solution pose un problème : dans la relation triadique constituant la théorie sémiotique de Peirce, les concepts sémantiques se trouvent à la place de l'interprétant et non à la place de l'objet. La deuxième raison qui réfutait ce premier essai d'analyse est le fait que chacun des morceaux musicaux n'ont pas été composés de sorte à représenter le mot choisi

par les expérimentateurs. Ainsi, quand bien même le mot serait la signification (et donc l'interprétant de l'extrait musical), ce ne serait pas forcément ce mot bien précis qui serait interprété par les participants.

Suite à ces premiers constats, le premier essai d'analyse a permis de clarifier le fait que le signe musical et le signe linguistique sont bien distincts. Par conséquent, l'extrait musical a son propre parcours interprétatif (sa propre relation triadique avec son interprétant et son objet), tout comme le mot qui aura son interprétant (qui se trouve être sa signification) et son objet (le référent). Autrement dit, l'extrait musical et le mot ne sont pas dans une relation de représentation, c'est-à-dire que l'un n'est pas produit à la place de l'autre. Donc, l'un n'est pas le signe de l'autre. Par contre, ayant chacun son interprétant et son objet, chacun de ces deux éléments sont un signe à part entière. Ceci confirme donc bien que la musique et le langage sont bien deux systèmes sémiotiques distincts, avec chacun leur propre signification. Il y a donc pour ces deux systèmes, un principe de non-redondance et de non-convertibilité<sup>29</sup>, ce qui signifie que la musique et le langage n'ont pas la même signifiante. Ainsi, comme cela a été évoqué<sup>30</sup>, la sémantique musicale est bien autonome, comme l'affirmaient Meyer (2011), Francès (2002), Imberty (1975), Nattiez (1975) et Molino (1975).

Cette première interrogation sur la place à donner au mot-cible dans un parcours interprétatif en relation avec l'extrait musical s'explique également par une autre difficulté. Celle-ci vient du fait que la langue est le système sémiotique interprétant par excellence<sup>31</sup> (Benveniste, 1969). Ceci signifie qu'en tant que système interprétant, la langue permet de parler des autres systèmes sémiotiques, et donc, permet de dénommer les interprétants des signes musicaux. Par conséquent, ceci explique la difficulté qu'il peut y avoir à ne pas confondre ou fusionner les deux signes. Ainsi, pour le dire autrement, il se trouve que le représentamen du signe linguistique (la suite de graphèmes ou de phonèmes) peut être utilisé pour dénommer l'interprétant du signe musical (c'est notamment le cas des extraits nommés *exiguïté*, *étendue*, *illusion*, etc. présents dans le matériel expérimental analysé).

Ces premières difficultés ont permis de clarifier l'articulation des items analysés. Ainsi, comme l'extrait musical et le mot-cible sont chacun des signes à part entière, ils vont par conséquent chacun d'entre eux déclencher chez l'interprète leur propre parcours interprétatif

---

29 Cf. à la partie résumant les articles de Benveniste (1969), 2.1. *La comparaison de la musique et du langage d'un point-de-vue théorique*

30 Cf. à la partie 1.2.1. *Autonomie de la sémantique musicale*

31 Cf. à la partie résumant les articles de Benveniste (1969), 2.1. *La comparaison de la musique et du langage d'un point-de-vue théorique*



(la relation triadique). Cependant, malgré cette indépendance, il est possible de chercher à établir des relations entre les deux systèmes sémiotiques. D'ailleurs, c'est cette mise en relation de systèmes sémiotiques qui constitue le travail du sémioticien selon Benveniste (1969)<sup>32</sup>. Cela est d'autant plus intéressant à faire que, dans l'expérience menée par Koelsch *et al.* (2004), les deux types de signes sont mis l'un à la suite de l'autre. C'est d'ailleurs par le biais de cette juxtaposition de signes que les auteurs cherchent à établir la présence de la composante N400. De par le déroulement de l'expérience, les participants vont chercher à comparer la signification des deux signes, et chercher à établir un lien de correspondance. Plus précisément, les participants vont comparer les significations des deux signes, et établir ou non la compatibilité entre ces deux significations. Pour ce faire, il est possible que les participants cherchent le degré de ressemblance entre les significations (i.e. les interprétants) de chacun des deux signes. Par conséquent, pour toutes les raisons qui viennent d'être évoquées, c'est le lien de ressemblance/iconicité entre les interprétants des deux signes qui va être analysé dans la partie suivante.

Enfin, dernier point avant de passer à l'analyse, il est important de préciser que si le matériel expérimental de l'expérience était accessible, nous n'avons toutefois pas eu accès aux données brutes concernant les résultats des participants. En effet, l'article donnait la synthèse des résultats sans en détailler les potentiels évoqués obtenus pour chacune des associations *extrait musical/mot*. Ainsi, l'analyse que nous ferons ici portera plutôt sur les associations faites par les expérimentateurs lors de la création de l'expérience, que sur celles faites par les participants lors de l'expérience. Toutefois, l'étude de ces données brutes permettrait de valider ou d'invalider les propositions sémiotiques qui seront faites dans ce travail.

## 6.2. Détails de l'analyse

Pour l'analyse des extraits musicaux, seulement une partie des concepts de la théorie de Peirce ont été utiles. Premièrement, nous avons repris la notion de representamen qui dans le cas de l'extrait musical se trouve être l'extrait musical lui-même, en tant que signe réel (sinsigne) composé de plusieurs qualités le rendant signifiant (les qualisignes). En ce qui concerne le mot-cible, le representamen est la suite de graphèmes composant le mot.

Chacun de ces deux signes ont leur propre interprétant : l'extrait musical a, la plupart du temps, un interprétant affectif, que l'interprète décode comme un sentiment présent dans le

---

32 Cf. à la partie résumant les articles de Benveniste (1969), 2.1. *La comparaison de la musique et du langage d'un point-de-vue théorique*

signe musical, ou comme une reconnaissance/compréhension du signe musical ; et le mot-cible a, d'un côté, un interprétant logique que l'interprète décode comme étant la signification du mot. Mais il a également, d'un autre côté, un interprétant affectif correspondant aux sèmes afférents, c'est-à-dire aux éléments de signification émergeant dans le contexte du mot (i.e. l'extrait musical).

Enfin, l'objet du signe musical n'est pas forcément défini dans nos analyses car l'interprétant musical affectif ne permet pas généralement de renvoyer avec précision à un objet en particulier. Ainsi, l'objet du signe musical sera déterminé par chaque auditeur, en fonction de ce à quoi les qualisignes du morceau lui feront penser. Cela dépendra donc de l'imagination de l'interprète, de sa culture, de ses connaissances, et de ses références. Toutefois, des exemples d'objets seront proposés dans les analyses, afin de montrer quels types d'objets ceux-ci peuvent être. Ensuite, l'objet du signe linguistique correspond à la notion de *réfèrent* qui est d'un seul type dans nos analyses : le réfèrent est la classe des objets (par exemple les oiseaux en général), en contraste avec le réfèrent qui serait une actualisation de la classe d'objets (par exemple « les oiseaux qui volent dans mon jardin »). Cette distinction correspond aux concepts de « référence virtuelle » et de « référence actuelle ». La référence virtuelle correspond à tous les éléments du monde pouvant être désignés par un syntagme (dans notre exemple *les oiseaux*, et cela correspond à ce que nous désignons par les termes *classe d'objets*) ; et la référence actuelle correspond à la précision du réfèrent qui se fait grâce à l'ancrage de celui-ci dans le contexte d'énonciation (donc une des entités de la classe d'objet précisé grâce au contexte, dans notre exemple : « les oiseaux du jardin ») (Poitou, 2017).

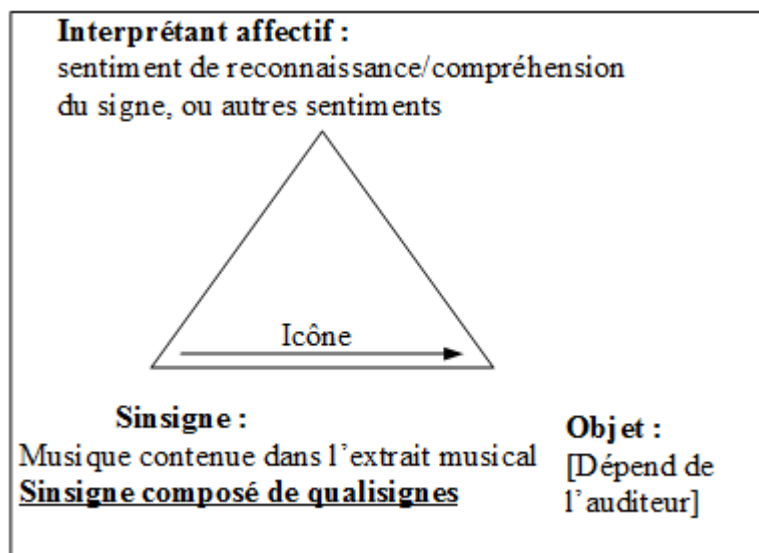


Illustration 12: Schéma présentant l'application des concepts de la théorie de Peirce au signe musical

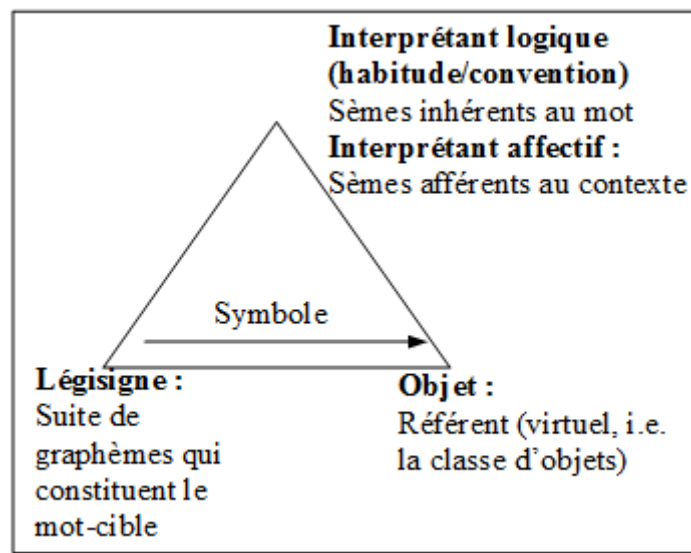


Illustration 11: Schéma présentant l'application des concepts de la théorie de Peirce au signe linguistique

L'analyse des parcours interprétatifs des deux types de signes a permis de dégager trois groupes de signes parmi les extraits musicaux du matériel expérimental de Koelsch *et al.* (2004). Le premier groupe correspond aux cas où le mot-cible dénomme de façon adéquate l'interprétant du signe musical. Le deuxième groupe correspond aux signes où le mot joue le rôle de contexte dans l'interprétation du signe musical. Et enfin, le troisième groupe correspond aux cas où les deux signes (musical et linguistique) jouent le rôle de contexte pour l'autre signe, et permettent ainsi de préciser l'interprétation des deux types de signes. Dans les prochains paragraphes une présentation de chaque groupe va être faite en détaillant le parcours interprétatif des extraits les plus représentatifs de chaque groupe<sup>33</sup>. Les auteurs ont nommé chaque extrait musical par le mot-cible qui lui était correctement associé, ainsi pour parler des extraits musicaux nous suivront les noms que les auteurs leur ont donné<sup>34</sup> (en indiquant le mot allemand à la suite afin qu'ils soient facilement retrouvés sur le site contenant les extraits musicaux).

### **6.2.1. Groupe 1, le mot-cible dénomme bien l'interprétant musical**

Le Groupe 1 se constitue de 7 extraits musicaux<sup>35</sup> où le signe linguistique peut-être utilisé pour dénommer et résumer les interprétants du signe musical. Autrement dit, le representamen linguistique (i.e. le mot-cible) et sa signification permettent de dénommer les sentiments ressentis à l'interprétation du signe musical car les deux interprétants s'accordent bien sur le plan sémantique. Parmi les signes de ce groupe, il y a par exemple l'extrait musical *exigüité (enge)*<sup>36</sup> qui illustre parfaitement le fait que le mot-cible peut dénommer l'interprétant du signe musical. Voici le parcours interprétatif de cet extrait :

---

33 Dans les annexes de ce document se trouvent les analyses détaillées de 20 extraits musicaux, ainsi qu'un tableau où sont classés les 44 extraits du matériel expérimental de Koelsch *et al.* (2004).

34 Étant donné que c'est une expérience allemande, les mots-cibles étaient en langue allemande, puis traduits en anglais dans l'article. Afin de cerner au mieux le sémantisme des mots recherchés par les auteurs, et de contrôler au mieux les variables dues à la traduction, les mots allemands ont été traduits par une enseignante d'allemand ayant un bon niveau en anglais (C1). Ainsi, elle pouvait se baser sur le mot en allemand, ainsi que sur la traduction anglaise que les auteurs proposaient, pour traduire au plus juste en français. C'est donc cette liste de mots traduits que nous avons utilisé pour l'analyse.

35 Extrait 1 *exigüité (enge)*, Extrait 2 *étendue (weite)*, Extrait 20 *forêt vierge (urwald)*, Extrait 27 *moquerie (spott)*, Extrait 31 *dispute (streit)*, Extrait 33 *fête (fest)*, Extrait 34 *fardeau (last)*.

36 Qui peut s'écouter sur ce lien :

[http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/enge.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/enge.mp3)

**Extrait 1: All: enge (An: limitedness, Fr: exiguïté)**

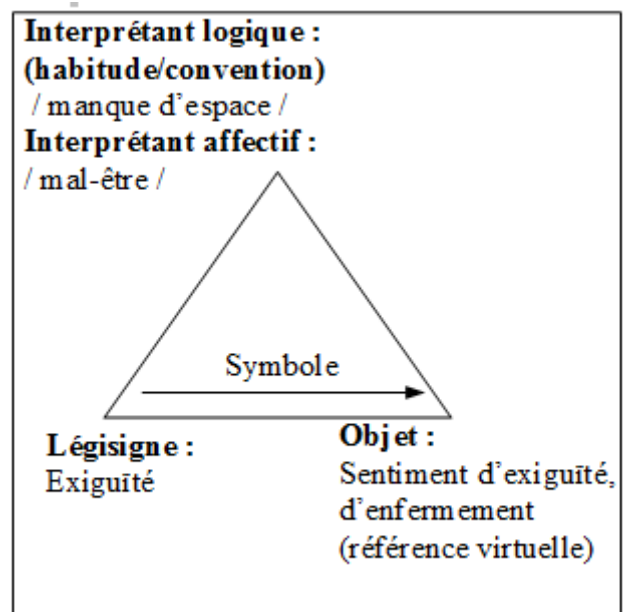
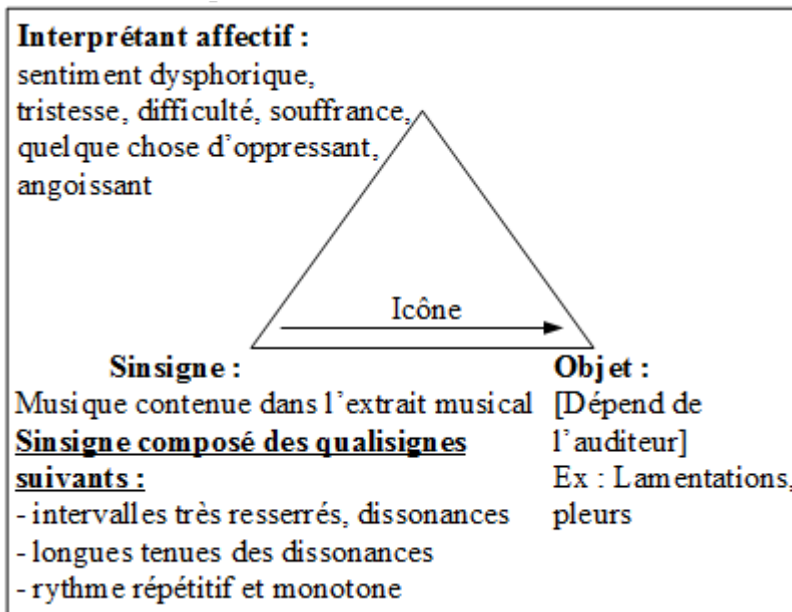


Illustration 13: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé exiguïté

Illustration 14: Parcours interprétatif du mot exiguïté

En entendant l'extrait musical, l'auditeur va décoder l'interprétant du signe musical. Ainsi, dans cet extrait il ressentira des sentiments dysphoriques comme la tristesse, la difficulté, la souffrance, ou encore quelque chose d'oppressant, d'angoissant. Ces sentiments de l'interprétant, l'auditeur les interprétera grâce aux qualisignes présents dans l'extrait musical. Dans ce cas, ce sont les intervalles très resserrés et les dissonances qui pourront lui faire penser à quelque chose d'oppressant ou d'angoissant par exemple. De plus, dans ce cas l'auditeur pourra également trouver que les longues tenues, ainsi que le rythme répétitif ressembleront à des pleurs ou des lamentations. En ce qui concerne le signe linguistique, la chaîne de graphèmes sera interprétée par le locuteur au moyen de l'interprétant logique (/ manque d'espace <sup>37</sup>), mais il pourra également décoder un interprétant plutôt de l'ordre de l'affectif comme par exemple le / mal-être / associé au mot *exiguïté*. Cet extrait est un bon exemple pour illustrer le cas où les interprétants du signe musical et du signe linguistique peuvent correspondre avant même que l'un des deux signes ait joué le rôle de contexte pour l'autre. De plus, c'est également un très bon exemple pour illustrer le fait que le

37 Les éléments constituant les interprétants des signes linguistiques sont entre barres obliques pour indiquer que ce sont des sèmes, c'est-à-dire des unités minimales de significations. Ajoutés les uns aux autres, ces sèmes formeront la signification du mot.

representamen du signe linguistique peut être utilisé pour dénommer l'interprétant du signe musical.

Ce groupe contient également un autre type de parcours interprétatif, et l'extrait 20 *forêt vierge (urwald)*<sup>38</sup> l'exemplifie bien. Cet extrait se différencie des deux premiers extraits du groupe car ce n'est pas un nom de sentiment ou de sensation qui est décrit par le signe linguistique, mais un nom d'élément naturel ou de lieu. Toutefois, nous retrouvons le même processus de correspondance des deux interprétants sans que l'un des signes ait été le contexte de l'autre. Cela est dû au degré d'iconicité important entre le signe musical et son objet. De plus, dans l'interprétation du signe musical une part de symbolisme s'ajoute, ce qui constitue une étape supplémentaire décrite en annexes. En effet, en entendant ce type de sons l'auditeur pourra les associer de façon symbolique à l'objet « forêt vierge ».

### **6.2.2. Groupe 2, le mot joue le rôle de contexte pour le signe musical**

Le deuxième groupe est constitué de 19 extraits musicaux<sup>39</sup>. Pour ces extraits, la correspondance entre les interprétants des deux signes se fait d'autant mieux lorsque le mot joue le rôle de contexte de l'extrait musical. Ainsi, en découvrant le mot-cible le participant peut faire une opération interprétative rétroactive et préciser la signification de l'extrait musical entendu en amont. Par ailleurs, il y a deux types de signes dans ce groupe :

- les extraits où les interprétants sont proches avant que le mot joue le rôle de contexte dans l'interprétation : les interprétants des deux types de signes sont proches, mais le fait que le mot joue le rôle de contexte permet de faire totalement correspondre les deux types d'interprétants. En effet, le mot permet de préciser l'interprétant et l'objet du signe musical. Ainsi par exemple, l'auditeur entend une sensation de montée et le mot lui précisera qu'il s'agit d'un escalier. Le mot permet alors d'actualiser l'interprétant et l'objet du signe musical.
- les extraits pour lesquels le lien entre les interprétants des deux signes n'est pas évident au premier abord : le mot doit obligatoirement jouer le rôle de contexte dans le but de faire correspondre les deux interprétants. En d'autres termes, sans associer l'extrait musical et le mot, l'interprète jugera sûrement qu'il n'y a pas de correspondance entre les deux interprétants des deux signes. Toutefois, en découvrant le mot, l'interprète peut réinterpréter l'extrait musical en sélectionnant les qualisignes

---

38 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/urwald.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/urwald.mp3)

39 Cf. au tableau en annexes pour la liste complète des membres de ce groupe.

adéquats, de sorte à rendre les deux interprétants similaires, et à associer un objet spécifique au representamen musical.

Dans ce deuxième sous-groupe, il y a deux extraits musicaux dont l'interprétation a un fonctionnement particulier de par leur caractère symbolique. Il s'agit de l'extrait 41 *chine (china)*<sup>40</sup>, et de l'extrait 42 *bavière (bayern)*<sup>41</sup>. Lors de l'interprétation de l'extrait musical, les auditeurs décodent certainement une autre interprétation sans rapport avec le mot-cible. Mais par la suite, en découvrant le mot-cible (*chine* ou *bavière*), ils comprennent le lien symbolique entre le representamen musical et l'objet (la Chine ou la Bavière).

D'une manière générale, le parcours interprétatif des extraits du groupe 2 pourrait se résumer ainsi : l'extrait musical produit un interprétant (constitué pour la plupart de sentiments et d'impressions). Seulement, l'interprétant produit n'est pas assez précis pour pouvoir renvoyer à un objet bien déterminé (comme c'était le cas pour le groupe 1 avec l'extrait *forêt vierge* par exemple). La découverte du mot-cible permet alors de préciser l'objet du signe musical. En effet, l'auditeur interprète de façon rétroactive l'extrait musical en ayant à l'esprit les sèmes contenus dans la signification du mot. Cela lui permet de ne sélectionner que les qualisignes qui sont sémantiquement cohérents avec les interprétants du signe linguistique, et de déterminer l'objet auquel renvoie le representamen musical.

Il est intéressant de noter que les mots-cibles de ce groupe 2 déclenchent des sèmes de l'ordre du domaine, autrement dit, ce sont des sèmes mésogénériques.<sup>42</sup> Ces derniers sont des sèmes (unités minimales de sens), qui se rapportent aux activités humaines et aux pratiques sociales (Hébert, 2006). Il est par exemple possible de retrouver ce type d'activités ou de pratiques dans les abréviations du dictionnaire comme *méd.* pour médecine, *mar.* pour maritime, ou encore *jur.* pour juridique. Cette constatation se révèle être intéressante car dans la sémantique interprétative, il est précisé que les sèmes mésogénériques sont ceux qui créent l'impression référentielle (Missire, 2001 ; Ballabriga, 2005). En termes peircéens, cela signifie qu'ils sont responsables de la détermination de l'objet du signe. Ainsi, dans une vision s'inscrivant dans la théorie de la sémantique interprétative, il serait possible d'expliquer les parcours interprétatifs de ce groupe en ces termes : les interprétants des deux signes pourraient être décrits par des sèmes macrogénériques et des sèmes spécifiques<sup>43</sup>, puis,

40 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/china.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/china.mp3)

41 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/bayern.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/bayern.mp3)

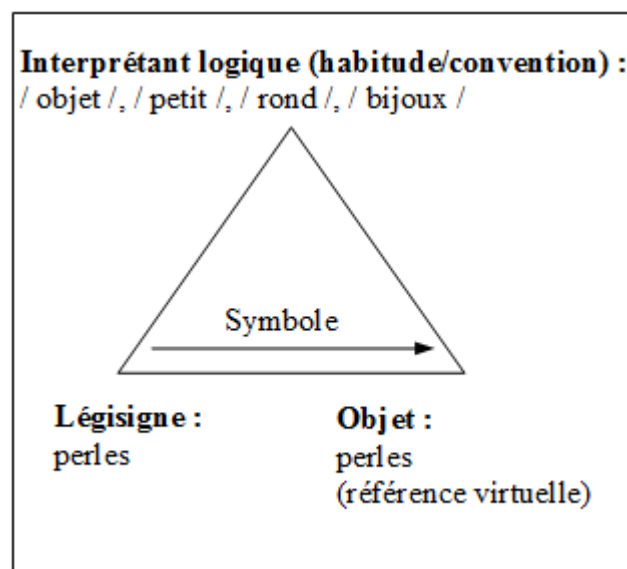
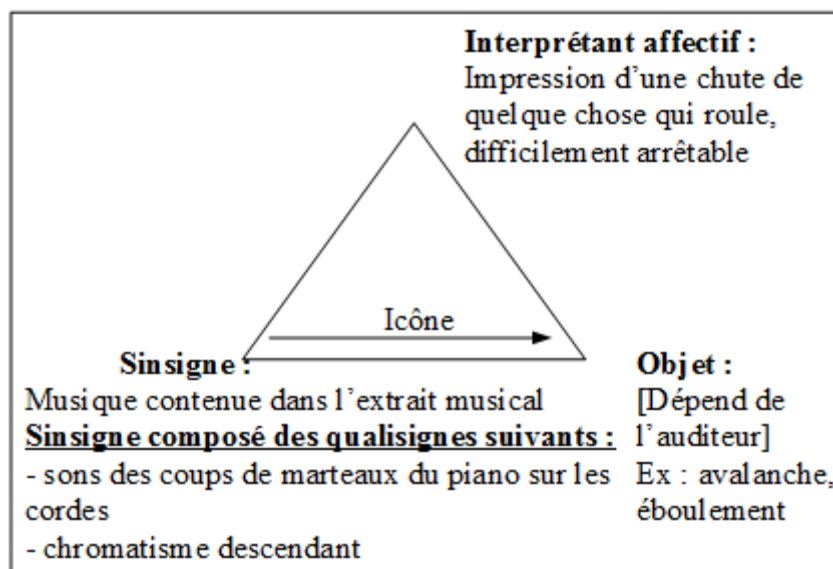
42 Cette notion appartient à la théorie de la sémantique interprétative principalement représentée par le linguiste et sémanticien François Rastier.

43 Les sèmes macrogénériques sont des sèmes de généralité supérieure qui se rapportent à des classes génériques souvent en opposition binaire, par exemple /masculin/ VS /féminin/, ou encore /animé/ VS

les sèmes mésogénériques de l'interprétant linguistique pourraient permettre l'identification plus précise de l'objet.

Voici l'analyse schématisée d'un extrait appartenant au premier sous-groupe de ce groupe 2 :

**Extrait 19: All: perlen (An: pearls, Fr: perles)<sup>44</sup>**



*Illustration 15: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé perles*

*Illustration 16: Parcours interprétatif du mot perles*

Pour cet extrait, l'auditeur peut interpréter les qualisignes de l'extrait musical comme ceci : le chromatisme descendant indiquerait qu'il y a une chute de petits objets qui ne s'arrêtent pas, chaque objet pouvant correspondre à chaque coup de marteau du piano. Ainsi, au vu de ces éléments, l'auditeur va saisir comme interprétant « impression d'une chute de quelque chose qui roule et qui est difficilement arrêtable ». Puis, la découverte du mot et des sèmes de son interprétant pourront lui indiquer que les objets qui roulent sont des perles. Cet extrait est un bon exemple pour illustrer le cas où le mot permet de préciser les interprétants de l'extrait musical. En effet, suite à la découverte du mot, celui-ci permet d'actualiser les interprétants du signe musical, et permet ainsi de réinterpréter que les objets qui roulent dans la chute imaginée sont des perles.

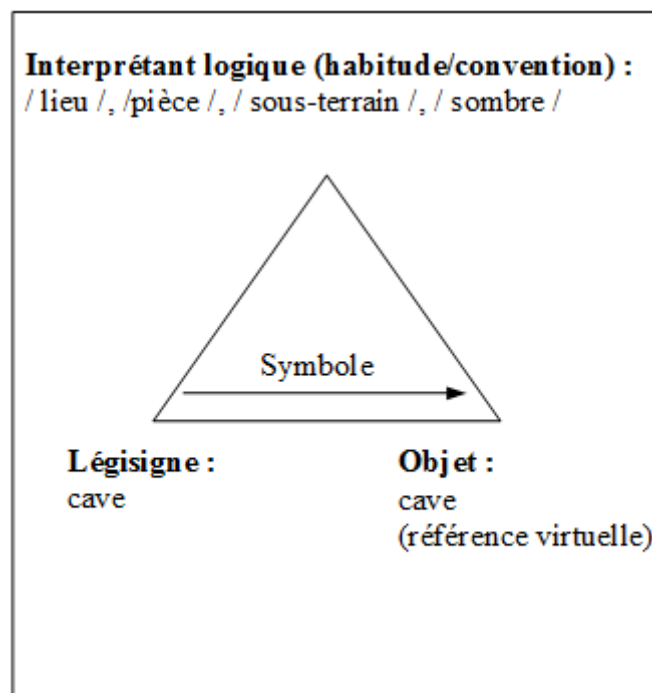
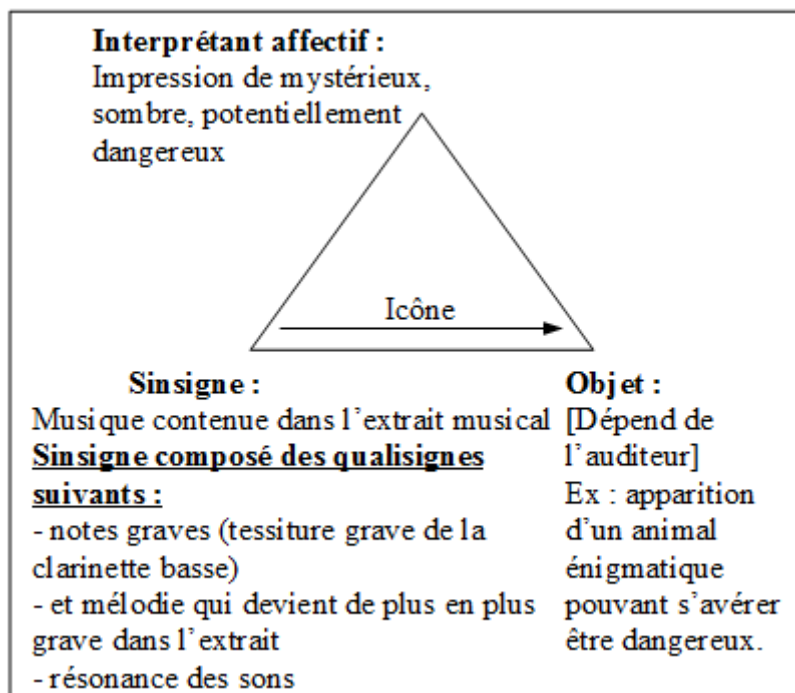
<sup>44</sup> /inanimé/.

Les sèmes spécifiques sont ceux qui ne relèvent pas d'une classe précise, et qui permettent de distinguer un sémème (ensemble de sèmes et signifié du signe) de tous les autres sémèmes de la même classe (Hebert, 2006).

44 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/perlen.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/perlen.mp3)

Et enfin, voici l'analyse schématisée d'un extrait appartenant au deuxième sous-groupe de ce groupe 2 :

**Extrait 17: All: keller (An: basement, Fr: cave)<sup>45</sup>**



*Illustration 17: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé cave*

*Illustration 18: Parcours interprétatif du mot cave*

Cet extrait illustre bien le fait que dans le deuxième sous-groupe les interprétants ne sont pas proches au premier abord. En effet, pour cet extrait l'interprète peut décoder l'interprétant musical comme une impression de mystérieux, de sombre et de potentiellement dangereux. Puis, en découvrant le mot, l'auditeur va réinterpréter l'extrait musical de sorte à sélectionner les qualisignes qui seront compatibles sur le plan sémantique avec l'interprétant linguistique. Dans cet exemple, ces qualisignes sont : les sons graves, la mélodie descendante et la résonance des sons qui seront en cohérence sémantique avec l'interprétant linguistique. De cette manière, le signe linguistique permettra également de déterminer l'objet de l'extrait musical dans ce contexte.

<sup>45</sup> [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/keller.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/keller.mp3)



### 6.2.3. Groupe 3, chacun des deux signes joue le rôle de contexte pour l'autre signe

Ce groupe se compose de 16 extraits musicaux<sup>46</sup> et se révèle être le plus intéressant du point de vue de l'interaction interprétative entre les deux systèmes sémiotiques. En effet, en jouant le rôle de contexte pour l'autre signe, chacun des deux signes permet de préciser la signification de l'autre. Ainsi, soit le mot permet de préciser et actualiser les interprétants et l'objet du signe musical, soit, le signe musical permet d'actualiser les sèmes du signe linguistique.

Voici par exemple l'analyse schématisée d'un extrait musical de ce groupe :

#### Extrait 4: All: fluss (An: river, Fr: rivière)<sup>47</sup>

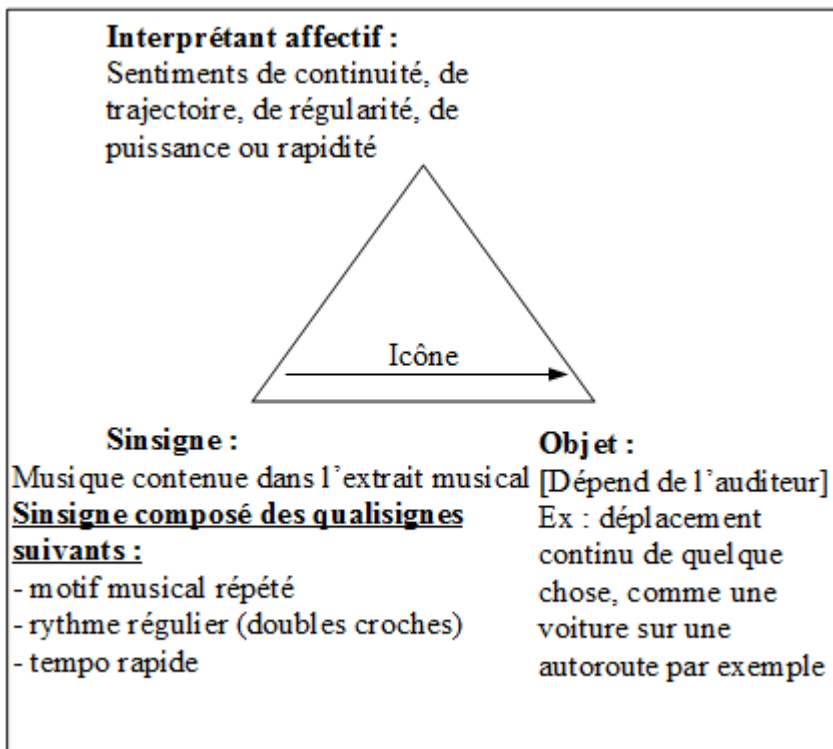


Illustration 19: Parcours interprétatif de l'extrait musical nommé rivière

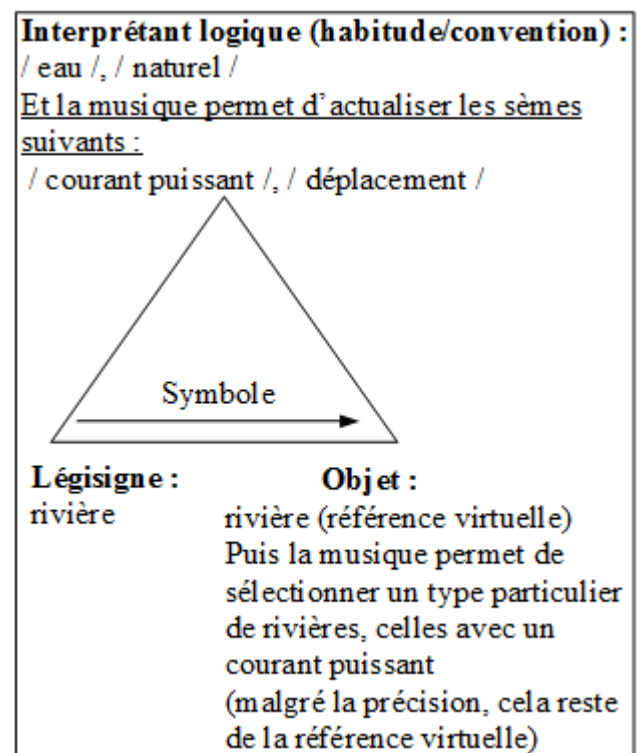


Illustration 20: Parcours interprétatif du mot rivière

Dans ce cas, au vu des qualisignes qu'il perçoit dans le sinsigne (l'extrait musical), l'auditeur va décoder un interprétant contenant le sentiment de continuité, une idée de trajectoire, de régularité, de puissance ou encore de rapidité. Puis, la découverte du mot lui permettra d'associer tous ces éléments à l'objet « rivière », de façon rétroactive. Ensuite,

46 Cf. au tableau en annexes pour la liste complète des membres de ce groupe.

47 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/fluss.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/fluss.mp3)

l'interprétant du mot se trouve lui-même modifié car les qualisignes permettent de saisir l'intensité et la manière dont l'eau coule dans la rivière. Ces notions n'étaient pas contenues par le mot *rivière* de prime abord. En effet, une rivière peut, suivant les cas ou les pays, avoir un volume d'eau plus ou moins important, ou avoir un courant plus ou moins important. Ces informations, qui ne sont pas contenues de façon inhérente dans le lexème *rivière*, vont être précisées grâce aux caractéristiques du signe musical. Dans le cas présent, l'auditeur peut inférer qu'il s'agit d'une rivière avec un courant puissant presque de l'ordre du torrent. Ainsi, il va actualiser des sèmes afférents (liés au contexte) à l'interprétant linguistique. Cette actualisation permettra à l'interprète de cibler plus précisément à quel type d'objet renvoie le mot. Cet exemple illustre donc bien la « double réinterprétation » des deux signes, et le fait que la musique peut signifier des notions de manière et/ou d'intensité. Cette notion de manière introduite par l'extrait musical peut se retrouver également dans des extraits comme : l'extrait 16 *oiseau (vogel)* avec la manière de voler de l'oiseau, l'extrait 23 *fuite (flucht)* avec la manière dont la fuite se déroule, ou encore l'extrait 29 *combat (kampf)* avec la manière dont le combat se déroule. Par ailleurs, il est également possible de citer quelques extraits qui permettent de déterminer plus précisément l'objet auquel renvoie le représentamen linguistique : l'extrait 25 *héros (held)*, l'extrait 28 *prière (gebet)*, et l'extrait 37 *arrivée (ankunft)* parmi d'autres<sup>48</sup>.

Un autre cas intéressant de précision des sèmes de l'interprétant linguistique se trouve dans les processus interprétatifs de l'extrait 38 *adieux (abschied)*<sup>49</sup>. Après avoir déterminé l'objet de l'extrait musical comme étant « des adieux », la musique permet à son tour de virtualiser (neutraliser) le sème / dysphorique / qui peut être un sème inhérent au lexème *adieux*. En effet, à l'évocation de ce lexème, un interprète pourra avoir une vision triste voire déchirante des adieux. Or, les qualisignes présents dans l'extrait musical permettent de qualifier ces adieux comme étant plutôt / euphorique / , éventuellement / nostalgique / , mais là aussi dans une vision plutôt heureuse (/ euphorique /) que malheureuse (/ dysphorique /).

Au vu de tous ces éléments il est possible d'envisager que la musique permette d'activer des sèmes afférents aux mots, et ainsi permette de préciser la signification du mot. De plus, cette activation de sèmes permet parfois à l'interprète de choisir la bonne acception du mot. Ce phénomène se trouve illustré par l'analyse de l'extrait musical 5 *hommes (maenner)*<sup>50</sup>. En

48 Tous ces extraits peuvent être retrouvés grâce au mot allemand sur le site : [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/primus.html](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/primus.html)

49 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/abschied.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/abschied.mp3)

50 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/maenner.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/maenner.mp3)

Cf. analyse se trouvant en annexes

effet, la musique permet de choisir la signification « humain de sexe masculin » plutôt que « humain » grâce aux qualisignes qui permettent d'« iconiser » la connotation qui se trouve rattachée aux hommes dans une culture donnée. Par ailleurs, l'extrait 6 *femmes (frauen)*<sup>51</sup> permet également d'illustrer ce phénomène de connotation, tout en démontrant la possibilité de signification par un lien indiciaire (devenu symbolique au fil du temps) dans la musique.

Un dernier point qu'il serait intéressant d'évoquer dans cette partie est le fait que, parmi les 44 extraits étudiés, il est possible d'imaginer une sorte de synonymie musicale pour certains extraits. Ou si ce n'est une synonymie, tout au moins une forte cohérence sémantique de leur interprétants. Ce phénomène se ressent à l'écoute des extraits 13 *berceau (wiege)*<sup>52</sup> et 44 *boîte à musique (spieluhr)*<sup>53</sup> dans la mise en relation aux mots-cibles qui leur correspondent. Ces extraits permettent d'interpréter le même type de sentiments et pourraient tous deux correspondre au mot choisi par les expérimentateurs pour l'autre extrait. Autrement dit, il ne serait pas surprenant d'avoir comme mot-cible *berceau* pour l'extrait nommé *boîte à musique*, et inversement. Par ailleurs, le même phénomène peut s'observer pour les extraits 29 *combat (kampf)*<sup>54</sup> et 35 *rouge (rot)*<sup>55</sup>. Pour ces extraits aussi le fait d'inverser les deux mots n'entraverait sûrement pas l'interprétation des auditeurs.

Pour finir sur le détail des analyses, il est possible d'affirmer que ces trois groupes ne sont pas réellement des catégories de signes différentes mais plutôt un degré d'effort d'interprétation. Effectivement, le premier groupe pourrait correspondre aux signes ayant les liens les plus évidents entre les interprétants des deux signes. De ce fait, il pourrait correspondre au groupe ayant la charge cognitive la moins importante utilisée dans le processus d'interprétation. Le deuxième groupe aurait ainsi une charge cognitive plus importante dans le processus d'interprétation car celui-ci passera par plusieurs étapes avant de faire correspondre le signe musical et le signe linguistique. Et ce notamment, par l'ajout de l'étape d'interprétation rétroactive sur le signe musical. Enfin, le troisième groupe ne serait pas forcément celui qui a les interprétants les plus éloignés de prime abord, mais serait celui qui contient les associations de signes impliquant le plus d'étapes interprétatives : 1) interprétation du signe musical, 2) puis du signe linguistique, 3) interprétation rétroactive

---

51 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/frauen.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/frauen.mp3)

Cf. analyse se trouvant en annexes

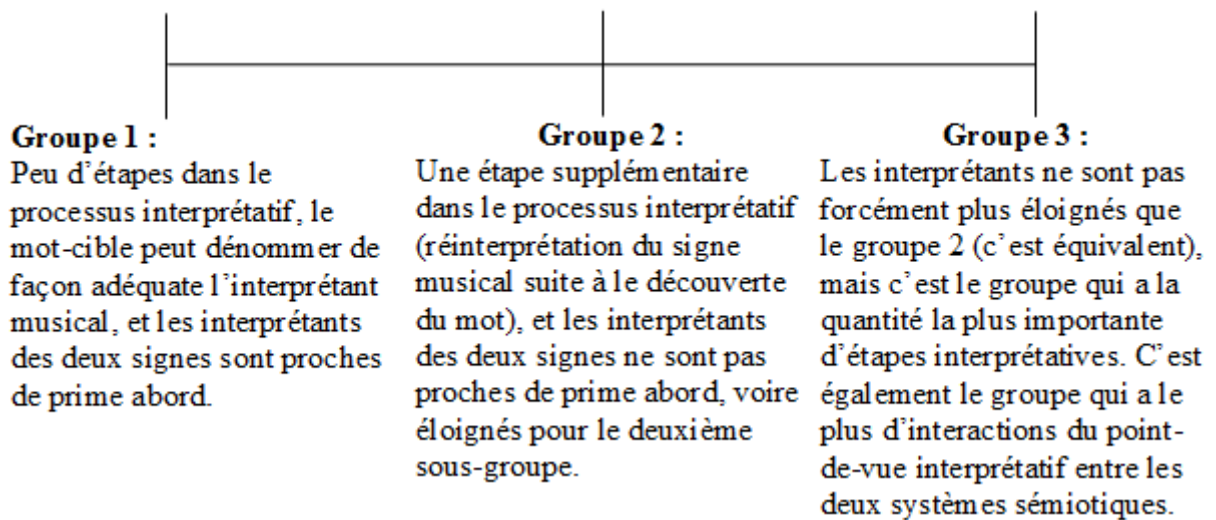
52 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/wiege.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/wiege.mp3)

53 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/spieluhr.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/spieluhr.mp3)

54 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/kampf.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/kampf.mp3)

55 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/mp3/music/rot.mp3](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/mp3/music/rot.mp3)

pour le signe musical, et enfin, 4) actualisation des sèmes du signe linguistique. Donc, ces trois groupes pourraient se trouver sur un continuum comme ceci :



*Illustration 21: Continuum représentant les groupes révélés lors de l'analyse des extraits musicaux*

### 6.3. Conclusions de l'analyse

Suite à ces analyses, il est envisageable de conclure que lorsque il y a un lien d'iconicité entre les interprétants, la composante N400 sera de faible amplitude. Et à l'inverse, celle-ci devrait apparaître avec une amplitude élevée lorsqu'il n'y a pas de lien d'iconicité entre les deux interprétants (du signe musical et du signe linguistique). En d'autres termes, lorsqu'il y a une cohérence sémantique entre les significations des deux signes, la N400 aura une faible amplitude ; et lorsqu'il y a incohérence sémantique entre les deux interprétants, la composante N400 sera élevée. Cette conclusion reste au conditionnel car pour affirmer cela avec certitude, il faudrait pouvoir vérifier cette hypothèse en étudiant les tracés bruts de la manipulation de Koelsch *et al.* (2004). Ce contrôle pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une étude consécutive aux analyses qui ont été faites ici<sup>56</sup>.

Une autre observation qui peut être faite à la suite de ces analyses est le fait que la différence entre la sémantique musicale et la sémantique langagière se fait essentiellement au niveau de leur sémiose. Pour le dire autrement, cette différence s'observe principalement sur leur façon de signifier, donc, sur le parcours interprétatif de chacun des deux signes. Ainsi, le signe musical et le signe linguistique ont un interprétant de nature différente la plupart du temps (un interprétant affectif pour le signe musical, et un interprétant logique pour le signe

<sup>56</sup> Cf. à la partie *Perspectives*, à la fin de ce document.

linguistique). De plus, le lien entre le representamen et l'objet est le plus souvent iconique pour le signe musical, et symbolique pour le signe linguistique. Il est toutefois possible de trouver de l'indiciaire et du symbolique pour l'interprétation des signes musicaux, mais cela reste minoritaire dans les extraits analysés ici. En ce qui concerne les mots, ce seul lien symbolique s'explique par l'utilisation du mot seul, sans autre contexte langagier. En effet, sans autres mots avec lesquels entretenir d'autres types de relations, le representamen et l'objet du signe linguistique ne peuvent être reliés que par un lien symbolique (conventionnel). De plus, les mots utilisés ne sont que des noms communs (et deux noms propres *Chine* et *Bavière*), qui présupposent un lien symbolique. Et ce, contrairement à des pronoms ou des déterminants démonstratifs comme *ce*, qui implique un lien indiciaire (c'est-à-dire qu'il renvoie de façon indiciaire à son objet, que ce soit une personne ou un autre mot par exemple).

Il a également pu être observé que dans l'expérience telle qu'elle a été pensée, l'extrait musical peut jouer le rôle de contexte pour le mot. Ainsi, celui-ci permet d'actualiser les sèmes afférents du mot, qui ne peuvent apparaître que dans l'ancrage du mot dans un contexte défini. En d'autres termes, le mot seul (sans co-texte ni contexte) n'a pour signification que les sèmes inhérents au lexème, puis lorsqu'il s'ancore dans un co-texte ou un contexte, la signification s'enrichit des sèmes afférents (i.e. liés au contexte). De ce fait, étant donné que le mot est utilisé seul sans co-texte, la musique permet de jouer le rôle de contexte pour le mot, et ainsi, d'actualiser les sèmes afférents liés à ce mot. Ce phénomène se retrouvait par exemple dans des extraits comme : la plupart des extraits du groupe 3, par exemple les extraits n°4 *rivière (fluss)* où le type de rivière est précisé par la musique ; n°23 *fuite (flucht)* où la manière dont la fuite se déroule est précisée par la musique ; ou encore l'extrait 38 *adieux (abschied)* où la musique permet de virtualiser le sème inhérent / dysphorique / lié au mot *adieux*.

Au vu de ce phénomène, où le mot joue le rôle de contexte, et plus largement à la façon dont cette expérience est construite, il est également possible d'émettre une autre hypothèse. La présence de N400 dans le traitement de l'association musique/langage pourrait également démontrer le pouvoir affectif des mots. En effet, lorsque les interprétants affectifs de la musique sont compatibles avec les interprétants du mot, une N400 de basse amplitude pourrait démontrer que la sémantique linguistique a, comme la musique, des interprétants affectifs. Par exemple, à l'évocation du mot *enfermement*, l'interprète va directement associer ce lexème à des affects dysphoriques. Ainsi, si dans les analyses c'est la signification logique

qui a été la plus évoquée pour les mots, la présence d'une N400 de basse amplitude à l'association musique/langage permet alors de souligner le caractère affectif de la langue.

Dans l'autre sens, le mot peut également jouer le rôle de contexte pour l'extrait musical de façon rétroactive. Cela permet alors à l'interprète de sélectionner les interprétants et les qualisignes qui s'accorderont avec les interprétants et les objets du signe musical. Ainsi, il sélectionnera les interprétants et les qualisignes qui permettront d'associer l'extrait musical au mot.

## Conclusion

La comparaison de la musique et du langage semble être un sujet des plus anciens et qui s'est maintenu au fil des siècles. Ce sujet se trouva évoqué par des auteurs tels que Platon, Rousseau, Darwin, ou encore Wittgenstein, et se trouve réactualisé aujourd'hui, notamment dans le domaine des neurosciences. Si cette comparaison semble révéler des points similaires entre ces deux systèmes sémiotiques (harmonie-syntaxe, deux systèmes bâtis sur le son, etc.), elle semble néanmoins se heurter à une problématique de taille : la sémantique musicale. Ainsi, dans une volonté de creuser cette question, ce travail de recherche s'inscrit dans la problématique de la sémantique musicale, et plus précisément dans sa mise en relation avec la sémantique linguistique. Ainsi, les questions de recherche de ce travail ont été : « *Qu'est-ce que la musique peut signifier ? Et comment peut-elle signifier ?* ».

Pour tenter de répondre à ces questions, ce travail de recherche a consisté, dans un premier temps, à circonscrire le concept de sémantique musicale. Pour ce faire, un état de l'art sur la question a permis de dégager plusieurs points de définition. Cela a permis de révéler la richesse de conceptions de la sémantique musicale suivant le point-de-vue scientifique de chaque auteur. De ce fait, et dans un second temps, le travail a été de rechercher une seule et même théorie permettant de réunir les différentes visions et les différents procédés de la sémantique musicale. La théorie sémiotique de Peirce – plus précisément sa notion de processus interprétatif – s'est révélée être particulièrement pertinente et adéquate pour cet objectif de regroupement des concepts. Par conséquent, dans l'idée de proposer une définition de la sémantique musicale au travers de la théorie peircéenne, une analyse a été faite d'un protocole EEG contenant 44 extraits musicaux. Ce corpus, disponible sur internet<sup>57</sup>, a été emprunté à une expérience menée par Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici (2004). Cette expérience consistait à utiliser la méthode des potentiels évoqués, et

---

57 [http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS\\_WEB-PAGE/primus.html](http://www.stefan-koelsch.de/papers/PRIMUS_WEB-PAGE/primus.html)

plus précisément la composante N400. Celle-ci se trouve être une composante très étudiée dans le domaine de la sémantique linguistique, car elle reflète le traitement sémantique du langage écrit et oral. Ces auteurs ont donc appliqué cette méthode à la recherche d'un traitement sémantique de la musique. L'utilisation de cette méthode a permis de révéler la présence de la composante N400, et ainsi de révéler un traitement sémantique dans l'écoute d'extraits musicaux, sans pour autant définir la nature de cette éventuelle sémantique musicale. En effet, cette méthode permet de mettre à jour des connexions neuronales dans les traitements des deux systèmes sémiotiques. Cependant, elle ne permet pas d'expliquer les processus interprétatifs à l'œuvre dans l'interprétation que fait un auditeur.

Cette absence de définition, ainsi que notre volonté d'appliquer la théorie peircéenne au matériau musical, nous a semblé être un alliage intéressant. En effet, choisir leur matériel expérimental pour l'analyse de ce travail de recherche permettait ainsi deux choses : 1) tester l'application de la théorie de Peirce au matériau musical, et 2) proposer une description des processus interprétatifs mis à l'œuvre dans le décodage de la musique par un auditeur.

Avec toutes ces étapes, ce travail de recherche a donc permis d'établir que la musique peut signifier par différents moyens :

- Le premier est la possibilité de renvoyer à un objet, que les auditeurs reconnaîtront par un lien d'iconicité, ainsi que par le biais d'un interprétant affectif rhématique. Cet interprétant, les auditeurs l'interprètent comme étant un sentiment de reconnaissance des caractéristiques du signe et celles de l'objet. Ce premier moyen se trouve illustré par l'exemple célèbre du *Vol du bourdon* de Rimsky-Korsakov.
- Elle peut également signifier par l'intermédiaire de l'interprétant affectif, qui est l'effet produit par le signe sur l'auditeur. Cet effet se perçoit sous forme de sentiment par l'interprète, et peut être plus qu'un simple sentiment de reconnaissance et de compréhension du signe. Il peut également être un ou plusieurs sentiments que l'interprète ressentira à l'écoute de l'extrait musical. Ce cas se trouve illustré par des extraits tels que *exiguïté (enge)* extrait n°1, ou encore l'extrait n°2 *étendue (weite)*.
- Le troisième moyen par lequel la musique peut signifier se fait par un lien indiciaire entre le représentamen et l'objet. Ce type de lien se retrouve dans les associations de sens faites dans un contexte précis, comme une association entre un style ou un signe musical, et le support dans lequel il va être le plus souvent entendu. Par exemple, un type de musique qui sera associé à un jeu vidéo, un type de film ou encore une scène

sociale. Dans le corpus étudié ici, ce type de lien se retrouvera dans l'extrait musical n°6 *femmes (frauen)* (où l'association se fera en association avec un contexte de danse de cabaret). Par ailleurs, ce lien indiciaire peut encore se retrouver dans les musiques utilisées pour accompagner des publicités, et dans ce cas, l'extrait musical utilisé se trouve porteur du message communiqué par la publicité. Ce seront ainsi des slogans musicaux qui seront créés.

- Enfin, le dernier moyen se trouve dans le lien symbolique (i.e. conventionnel) entre le representamen et l'objet. Dans le corpus analysé il y avait des traces de lien conventionnel mais pas de signe clairement symbolique. Ces traces se trouvent dans les extraits n°5 *hommes (maenner)*, n°6 *femmes (frauen)*, n°41 *chine (china)* et n°42 *bavière (bayern)*. Ce lien symbolique se trouve également dans des cas comme les hymnes, ou les mélodies utilisées pour la chasse pour permettre au chasseurs de communiquer entre eux. Il est important de noter que les liens indiciaires et symboliques peuvent s'avérer être très proches et liés. En effet, l'indice devient souvent un symbole avec le temps, mais les deux peuvent également coexister.

D'autre part, ce travail de recherche a permis de confirmer que la différence majeure entre la sémantique musicale et la sémantique linguistique est le fait que la sémantique linguistique permet de prédiquer quelque chose à propos d'une autre. Elle permet notamment de nommer les interprétants musicaux, et ce, grâce au pouvoir métalinguistique de la langue. Cette différence est ce que Benveniste (1969) nommait par les termes de *système interprétant* (la langue) et les *systèmes interprétés* (comme la musique). De plus, les résultats de ce travail ont également permis de confirmer l'autonomie de la sémantique musicale vis-à-vis de la sémantique linguistique. Cela confirme donc, là encore, les écrits de Benveniste (1969) qui évoquait cette autonomie par le principe de non-redondance et de non-convertibilité. Cela signifie donc que la musique et le langage sont deux systèmes sémiotiques bien distincts qui n'ont pas la même sémantique.

Cependant, si la musique ne permet pas de prédiquer, elle permet une plus grande liberté d'encodage de la signification. Cette liberté d'encodage se trouve dans les liens iconiques et indiciaires. En effet, beaucoup de significations peuvent être transmises en recourant à la ressemblance entre le representamen et l'objet auquel il renvoie (i.e. icône). Et encore beaucoup de significations peuvent être opérées grâce à l'association d'un extrait musical



avec un objet dans un contexte donné (indice). Cela s'explique par le nombre moins important de relations symboliques entre le representamen et l'objet en musique, au contraire de la langue qui repose sur ce lien symbolique. Ce nombre moins important de relations symboliques en musique permet ainsi une plus grande liberté d'interprétation. Cependant, il est possible de trouver des liens symboliques dans la musique. Ces liens sont la plupart du temps établis par habitude, alors que pour la langue ils sont au départ établis par convention. Par exemple, des liens symboliques se trouvent dans les musiques utilisées dans des scènes précises de films (ex : adieux, combats, course-poursuite, suspens, etc.). Mais d'autres liens symboliques plus conventionnels peuvent également se trouver pour la musique : hymnes, musiques de cérémonies, etc.

Ainsi, cette grande liberté de signification que la musique possède lui permet certainement de particulièrement bien s'adapter aux autres langages. En effet, nos analyses ont révélé que la musique s'adapte à la langue par interprétation rétroactive. Ainsi, la musique fonctionne particulièrement bien comme arrière-plan sémantique par rapport à la langue (ex : le cas des chansons), mais également par rapport à des images ou des scènes de vies (ex : le cas des films).

## Perspectives

Cette étude ouvre sur un grand nombre de perspectives. La première, qui pourrait être désignée comme la continuité directe de ce travail, est de tenter une répliation contrôlée de l'étude de Koelsch *et al.* (2004). Il serait intéressant de refaire l'expérience avec ce même corpus, en tentant de contrôler les liens d'iconicité entre les interprétants. Pour ce faire, il serait possible de faire écouter les mêmes associations *extrait musical/mot-cible* à des participants, en leur demandant de faire le processus interprétatif à voix haute. Autrement dit, les expérimentateurs pourraient :

- 1) faire écouter l'extrait musical aux participants, et leur demander à quoi cela leur fait penser. L'expérimentateur aurait alors une idée de l'interprétant musical.
- 2) leur faire découvrir le mot, et leur demander s'il est possible d'associer ce mot à l'extrait musical. Selon la réponse il serait intéressant de leur demander d'expliquer.

De plus, il serait envisageable de faire définir les extraits musicaux à des participants, puis de faire définir les mots par des participants différents. Cela, afin de confirmer l'indépendance de ces deux sémantiques, et de contrôler au maximum les variables. Cela

permettrait alors d'avoir des définitions « contrôles » avec lesquelles comparer les résultats d'autres participants (différents des deux premiers groupes). Ces derniers pourraient définir les extraits musicaux, les mots, puis associer les deux types de signes. Les définitions préalables des mots pourraient notamment confirmer si la musique actualise bien des sèmes afférents pour certains mots. Dans tous les cas, avant de se lancer dans cette réplique il serait primordial d'anticiper toutes les variables qui pourraient fausser les résultats.

Ensuite, comme cette étude ne s'est concentrée que sur l'aspect sémantique de la musique (autrement dit sur l'interprétant), il serait intéressant d'approfondir l'aspect de la forme musicale (i.e. le representamen). En d'autres termes, il est possible d'envisager une étude ou une expérimentation qui tenterait de déterminer ce qui est signifiant dans la musique. Dans notre étude, seulement quelques pistes ont été évoquées sur cet aspect, et ce, notamment dans les éléments qui décrivent le representamen dans les analyses. Ces éléments sont évidemment à vérifier pour une éventuelle confirmation. Ainsi, il serait envisageable de déterminer quels sont les éléments musicaux qui permettent à l'interprète de décoder ces interprétants, puis de composer de nouveaux extraits contenant ces éléments musicaux signifiants, afin de les tester auprès de participants. Si les définitions données par les participants de ces nouveaux extraits correspondent aux interprétants des extraits initiaux, cela validerait, par conséquent, les hypothèses émises sur les formes musicales.

Enfin, il est encore possible d'envisager un autre type d'expérimentation sur la forme musicale. Celle-ci serait basée sur la méthode qu'utilisent les chercheurs du laboratoire MIM pour leur définitions des UST (Delalande *et al.*, 1996). Celle-ci consisterait à chercher à établir une liste de formes musicales signifiantes dans du matériel musical, pour ensuite tester cette liste auprès de participants. Ces tests pourraient être d'ordre comportemental, c'est-à-dire demander aux participants de découper le matériel musical en formes signifiantes. Mais les tests peuvent également être d'ordre physiologique, au moyen de mesures obtenues à l'aide de méthodes utilisées dans les neurosciences. Les deux types de résultats seraient intéressants dans le cadre de cette étude, car les tests comportementaux permettraient d'obtenir les découpages conscients des participants, et les mesures physiologiques permettraient d'obtenir les découpages inconscients des participants.

Ces différentes perspectives ne sont que quelques propositions parmi une grande variété d'études et d'expérimentations qu'il serait intéressant de mener sur la sémantique musicale. D'autant plus, si les interactions sémantiques entre systèmes sémiotiques (comme la musique,

la langue, etc.) sont également pris comme sujets d'études. En effet, il serait alors possible d'étudier la sémantique musicale en rapport à la langue, ou aux images (films, publicités) par exemple.

L'étude de la sémantique musicale ouvre ainsi un nombre important de perspectives qui pourraient apporter des connaissances dans des domaines très variés de la recherche scientifique.

## Bibliographie

- Ballabriga, M. (2005). Sémantique textuelle 2. *Texto !*. Repéré à [http://www.revue-texto.net/Reperes/Cours/Ballabriga2/Semantique2\\_2-5.html](http://www.revue-texto.net/Reperes/Cours/Ballabriga2/Semantique2_2-5.html)
- Benveniste, E. (1969). Sémiologie de la langue (1). *Semiotica*, 1, 1-12.
- Benveniste, E. (1969). Sémiologie de la langue (2). *Semiotica*, 1, 127-135.
- Besson, M., Chobert, J. et Marie, C. (2011). Transfer of training between music and speech : Common processing, attention, and memory. *Frontiers in Psychology*, 2(94), 1-12.
- Besson, M., Chobert, J., François, C., Astésano, C., et Marie, C. (2015). Influence of musical expertise on the perception of pitch, duration and intensity variations in speech and harmonic sounds. Dans C. Astésano et M. Jucla (dir.), *Explorations in cognitive psychology. Neuropsycholinguistic perspectives on language cognition : Essays in honour of Jean-Luc Nespoulous* (p. 88-102). New York, NY, États-Unis : Psychology Press.
- Besson, M., Schön, D., Moreno, S., Santos, A. et Magne, C. (2007). Influence of musical expertise and musical training on pitch processing in music and langage. *Restorative Neurology and Neuroscience*, 25, 399-410.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris, France : INA/GRM – Buchet/Chastel.
- Darsel, S. (2009). *De la musique aux émotions, une exploration philosophique*. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes.
- Delalande, F., Formosa, M., Frémiot, M., Gobin, P., Malbosc, P., Mandelbrojt, J. et Pedler, E. (livre-CD audio, 1996). *Les Unités Sémiotiques Temporelles - éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille, France : MIM/Documents Musurgia.
- Deledalle, G. (s.d.) Peirce Charles Sanders. *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Repéré à <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/charles-sanders-peirce/>
- Depriest, J., Glushko, A., Steinhauer, K. et Koelsch, S. (2017). Language and music phrase boundary processing in Autism Spectrum Disorder : An ERP study. *Scientific Reports*, 7(1), 1-12.
- Eco, U. (1988). *Le signe* (10e édition ; traduit par J.M. Klinkenberg). Paris, France : Éditions Labor.
- Everaert-Desmedt, N. (1990). *Le processus interprétatif introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*. Liège, Belgique : Pierre Mardaga Éditeur.
- Everaert-Desmedt, N. (2011). La sémiotique de Peirce. Dans L. Hébert (dir.), *Signo* [en ligne]. Repéré à <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

- Fraïsse, P. (1956). *Les structures rythmiques : étude psychologique*. Louvain, Belgique : Publications universitaires de Louvain.
- Francès, R. (2002). *La perception de la musique*. (2<sup>de</sup> éd.). Paris, France : J. Vrin.
- Hébert, L. (2006). La sémantique interprétative. *Signo*. Repéré à <http://www.signosemio.com/rastier/semantique-interpretative.asp>
- Imbert, M. (1975). Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale, *Musique en jeu*, 5, 87-109.
- Jackendoff, R. (2009). Parallels and nonparallels between language and music. *Music Perception*, 26, 195-204.
- Koelsch, S., Kasper, E., Sammler, D., Schulze, K., Gunter, T., et Friederici, A. D. (2004). Music, language and meaning : brain signatures of semantic processing. *Nature neuroscience*, 7(3), 302-307.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. New-York, États-Unis : Harcourt Brace.
- Lerdahl, F. et Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, États-Unis : MIT Press.
- Magne, C., Schön, D., Astésano, C. et Besson, M. (2003). Langage et musique sous l'électrode. *FI – Hippocrate, le génie et la puce (spécial été 26 août 2003)*, 25-32.
- Meyer, L. (2011). *Émotion et signification en musique*. (Traduit par C. Delaruelle). Arles, France : Actes Sud.
- Missire, R. (2001). Examen fonctionnel du concept d'impression référentielle dans la sémantique interprétative de F. Rastier : du domaine d'objectivité à l'objectivité du domaine. *Champs du signe, concours et recherche, CAPES et Agrégation de Lettres*, 12, 145-160.
- Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu*, 5, 37-61.
- Nattiez, J.J. (1975). De la sémiologie à la sémantique musicale. *Musique en jeu*, 5, 3-9.
- Patel, A. D. (2008). *Music, Language, and the Brain*. New York, États-Unis : Oxford University Press.
- Peirce, C. S. (1931-1935). *Collected Papers* (vol. 1-6 ; choix des textes dû à C. Hartshorne et P. Weiss). Cambridge, États-Unis : Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (1958). *Collected Papers* (vol. 7-8 ; choix des textes dû à A. W. Burks). Cambridge, États-Unis : Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. (2<sup>e</sup> éd., traduit et commenté par G. Deledalle). Paris, France : Seuil.

Philonenko, M. (2007). Musique et langage. *Revue de métaphysique et de morale*, 54, 205-219.

Poitou, J. (2017). Notions de sémantique référentielle – Référence virtuelle et référence actuelle. Repéré à <http://j.poitou.free.fr/pro/html/gen/sens-ref.html>

Rastier, F. (2008). La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique. *Actes sémiotiques*, 111. Repéré à <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1640>

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire*. Paris, France : Seuil.

Tarasti, E. (2006). *La musique et les signes – Précis de sémiotique musicale*. (Traduit par D. Charles et E. Gorge). Paris, France : L'Harmattan.

### **Morceaux de musique cités :**

Jae-Sang, P. [Psy]. (2012, 15 juillet). *Gangnam style* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=aYAJopwEYv8>

Mandragora. (2015, 17 décembre). *Mandragora x Groovaholik Carousel* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=xpTd6K70FmI>

Rimsky-Korsakov, N. (2008, 31 août). *Flight Of The Bumblebee (Le vol du bourdon)* [Vidéo en ligne]. Repérée à <https://www.youtube.com/watch?v=aYAJopwEYv8>

Wejustman Music. (2019, 10 mars). *Techno Mix – March 2019* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=5ZBgx1NeUWg>

## 7. Annexes

### 7.1. Groupe 1

Dans ce groupe se trouvent sept extraits où le représentant du signe linguistique (c'est-à-dire le mot) peut être utilisé pour dénommer et résumer les interprétants du signe musical. Autrement dit, la signification du mot permet de dénommer les sentiments ressentis à l'interprétation du signe musical car les deux interprétants s'accordent bien sur le plan sémantique.

Ces extraits sont :

n°1 *exiguïté (enge)*, n°2 *étendue (weite)*, n°20 *forêt vierge (urwald)*, n°27 *moquerie (spott)*, n°31 *dispute (streit)*, n°33 *fête (fest)*, n°34 *fardeau (last)*.

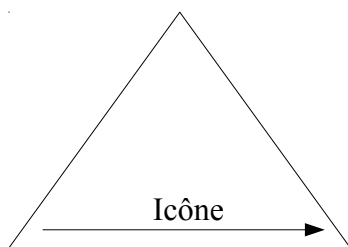
De plus, ce sont des extraits musicaux pour lesquels l'interprétant est affectif, et c'est l'effet ressenti immédiatement à l'écoute de l'extrait musical.

Ci-dessous se trouvent les analyses détaillées des trois premiers extraits.

#### Extrait 1: All: enge (An: limitedness, Fr: exiguïté)

##### Extrait Musical :

**Interprétant affectif :**  
sentiment dysphorique,  
tristesse, difficulté, souffrance,  
quelque chose d'oppressant,  
angoissant



##### Sinsigne :

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- intervalles très resserrés, dissonances
- longues tenues des dissonances
- rythme répétitif et monotone

##### Objet :

[Dépend de  
l'auditeur]

Ex : Lamentations,  
pleurs

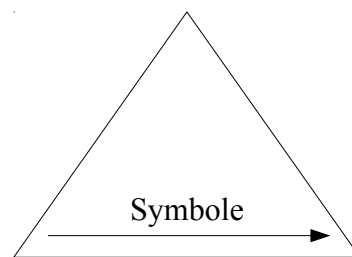
##### Mot :

**Interprétant logique :**  
**(habitude/convention)**

/ manque d'espace /

**Interprétant affectif :**

/ mal-être /



##### Légisigne :

Exiguïté

##### Objet :

Sentiment d'exiguïté,  
d'enfermement  
(référence virtuelle)

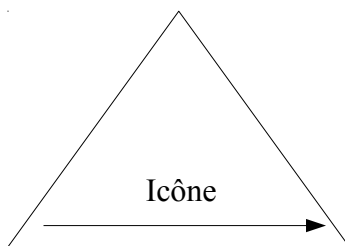
En entendant l'extrait musical, l'auditeur va décoder l'interprétant du signe musical. Ainsi, dans cet extrait il ressentira des sentiments dysphoriques comme de la tristesse, de la

difficulté, de la souffrance, ou encore quelque chose d’oppressant, d’angoissant. Ces sentiments de l’interprétant, l’auditeur les interprétera grâce aux qualisignes présents dans l’extrait musical. Dans ce cas, ce sont les intervalles très resserrés et les dissonances qui pourront lui faire penser à quelque chose d’oppressant ou d’angoissant par exemple. De plus, l’auditeur pourra notamment trouver que les longues tenues, ainsi que le rythme répétitif ressembleront à des pleurs ou des lamentations. En ce qui concerne le signe linguistique, la chaîne de graphèmes sera interprétée par le locuteur au moyen de l’interprétant logique (/ manque d’espace /). Cependant, il pourra également décoder un interprétant plutôt de l’ordre de l’affectif comme par exemple le / mal-être / associé au mot *exigüité*. Cet extrait est un bon exemple pour illustrer les cas où les interprétants du signe musical et du signe linguistique peuvent correspondre avant même que l’un des deux signes ait joué le rôle de contexte pour l’autre. De plus, c’est également un très bon exemple pour illustrer le fait que le representamen du signe linguistique peut être utilisé pour dénommer l’interprétant du signe musical.

**Extrait 2: All: weite (An: wideness, Fr: étendue)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
sentiments de grandeur, surprise, euphorie



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l’extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- montée tonale subite
- unisson de beaucoup d’instruments de l’orchestre, puissance sonore
- fortissimo
- puis descente progressive sur le plan tonal (après le pic)

**Objet :**

[Dépend de l’auditeur]  
Ex : Scène d’un film où le personnage atteint son but recherché

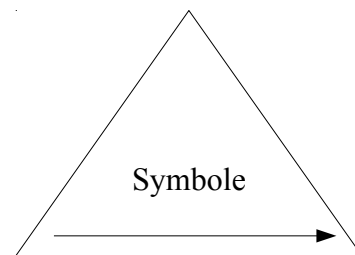
**Mot :**

**Interprétant logique :**  
**(habitude/convention)**

/ espace /, / paysage /

**Interprétant affectif :**

/ euphorie /, / grandeur /



**Légisigne :**

étendue

**Objet :**

Sentiment d’étendue (référence virtuelle)

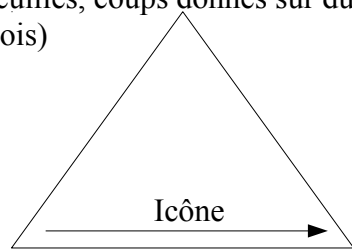
Le fonctionnement de l’interprétation de cet extrait est identique au fonctionnement de l’interprétation de l’extrait précédent *exigüité*. En effet, pour ce cas aussi le representamen du signe linguistique peut servir à dénommer l’interprétant du signe musical.



**Extrait 20: All: urwald (An: primeval forest, Fr: forêt vierge)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
reconnaissance des sons présents dans une forêt vierge (serpent à sonnettes, bruissements de feuilles, coups donnés sur du bois)



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

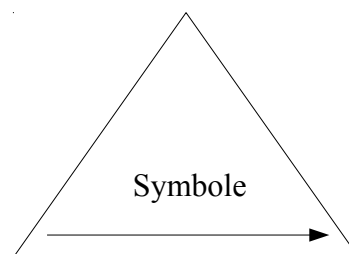
- sons effectués par différentes percussions (chacune « icônisant » un élément de la forêt vierge  
ex : serpent à sonnettes, bruissement de feuilles, etc.)

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : différents éléments et animaux présents dans une forêt vierge

**Mot :**

**Interprétant logique : (habitude/convention)**  
/ nature /, / végétation prolifique /,  
/ faune et flore très variées /



**Légisigne :**  
forêt vierge

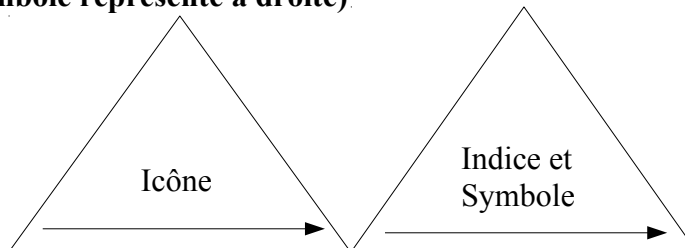
**Objet :**  
forêt vierge  
(référence virtuelle)

Cet extrait se différencie des deux premiers extraits de ce groupe car ce n'est pas un nom de sentiment ou de sensation qui est décrit par le signe linguistique, mais un nom d'élément naturel ou d'un lieu. Toutefois, nous retrouvons le même processus de correspondance des deux interprétants sans que l'un des signes ait été le contexte de l'autre. Cela est dû au degré d'iconicité important entre le signe musical et l'objet et l'interprétant du signe linguistique.

Toutefois, cet extrait est également différent de par le fait que l'extrait musical peut signifier les interprétants du mot linguistique par un autre biais :

**Interprétant affectif :**  
reconnaissance de sons/gammes  
- habituellement associés à des musiques ethniques vivant dans forêts vierges -  
**(symbole représenté à droite).**

**Interprétant logique : (habitude/convention)**  
Habitude d'association de ce légisigne et de cet objet



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- sons/gammes utilisés  
- rythmes percussifs

**Objet :**

**(Légisigne -triangle 2- )**  
[Dépend de l'auditeur]  
Ex : Type de musique jouée forêt vierge par des peuples vivant dans des forêts vierges

**Objet :**

forêt vierge

Ce biais se fait par l'association d'un style musical à une région du monde ou à un peuple précis. Ainsi, l'extrait musical ressemblera au style musical reconnu, et par un lien indiciaire nous associons ce style musical à un lieu ou un peuple, car ce style musical se trouve joué dans tel lieu ou par tel peuple ( $\Rightarrow$  indice). Ce processus de signification, qui ne nécessite pas forcément l'association du mot pour préciser et actualiser l'extrait musical, explique la présence de cet extrait dans ce groupe. En effet, l'interprétation de la musique seule aboutit aux mêmes interprétants et objets que le mot linguistique, c'est pourquoi le représentant du signe linguistique peut être utilisé pour dénommer l'interprétant du signe musical sans difficulté.

## 7.2. Groupe 2

Dans ce groupe se trouvent 19 extraits pour lesquels la correspondance entre les deux types d'interprétants se fait d'autant mieux lorsque le mot joue le rôle de contexte de l'extrait musical.

Par ailleurs, il y a deux types d'extraits dans ce groupe :

- les extraits où les interprétants sont proches avant que le mot joue le rôle de contexte,
- et les extraits où les liens entre les interprétants ne sont pas évidents avant que le mot joue le rôle de contexte pour l'extrait musical.

Les extraits appartenant à ce groupe sont :

1<sup>er</sup> sous-groupe : n°9 *dévouement (andacht)*, n°10 *espièglerie (uebermut)*, n°12 *escalier (treppe)*, n°13 *berceau (wiege)*, n°14 *poison (gift)*, n°19 *perles (perlen)*, n°26 *ange (engel)*, n°32 *paisible (frieden)*, n°40 *battue (treibjagd)*, n°43 *scie circulaire (kreissaege)*, n°44 *boîte à musique (spieluhr)* ;

2<sup>ème</sup> sous-groupe : n°3 *aiguille (nadel)*, n°8 *cercle (kreis)*, n°17 *cave (keller)*, n°18 *soleil (sonne)*, n°24 *réconfort (trost)*, n°30 *soupir (seufzer)*, n°41 *chine (china)*, n°42 *bavière (bayern)*.

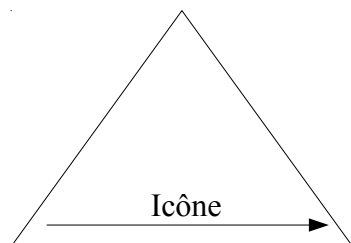
Ci-dessous se trouvent les analyses détaillées de huit extraits de ce groupe.

1. La première catégorie d'extraits de ce groupe se compose des signes suivants, parmi d'autres :

**Extrait 12: All: treppe (An: staircase, Fr: escalier)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif (et logique) :**  
 Impression (affectif) de montée  
 (logique) avec gaieté d'un escalier (ou  
 quelque chose ayant des degrés)



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

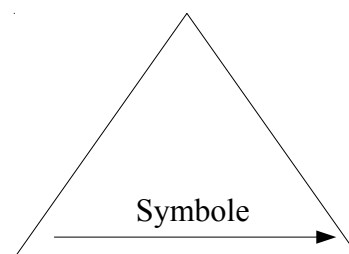
- montée chromatique
- répétition de quarts justes à partir de chaque note du chromatisme
- rythmes sautillants (syncopés)

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
 Ex : un personnage de cartoon qui monte un escalier

**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**  
 / construction // montée // marches /



**Légisigne :**

escalier

**Objet :**

escalier  
 (référence virtuelle)

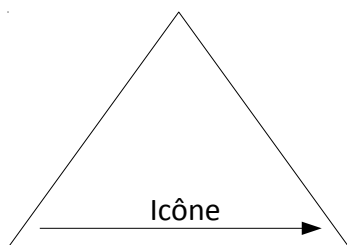
Pour cet extrait, les interprétants des deux signes sont à la base très proches, mais lorsque l'interprète découvre le mot, les deux interprétants sont d'autant plus correspondants. En effet, l'extrait musical nous donne déjà une impression d'une montée d'un objet contenant des degrés, et le mot *escalier* nous fait associer la répétition de quarts justes à chacune des marches d'un escalier. Ainsi, naturellement les interprétants de ces deux signes sont proches, mais le mot en tant que contexte de l'extrait musical permet de sélectionner les qualisignes les plus pertinents pour l'association avec les interprétants du mot. De plus, le mot permet de sélectionner un objet (ou un classe d'objets), ce qui n'était pas évident au moyen du seul representamen musical.

**Extrait 13: All: wiege (An: cradle, Fr: berceau)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**

Sentiment de douceur, de quelque chose de très apaisé, mouvement de balancier



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- mesure ternaire et rythmes syncopés
- timbre du piano
- rythmes lents
- mélodie simple

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : berceuse ou début d'un film romantique (présentation des personnages)

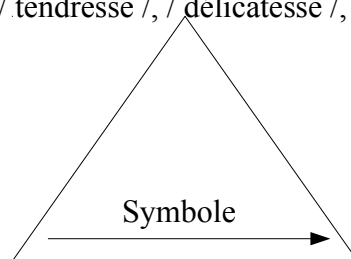
**Mot :**

**Interprétant logique : (habitude/convention)**

/ lit /, / enfant /, / sommeil /

**Interprétant affectif :**

/ douceur /, / apaisement /, et sèmes affectifs liés au lexème bébé (ex : / tendresse /, / délicatesse /, ...)



**Légisigne :**  
berceau

**Objet :**  
berceau

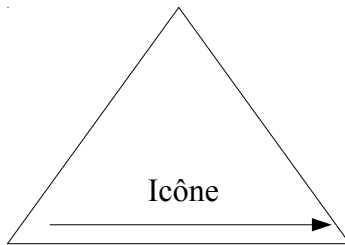
(référence virtuelle)

Cet extrait fait partie de cette catégorie car à la première comparaison des deux interprétants l'interprète y décèle directement des points communs (la douceur et le caractère apaisé se retrouvent dans les interprétants des deux signes). Ensuite, le mot, en tant que contexte de l'extrait musical, permet de préciser les interprétants de sorte à les actualiser en tant que berceuse plutôt que d'autres interprétants qui pourraient avoir les mêmes caractéristiques (comme une musique de film romantique par exemple). Cette actualisation peut s'associer aux rythmes syncopés et à la mesure ternaire qui créent un mouvement régulier, comme un balancement.

**Extrait 14: All: gift (An: toxin, Fr: poison)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
sentiments de danger, d'angoisse



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

- intervalles très resserrés, dissonances
- longues tenues des dissonances
- rythme répétitif et percussif
- roulement de caisse claire à chaque début de mesure

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : scène de film où un danger se prépare

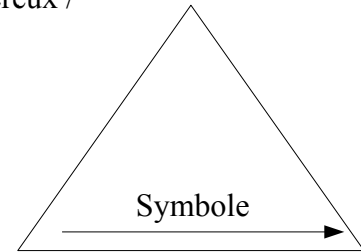
**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ substance toxique /

**Interprétant affectif :**

/ dangereux /



**Légisigne :**

poison

**Objet :**

poison  
(référence virtuelle)

Ces deux signes ont des interprétants très proches naturellement, notamment un interprétant affectif qui se trouve être le même : *le danger*. Le mot permet seulement de préciser la nature du danger (le poison), mais même sans cette réinterprétation contextuelle les interprétants des deux signes ont un degré important d'iconicité.

Ainsi, les qualisignes qui permettent d'arriver à cette interprétation sont :

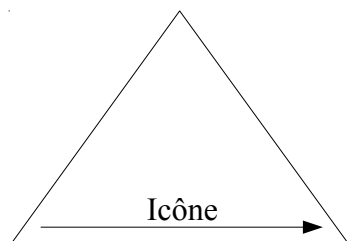
- les longues tenues des dissonances qui créent un sentiment d'insistance et de continuité,
- le rythme répétitif et percussif qui font penser à une avancée, comme si un danger approchait, ou qui peuvent aussi faire penser à une sensation de martèlement,
- de plus, le roulement de caisse claire à chaque début de mesure accentue le sentiment ambiant de danger.

**Extrait 19: All: perlen (An: pearls, Fr: perles)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**

Impression d'une chute de quelque chose qui roule, difficilement arrêtable



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**  
 - sons des coups de marteaux du piano sur les cordes  
 - chromatisme descendant

**Objet :**

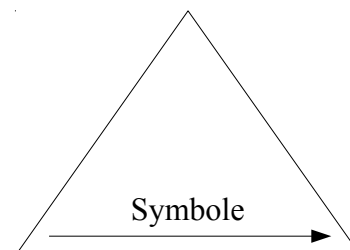
[Dépend de l'auditeur]

Ex : avalanche, éboulement

**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ objet /, / petit /, / rond /, / bijoux /



**Légisigne :**

perles

**Objet :**

perles (référence virtuelle)

Cet extrait est un bon exemple pour le cas où le mot permet de préciser les interprétants de l'extrait musical. En effet, suite à la découverte du mot, celui-ci permet d'actualiser les interprétants du signe musical, et nous permet ainsi de réinterpréter que les objets qui roulent dans la chute imaginée sont des perles. Ainsi, l'interprète associera chaque coup de marteau du piano à chacune des perles, et le chromatisme descendant sera associé à quelque chose qui chute et qui ne s'arrête pas (donc à la chute des perles).

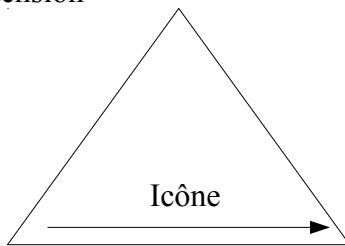
Donc, ces quatre extraits ont un fonctionnement similaire : les interprétants des deux types de signes sont proches, mais le fait que le mot joue le rôle de contexte permet de faire correspondre totalement les deux types d'interprétants car le mot permet de préciser l'interprétant et l'objet du signe musical. Ainsi par exemple, nous entendons une sensation de montée et le mot nous précise qu'il s'agit d'un escalier. Le mot permet alors d'actualiser l'interprétant musical.

2. La deuxième catégorie de signes de ce groupe se compose des signes suivants, parmi d'autres :

**Extrait 3: All: nadel (An: needle, Fr: aiguille)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
Sentiments de suspens ou de tension



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

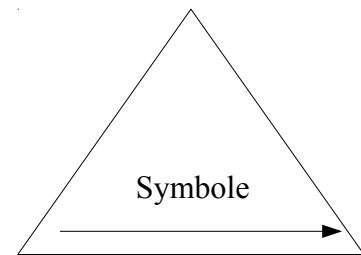
- note très aiguë
- accentuée par le contraste avec les autres notes de l'extrait (bien plus graves)
- morceau « décousu » avec une montée en puissance

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : musique de film dans une scène de suspens

**Mot :**

**Interprétant logique :**  
**(habitude/convention)**  
/ finesse /, / petit /, / pointu /



**Légisigne :**  
aiguille

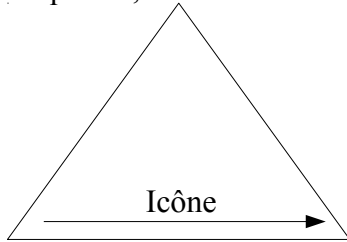
**Objet :**  
aiguille  
(référence virtuelle)

L'extrait 3 est un bon exemple qui illustre le fait que le mot peut jouer le rôle de contexte de l'extrait musical de façon rétroactive. En effet, de premier abord les interprétants des deux signes n'ont rien en commun. Mais lors de la découverte du mot l'interprète va alors réinterpréter l'extrait musical, et ainsi trouver des éléments pouvant correspondre à l'interprétant du mot. Dans ce cas précis, l'interprète associera l'extrait musical à un interprétant impliquant un sentiment de tension. Et ce, notamment dû au fait que le morceau soit « décousu » avec une montée en puissance, ce qui crée le sentiment d'une tension. Par la suite, l'interprète relèvera alors les interprétants « caractère fin, aiguisé des sons aigus » qui correspondront aux caractéristiques d'une aiguille.

**Extrait 8: All: kreis (An: circle, Fr: cercle)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
Sentiment d'apaisement, de tranquillité, de douceur



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

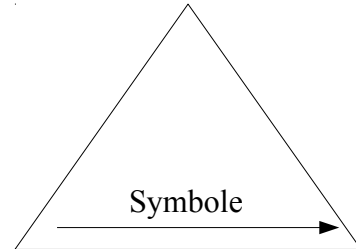
- mesure du morceau ternaire (6/8)
- rythme syncopé aux cordes mélodiques et à la basse
- longues tenues des cordes mélodiques
- peu d'appui d'archet en début de note et s'accroît lors de la tenue de la note

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : le début de quelque chose d'heureux

**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**  
/ circulaire // rond // courbe /



**Légisigne :**  
cercle

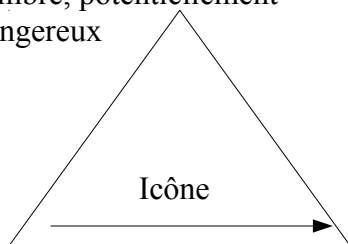
**Objet :**  
cercle  
(référence virtuelle)

Pour cet extrait, le mot sert de contexte rétroactif (l'auditeur réinterprète l'extrait musical en sélectionnant les éléments qui correspondent au signe linguistique). Ainsi, il sélectionnera par exemple les qualisignes suivants : la sensation de rond qui ressortira de la mesure ternaire, du rythme syncopé, et au changement d'appui de l'archet. S'il fallait mimer ces qualisignes cela formerait des cercles.

**Extrait 17: All: keller (An: basement, Fr: cave)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
Impression de mystérieux, sombre, potentiellement dangereux



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

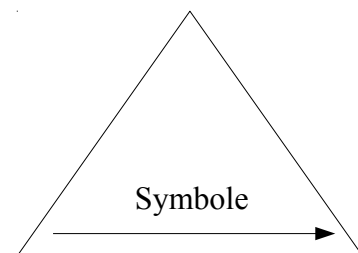
- notes graves (tessiture grave de la clarinette basse)
- et mélodie qui devient de plus en plus grave dans l'extrait
- résonance des sons

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : apparition d'un animal énigmatique pouvant s'avérer être dangereux.

**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**  
/ lieu /, /pièce /, / sous-terrain /, / sombre /



**Légisigne :**  
cave

**Objet :**  
cave  
(référence virtuelle)

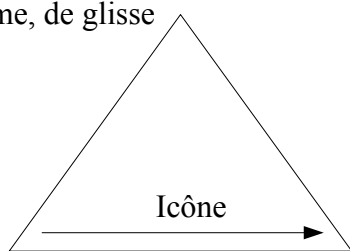


Les interprétants de ces deux signes ne paraissent pas naturellement proches en termes de ressemblance. Puis, à la découverte du mot il est possible de rapprocher les sons graves, la mélodie descendante et la résonance des sons aux interprétants du mots *cave*.

**Extrait 18: All: sonne (An: sun, Fr: soleil)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
sentiments/sensations de scintillement, de lumière, de calme, de glisse



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- notes presque piquées faites par les harpes + pizzicati des cordes
- mélodie faite par le haut-bois

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : reprise de la vie après une tempête avec l'avancée d'un serpent (haut-bois qui « glisse »)

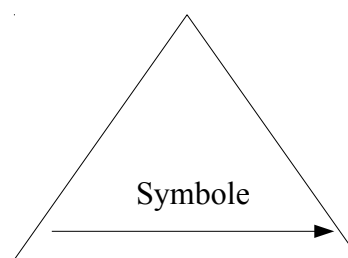
**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ astre /, / chaleur /, / lumière /

**Interprétant affectif :**

/ joie /, / vie /



**Légisigne :**

soleil

**Objet :**

soleil  
(référence virtuelle)

Cet extrait ne paraît pas évident au premier abord, même s'il reste possible d'associer quelques qualisignes de l'extrait musical au mot, en prenant le mot comme contexte de l'extrait musical. Par exemple, les notes piquées des harpes et les pizzicati correspondraient aux scintillements du soleil. Mais il y a des extraits plus facilement associables que celui-ci.

Les qualisignes de cet extrait musical font penser à un animal qui glisse, avec la mélodie faite par le haut-bois, et les scintillements de lumière peuvent être interprétés via les notes presque piquées faites par les harpes et les pizzicati des cordes.

### 7.3. Groupe 3

Ce groupe de signes est composé de 16 extraits pour lesquels chacun des deux signes joue le rôle de contexte pour l'autre. Ainsi, soit le mot permet de préciser et actualiser les interprétants du signe musical, soit le signe musical permet d'actualiser les sèmes du signe linguistique.

Les extraits appartenant à ce groupe sont :

n°4 rivière (*fluss*), n°5 hommes (*maenner*), n°6 femmes (*frauen*), n°7 verre (*glas*), n°11 floraison (*bluete*), n°15 roi (*koenig*), n°16 oiseau (*vogel*), n°21 illusion (*illusion*), n°22 réalité (*realitaet*), n°23 fuite (*flucht*), n°25 héros (*held*), n°28 prière (*gebet*), n°29 combat (*kampf*), n°37 arrivée (*ankunft*), n°39 caravane (*karawane*), n°38 adieux (*abschied*).

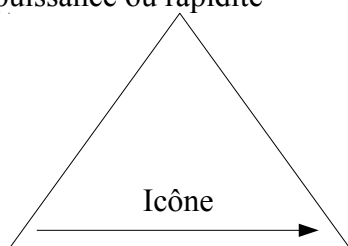
Ci-dessous se trouvent les analyses détaillées de neuf extraits de ce groupe.

**Extrait 4: All: fluss (An: river, Fr: rivière) (intéressant pour illustrer que le contexte musical influe sur le mot ⇒ défini quelle sorte de rivière)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**

Sentiments de continuité, de trajectoire, de régularité, de puissance ou rapidité



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical [Dépend de l'auditeur]

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- motif musical répété
- rythme régulier (doubles croches)
- tempo rapide

**Objet :**

Ex : déplacement continu de quelque chose, comme une voiture sur une autoroute par exemple

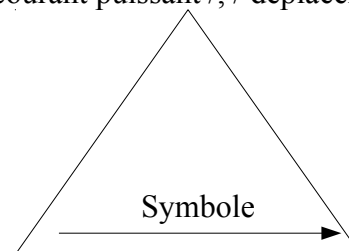
**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ eau /, / naturel /

Et la musique permet d'actualiser les sèmes suivants :

/ courant puissant /, / déplacement /



**Légisigne :**

rivière

**Objet :**

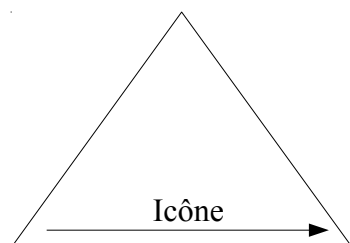
rivière (référence virtuelle)  
Puis la musique permet de sélectionner un type particulier de rivières, celles avec un courant puissant (malgré la précision, cela reste de la référence virtuelle)

D'un côté, il y a une réinterprétation de l'extrait musical à la suite de la découverte du mot, qui découle sur une correspondance des éléments des interprétants, et sur le précision de l'objet musical. Le mot et ses sèmes permettent à l'interprète de sélectionner les éléments (qualisignes et interprétants) de l'extrait musical qui pourraient participer à la correspondance des deux interprétants. Et de l'autre côté, l'extrait musical permet à l'interprète d'actualiser des sèmes afférents, ce qui a pour conséquence de cibler plus précisément à quel type d'objet renvoie le mot.

**Extrait 5: All: maenner (An: men, Fr: hommes)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
Sentiments de fin, d'héroïsme, de puissance



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- pic musical fortissimo
- percussion effectuant des noires
- timbre : cuivres
- coup de cymbale *forte* suivi d'une tenue de note des cuivres en crescendo jusqu'au final

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]

Ex : la fin d'une action

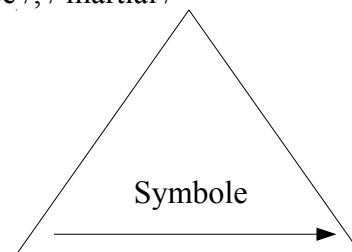
**Mot :**

**Interprétant logique :**

**(habitude/convention)**

Sèmes inhérents : / être vivant /, / humain /, / masculin /

Et la musique permet d'actualiser les sèmes suivants : / puissance /, / lourdeur /, / force /, / martial /



**Légisigne :**

hommes

**Objet :**

hommes

L'interprétant musical s'explique par les différents qualisignes qui composent le sinsigne, comme les percussions effectuant des noires qui peuvent s'associer au son de pas lourds, et les sentiments de fin, d'héroïsme et de puissance peuvent venir du coup de cymbale *fortissimo* suivi de la tenue de note des cuivres crescendo jusqu'au final. Cela crée le sentiment de fin d'une action, comme une victoire.

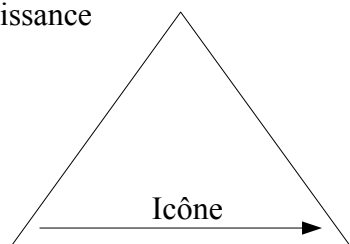
Ce cas est un peu particulier car les interprétants de cet extrait peuvent être correspondants qu'une fois que les deux signes ont joué le rôle de contexte pour l'autre signe. En effet, les interprétants portés par l'extrait musical (fin, héroïsme, puissance) ne sont pas associables directement à l'interprétant portant les sèmes inhérents du mot (/ être vivant /, / humain /, / masculin /). Autrement dit, les interprétants du signe musical ne s'attribuent pas automatiquement aux hommes en général. Cela ne se fait que dans un contexte et une culture donnée, il s'agit donc de la connotation portée par le representamen linguistique. Ainsi, une fois que le mot précise les interprétants du signe musical comme étant correspondants au mot *hommes*, l'extrait musical permet alors de préciser quels sèmes sont sous-entendus dans le concept « hommes » dans ce contexte-là.

Cette connotation peut-être vue en termes d'*interprétant 1* et *interprétant 2*, comme dans le schéma ci-dessous. L'interprétant 1 correspondrait alors aux sèmes inhérents, et l'interprétant 2 à la connotation portée par le representamen linguistique. Ainsi, dans cette analyse-là, l'interprétant musical correspond à l'interprétant 2.

**Extrait 5: All: maenner (An: men, Fr: hommes)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
Sentiments de fin, d'héroïsme, de puissance



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

- pic musical fortissimo
- percussion effectuant des noires
- timbre : cuivres
- coup de cymbale *forte* suivi d'une tenue de note des cuivres en crescendo jusqu'au final

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : la fin d'une action

**Mot :**

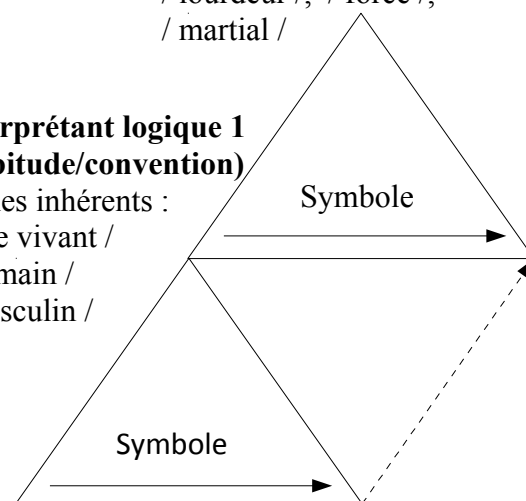
**Interprétant logique 2 (habitude/convention) et affectif :**

- / masculin / , / puissance / ,
- / lourdeur / , / force / ,
- / martial /

**Interprétant logique 1 (habitude/convention)**

Sèmes inhérents :

- / être vivant /
- / humain /
- / masculin /



**Légisigne :**  
hommes

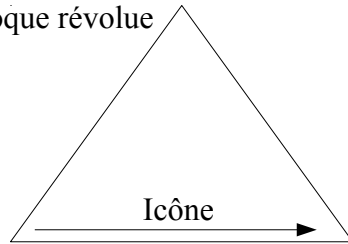
**Objet :**  
hommes  
(référence virtuelle)

**Extrait 6: All: frauen (An: women, Fr: femmes)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**

Sentiments joyeux, festif, déluré,  
d'une époque révolue



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

- tempo rapide et sautillant
- déliés ascendants
- alternance de thèmes musicaux en question/réponse
- timbres d'instruments (cordes et vents, notamment les cuivres)

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]

Ex : musique de fête d'une époque révolue

**Mot :**

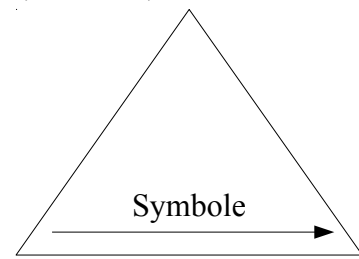
**Interprétant logique :**

**(habitude/convention)**

/ être vivant /, / humain /, / féminin /

Et la musique permet d'actualiser les sèmes suivants :

/ cabaret /, / danse /, / fête /



**Légisigne :**

femmes

**Objet :**

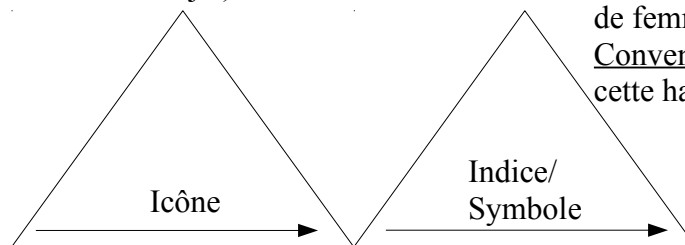
femmes

Cet extrait est particulier car la première association entre l'extrait musical et le mot ne permet pas de faire correspondre directement les deux types d'interprétants. Pour que cela puisse se faire, le mot en tant que contexte fait prendre conscience à l'interprète qu'il faut récupérer une étape supplémentaire dans l'interprétation. Cette étape consiste à reconnaître le lien indicial qui a permis aux expérimentateurs d'associer ce mot avec cet extrait musical. Ensuite, l'extrait musical permet d'actualiser les sèmes afférents au mot *femmes* (comme / danse /, / cabaret /, / fête /).

Étape interprétative supplémentaire, lien indiciaire :

**Interprétant affectif :**

Ressemblance de cet extrait musical avec un type de musique particulier (décrit dans l'objet)



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

- tempo rapide et sautillant
- déliés ascendants
- alternance de thèmes musicaux en question/réponse
- timbres d'instruments (cordes et vents, notamment les cuivres)

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]

Ex : Musique de danse de cabaret  
Notamment le *Galop infernal* de l'opérette *Orphée aux Enfers* d'Offenbach (également appelé « French Cancan »)

**Légisigne (pour le triangle 2) :**

Ce type de musique

**Interprétant logique :**

**(habitude/convention)**

Habitude (indice) : cette musique est habituellement utilisée dans les danses de femmes de cabaret

Convention (symbole) : avec le temps cette habitude est devenue un symbole

**Objet :**

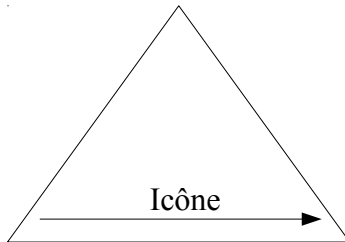
Ce type de musique se trouve par habitude (lien indiciaire) puis par convention (lien symbolique) dans les cabarets pour les danses effectuées par des femmes

**Extrait 7: All: glas (An: glass, Fr: verre)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**

Ambiance étrange, mystérieuse,  
magique



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- son percussif du vibraphone
- et la résonance des coups de xylophone avec les « échos » des autres instruments
- coups réguliers

**Objet :**

[Dépend de  
l'auditeur]

Ex : avancée  
prudente dans une  
forêt mystérieuse

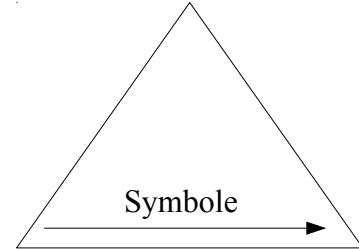
**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ dur // fragile // cassant /

Et la musique permet d'actualiser le sème  
suivant:

/ matériau résonnant /



**Légisigne :**

verre

**Objet :**

verre

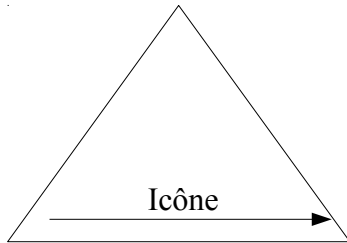
(référence virtuelle)

Dans ce cas, les deux signes jouent le contexte de l'autre. À l'écoute de l'extrait, l'interprète fait une première interprétation du signe, et à la découverte du mot cela lui permet de ne retenir qu'une partie des qualisignes (les coups réguliers qui pouvaient faire penser à une avancée prudente, font alors penser à des coups donnés sur du verre). Puis, en sélectionnant ce qualisigne, cela pousse l'interprète à actualiser un sème qui ne se trouvait pas dans les sèmes inhérents du signe linguistique, celui de résonance au contact du matériau de verre.

**Extrait 15: All: koenig (An: king, Fr: roi)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
impressions d'époque révolue, de  
musique de cérémonie



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

- timbre des cuivres (bugles)
- rythme syncopé avec notes répétées
- crescendo progressif
- montée en arpèges

**Objet :**

[Dépend de  
l'auditeur]  
Ex : musique de  
cérémonie  
comme un  
mariage

**Mot :**

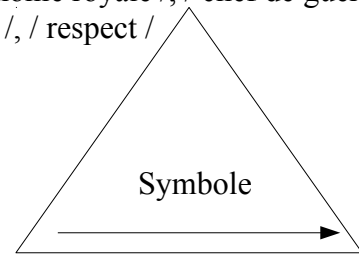
**Interprétant logique :**  
**(habitude/convention)**

/ pouvoir /, / majesté /

Et la musique permet d'actualiser les sèmes  
suivants :

/ cérémonie royale /, / chef de guerre /,

/ force /, / respect /



**Légisigne :**

roi

**Objet :**

roi  
(référence virtuelle)

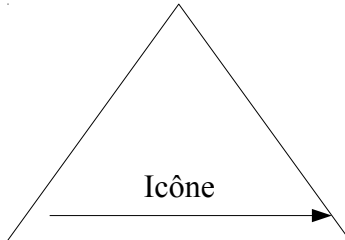
L'auditeur pourra interpréter ces interprétants du signe musical notamment au vu du rythme syncopé avec les notes répétées de l'extrait qui peuvent donner l'impression de quelque chose de cérémonial, comme l'arrivée d'un roi. De plus, le crescendo et les arpèges peuvent donner l'impression d'une célébration de l'entrée ou de l'arrivée de quelqu'un.

Par ailleurs, dans cet extrait, la musique se trouve actualisée par le signe linguistique en une musique relative à un acte ou une cérémonie royale d'une époque passée. Puis, la musique permet d'actualiser de quel type de roi il s'agit, et les activités royales évoquées (ce n'est pas une musique de combat par exemple). Ainsi, le mot et l'extrait musical actualisent tous deux les interprétants de l'autre signe.

**Extrait 16: All: vogel (An: bird, Fr: oiseau)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
Sentiments de gaieté, de bonheur,  
d'aérien, de légèreté



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suivants :**

- timbre des flûtes
- longues tenues des flûtes
- rythme répétitif

**Objet :**

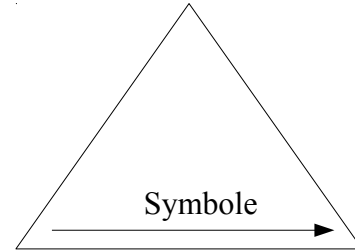
[Dépend de  
l'auditeur]

Ex : ?

**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ animal /, / ailes /, / voler /



**Légisigne :**

oiseau

**Objet :**

oiseau

(référence virtuelle)

Dans cet extrait musical, ce sont le timbre et les tenues des flûtes qui peuvent faire penser à quelque chose d'aérien.

Pour cet extrait, une fois le mot découvert, les interprétants des deux signes peuvent déjà être associés (bonheur/voler/planer). Ensuite, le mot et ses interprétants permettent de sélectionner les qualisignes pouvant leur correspondre :

- comme les notes effectuées par les flûtes (en dehors des notes longues) qui peuvent correspondre aux coups d'ailes de l'oiseau dans son vol,
- et les longues tenues aux moments où il plane.

De plus, l'extrait musical fonctionne également comme contexte au signe linguistique car cela nous permet de sélectionner plus précisément un type d'oiseau. En effet, la musique nous indique le caractère joyeux et la manière de voler de l'oiseau en question. Ainsi, avec cette joie et cette légèreté ressenties au moment de l'écoute du morceau, nous ne penserons pas à des oiseaux tels que les charognards ou les rapaces, mais plutôt à un oiseau joyeux, joli, et pouvant planer au moins quelques secondes.

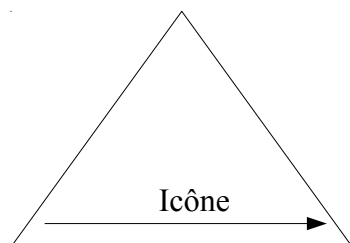


**Extrait 21: All: illusion (An: illusion, Fr: illusion)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**

Sentiments de douceur, du début de quelque chose, de lenteur



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes**

**suiuants :**

- timbres des vents
- timbre du violon jouant une note très aiguë
- mélodie de la clarinette calme, simple, sons longs
- tempo très lent

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : l'éclosion, la naissance d'un être, découverte

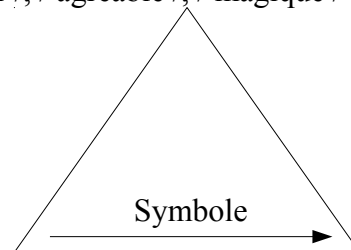
**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ sentiment /, / irréel /, / flou /

Et la musique permet d'actualiser les sèmes  
suiuants :

/ douceur /, / agréable /, / magique /



**Légisigne :**

illusion

**Objet :**

sentiment d'illusion  
(référence virtuelle)

Les interprétants de cet extrait peuvent être associés suite au fait que chaque signe ait joué le rôle de contexte pour l'autre. En effet, le mot permet d'actualiser les interprétants du signe musical de sorte à interpréter les qualisignes de l'extrait comme signifiant un sentiment d'illusion :

- le souffle présent dans le timbre de la flûte et de la clarinette donne une impression d'illusion, de douceur, et donne un caractère indéfini ;
- le son du violon jouant des notes très aiguës ajoute à cette impression d'illusion car le son du violon devient plus imprécis et moins net sur des notes aussi aiguës. En effet, le frottement de l'archet sur les cordes est plus présent dans le timbre du violon sur des fréquences aussi hautes ;
- et enfin, la simplicité et la lenteur de la mélodie ajoutent à la douceur qui peut être un sème de l'illusion.

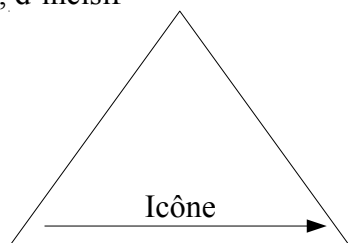
D'un autre côté, le signe musical permet à l'interprète d'actualiser des sèmes afférents pour le mot *illusion*, qui seront des sèmes portant plutôt sur le caractère euphorique de l'illusion comme / douceur /, / agréable /, / magique / ; plutôt que des sèmes portant sur le caractère / faux /, / irréel / qui pourraient être les sèmes inhérents du mot *illusion*.

**Extrait 22: All: realitaet (An: reality, Fr: réalité)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**

Sentiment de dynamisme, de quelque chose d'entraînant, de concret, d'incisif



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

- rythmes entraînants, dynamiques
- tempo rapide
- coups d'archets vifs, incisifs, notes brèves
- sons graves des basses

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]  
Ex : discussion vive

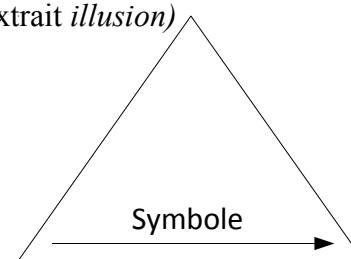
**Mot :**

**Interprétant logique (habitude/convention) :**

/ absence de rêve // concret /

Et la musique permet d'actualiser les sèmes suivants :

/ dysphorie / (en comparaison à l'euphorie portée par l'extrait *illusion*)



**Légisigne :**

réalité

**Objet :**

réalité  
(référence virtuelle)

Cet extrait peut éventuellement correspondre directement au mot proposé par les expérimentateurs de par les caractères concret et incisif de l'extrait musical, mais il est nettement plus correspondant lorsque nous le comparons à l'extrait *illusion*. En effet, le fait que les deux extraits s'opposent radicalement (lent/rapide, longues tenues/notes brèves, doux/incisif, etc.) permet de totalement considérer cet extrait comme étant la réalité, à partir du moment où l'on considère l'extrait précédent comme étant l'illusion. Ceci n'explique pas les résultats obtenus lors de l'expérience étant donné que les extraits ont été présentés de manière aléatoire (même si certains participants ont pu rencontrer l'extrait *illusion* avant celui-ci et le garder en mémoire). Toutefois, cela explique le raisonnement suivi par les expérimentateurs pour associer cet extrait musical à ce mot.

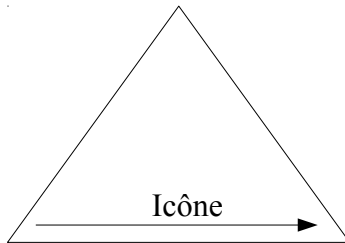
De plus, cela peut correspondre également en prenant le mot comme contexte de l'extrait musical. En effet, cela permet d'interpréter les qualisignes comme ceci :

- les rythmes entraînants et dynamiques donnent une impression d'aller de l'avant,
- le tempo rapide devient significatif lorsqu'on le compare avec le tempo lent de l'extrait *illusion*,
- les coups d'archets vifs, incisifs, notes brèves donnent une impression d'absence de romantisme,
- une sensation de force et de gravité est amenée par les basses et par le contraste entre les graves et les aiguës, et ajoute à l'impression de gravité,
- l'ensemble des cordes et la combinaison des différentes voix amènent de la gravité et de la dynamique (d'autant plus pertinentes en comparaison avec les impressions de douceur et d'indéfini émanant de l'extrait représentant l'illusion).

**Extrait 23: All: flucht (An: abscondence, Fr: fuite)**

**Extrait Musical :**

**Interprétant affectif :**  
sentiment d'une situation stressante et urgente qui débouche sur une réussite



**Sinsigne :**

Musique contenue dans l'extrait musical

**Sinsigne composé des qualisignes suivants :**

- tempo très rapide
- rythme rapide et répétitif des cordes frottées
- interventions ponctuelles des cuivres
- crescendo des cuivres
- apogée avec unisson des instruments et coup de cymbale

**Objet :**

[Dépend de l'auditeur]

Ex : film d'action scène où il se passe quelque chose d'urgent et où le héros réussit à la fin

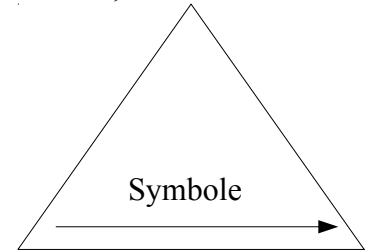
**Mot :**

**Interprétant logique : (habitude/convention)**

/ mouvement rapide /, / éviter quelque chose /

Et la musique permet d'actualiser les sèmes suivants :

/ stress /, / intensité /



**Légisigne :**  
fuite

**Objet :**

fuite spectaculaire avec un aboutissement favorable (référence virtuelle)

Cet extrait appartient à ce groupe car l'interprétation optimale intervient à la suite du fait que les deux signes aient été le contexte de l'autre. En effet, le mot nous permet d'interpréter cette musique stressante et urgente comme représentant une fuite.

Et cette interprétation se fait notamment avec l'association des qualisignes suivants aux interprétants du mot *fuite* :

- tempo très rapide ⇒ dans le contexte cela s'associe au stress ;
- rythme rapide et répétitif des cordes frottées ⇒ avec le contexte du mot cela s'associe à une impression de course, d'empressement, d'essoufflement ;
- interventions ponctuelles des cuivres ⇒ dans le contexte cela s'associe à une sensation de grandiose ;
- crescendo des cuivres et le registre bas ⇒ ajoutent au sentiment de stress, et de but recherché ;
- apogée avec unisson des instruments et coup de cymbale ⇒ dans le contexte du mot on peut s'imaginer que dans un film d'action le fuyard saute dans l'eau à ce moment-là mais continue sa course, et trouve un aboutissement favorable à sa fuite.

Et de l'autre côté, l'extrait musical nous permet d'interpréter cette fuite comme étant stressante, spectaculaire et ayant un aboutissement favorable (donc tout comme l'extrait n°4 *rivière*, l'extrait musical permet de cibler plus précisément à quel type d'objet renvoie le mot).

#### 7.4. Tableau récapitulatif de la composition des groupes révélés lors de l'analyse

<p><b>Groupe 1: le mot-cible dénomme bien l'interprétant musical</b></p>	<p>n°1 exigüité (<i>enge</i>), n°2 étendue (<i>weite</i>), n°20 forêt vierge (<i>urwald</i>), n°27 moquerie (<i>spott</i>), n°31 dispute (<i>streit</i>), n°33 fête (<i>fest</i>), n°34 fardeau (<i>last</i>).</p>
<p><b>Groupe 2: le mot joue le rôle de contexte pour le signe musical</b></p>	<p><b>1<sup>er</sup> sous-groupe</b> : n°9 dévouement (<i>andacht</i>), n°10 espièglerie (<i>uebermut</i>), n°12 escalier (<i>treppe</i>), n°13 berceau (<i>wiege</i>), n°14 poison (<i>gift</i>), n°19 perles (<i>perlen</i>), n°26 ange (<i>engel</i>), n°32 paisible (<i>frieden</i>), n°40 battue (<i>treibjagd</i>), n°43 scie circulaire (<i>kreissaege</i>), n°44 boîte à musique (<i>spieluhr</i>),</p> <p><b>2<sup>eme</sup> sous-groupe</b> : n°3 aiguille (<i>nadel</i>), n°8 cercle (<i>kreis</i>), n°17 cave (<i>keller</i>), n°18 soleil (<i>sonne</i>), n°24 réconfort (<i>trost</i>), n°30 soupir (<i>seufzer</i>), n°41 chine (<i>china</i>), n°42 bavière (<i>bayern</i>).</p>
<p><b>Groupe 3: chacun des deux signes jouent le rôle de contexte pour l'autre signe</b></p>	<p>n°4 rivière (<i>fluss</i>), n°5 hommes (<i>maenner</i>), n°6 femmes (<i>frauen</i>), n°7 verre (<i>glas</i>), n°11 floraison (<i>bluete</i>), n°15 roi (<i>koenig</i>), n°16 oiseau (<i>vogel</i>), n°21 illusion (<i>illusion</i>), n°22 réalité (<i>realitaet</i>), n°23 fuite (<i>flucht</i>), n°25 héros (<i>held</i>), n°28 prière (<i>gebet</i>), n°29 combat (<i>kampf</i>), n°37 arrivée (<i>ankunft</i>), n°39 caravane (<i>karawane</i>), n°38 adieux (<i>abschied</i>).</p>
<p><b>Extraits inclassables (absence de lien évident entre les deux interprétants)</b></p>	<p>n°35 rouge (<i>rot</i>), n°36 bleu (<i>blau</i>).</p>

## Mémoire de Master 2, Sciences du langage, LiCoCo

### *Contribution à la description de la sémantique musicale - Analyse d'un protocole EEG dans le cadre de la sémiotique peircéenne.*

**Karla BEDOYA**

#### **Résumé**

Ce travail s'inscrit dans le champ d'étude comparatif de la musique et du langage. Il peut se définir comme une proposition de synthèse de différentes visions sur la sémantique musicale et un complément aux études scientifiques dans ce domaine. Plus précisément, la comparaison de la musique et du langage est un sujet qui connaît un regain d'intérêt et ce, notamment en neurosciences. Parmi d'autres travaux se concentrant plus sur l'aspect harmonie/syntaxe, une étude s'est intéressée à la sémantique musicale. Cette étude, menée par Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, et Friederici (2004), a démontré qu'il y avait un traitement sémantique lors de l'écoute d'extraits musicaux. Toutefois, la méthode utilisée ne permettait pas aux auteurs de faire une description de la nature de cette sémantique. Par conséquent, ce travail de recherche est une proposition de description de la sémantique musicale et des processus interprétatifs en jeu lors de l'écoute d'extraits musicaux. À l'aide des éléments de définition se trouvant dans la littérature scientifique ainsi qu'au moyen de la théorie du signe de C.S. Peirce, cette étude propose une analyse sémiotique du matériel expérimental de l'étude de Koelsch *et al.* (2004).

**Mots-clés** : comparaison musique/langage, sémantique musicale, processus interprétatif, Peirce, analyse protocole EEG.

#### **Abstract**

This work is part of the comparative study of music and language. It can be defined as a proposal for the synthesis of different visions on musical semantics and a complement to scientific studies in this field. More specifically, the comparison of music and language is a subject that is experiencing renewed interest, particularly in neuroscience. Among other works focusing more on the aspect of harmony / syntax, one study was interested in musical semantics. This study, conducted by Koelsch, Kasper, Sammler, Schulze, Gunter, and Friederici (2004), demonstrated that there was semantic processing when listening to musical excerpts. However, the method used did not enable the authors to describe the nature of this semantics. Therefore, this research work is a proposal for describing musical semantics and interpretative processes in play when listening to musical excerpts. Using the definition elements found in the scientific literature as well as by the sign theory of C.S. Peirce, this study proposes a semiotic analysis of the experimental material of the Koelsch *et al.* (2004).

**Keywords** : music/language comparison, musical semantics, interpretive process, Peirce, EEG protocol analysis.