

Violaine Anger

# **Voir le son**

L'écriture, l'image et le chant

Delatour France

# Collection Pensée Musicale

Sous la direction de Jean-Michel Bardez

La notion de musicologie est multiple et ouverte : ne s'agit-il pas de penser le musical tout à la fois dans chaque contexte et, de manière plus générale, pour l'être humain, dans le cours d'une véritable anthropologie ?

*Déjà paru dans la même collection*

Bergers, guerriers et musiciens - La musique dans la trifonctionnalité et la trifonctionnalité dans la Bible (Eric De Putter)  
Correspondance et écrits de Pierre Barbaud (Laura Morelli-Claass, Nicolas Viel, Marc Battier)  
Écrits d'André Jolivet en 2 volumes groupés (Christine Jolivet-Herlihy)  
Écrits de Michel Philippot en 2 volumes groupés (Michel Philippot)  
Jean Sibelius - Le style dans l'œuvre symphonique (Antonin Servièrre)  
L'interprétation musicale (Textes réunis et présentés par Marie-Noëlle Masson)  
Les Chants du silence - Olivier Messiaen, fils de Cécile Sauvage ou la musique face à l'impossible parole (Béatrice Marchal)  
Mendelssohn et la France de 1847 à nos jours (Bénédicte Gandois)  
Musique française - Esthétique et identité en mutation (Sous la direction de Pascal Terrien)  
Paris-Prague : Voyage en compagnie de Guy Erismann (Myriam Soumagnac)  
Pionniers de la musique numérique (Olivier Baudouin)  
Les esprits écoutent. Musiques des peuples autochtones de Sibérie (Henri Lecomte)  
Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique (Ricardo Mandolini)  
Quatre regards sur les quatuors à cordes de Joseph Haydn (Frédéric Gonin)  
Regards sur la Tonalité / Perspectives on Tonality (Sous la direction de Henri Gonnard)  
La fin d'œuvre en musique - Sens et significations entre création et réception (Textes réunis et édités par Grégoire Caux et Mathias Roger)  
Hommage à Elliott Carter (Textes réunis, traduits et introduits par Max Noubel)  
Fusion du temps - Passé-Présent, Extrême Orient - Extrême Occident (Dir. de Lin-Ni Liao et Marc Battier)  
Frederick Delius et la France (Textes réunis et édités par Jérôme Rossi)  
L'enseignement de la culture musicale : pratiques et innovations (Dir. de JP Guye - Préface d'A. Poirier)  
Focus sur le rock. Perspectives analytiques et historiques (Sous la direction de Philippe Gonin)  
L'analyse musicale aujourd'hui / Music analysis today (Dir. de X. Hascher, M. Ayari et JM Bardez)  
Les XIV Sequenze de Luciano Berio (Édité par Stéphane Orlando et Laurence Wuïdar)  
La traduction des émotions dans les musiques de films (Sous la direction de M. Joubert et B. Merlier)  
Héritages culturels et pensée moderne : Les compositeurs taiwanais de musique contemporaine formés à l'étranger (Lin-Ni Liao)  
La mélodie instrumentale après 1945. Analyse et esthétique des ruptures (Étienne Kippelen)  
Musiques électroacoustiques : analyses ↔ écoutes (Sous la direction de Nicolas Marty)  
Chant pensé, chant vécu, temps chanté : Formes, usages et représentations des pratiques vocales (Sous la direction de Charlotte Poulet et de Nicolas Bénard)  
Le chant des mots - Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise (Charlotte Poulet)  
Analyser la musique mixte (Sous la direction de Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffon)  
Les Gnawa du Maroc : intercesseurs de la différence (Jean Pouchelon)  
Enseigner la culture musicale : aux miroirs du réel (Textes réunis et introduits par Mathilde Catz)  
Szymanowski à la rencontre des arts (Anetta Floirat)  
Bourdieu et la musique : Enjeux et perspectives (Sous la direction d'A. Robert, P. Kaelblen, I. Kirchberg)  
Voir le son - L'écriture, l'image et le chant (Violaine Anger)

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.  
Le code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).  
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0410-6

© 2020 by Éditions DELATOUR FRANCE  
www.editions-delatour.com

« Voir le son » semble habituel aujourd’hui. Dès que l’on cherche une œuvre musicale sur Internet, on trouve une vidéo. Le genre du « clip », qui consiste à proposer une expérience visuelle à partir d’une chanson s’est complexifié, raffiné et il atteint parfois des sommets de sophistication. Les figurations abstraites accompagnant chaque inflexion sonore y côtoient des jeux infinis où le récit cinématographique, les montages abrupts, les fondus-enchaînés, les surimpressions visuelles prolongent visuellement, d’une façon ou d’une autre, la chanson. Mais les situations de concert ne sont pas en reste : la mise en lumière et en couleurs d’un concert à Bercy accompagne une réflexion sur le lien qui pourrait exister entre cette expérience visuelle et l’expérience sonore. Johnny Halliday montait avec soin tous ses concerts, jouant des couleurs, des projections en temps réel, associées à la mise en espace des amplifications sonores. Un musicien comme William Sheller n’hésite pas à commencer une chanson, *Symphomane*, par un propos sur les équivalences colorées entre les notes de son piano et les couleurs. Ces correspondances trouvent un débouché créatif d’une richesse évidente dans les livres pour enfant où le jeu entre le visible et l’audible semble infini. Tout cela se rejoint parfois : le dessin animé, voire le graphisme entrent alors dans le clip et accompagnent des effets sonores pour créer une expérience subjective originale. Ils peuvent être ensuite associés au concert, par des groupes comme Gorillaz. Les chercheurs en sciences cognitives se penchent alors sur ce qui pourrait justifier ces associations. Le champ de recherche est immense et passionné de tous côtés. Des expositions reprennent le sujet. Les installations ludiques qui sont alors conçues marquent la force que le sujet peut suggérer.

Pourtant rien n’est moins simple. L’idée de correspondance entre le son et la vue est d’abord une recherche. La diversité même des réalisations qui la mettent en jeu montre que son automaticité est loin d’être évidente. C’est à cette opacité que notre enquête s’affronte. Le sujet devient aujourd’hui un champ de recherche, mais la question du rapport

entre les impressions audibles et visibles, et entre la musique et l'image est extrêmement ancienne. Loin de l'automatisme ou de l'accord parfait, il existe une différence essentielle entre la vue et l'ouïe, différence que le sourd ou l'aveugle connaissent parfaitement. Ce que l'on appelle « la musique » est une élaboration du son. Celui-ci n'est même pas un donné : il est construit par le monde de la musique qu'il permet en retour de constituer. Ce que l'on appelle « image » est par ailleurs très ambigu. Il s'agit d'abord de ce que l'on peut voir avec ses yeux, mais la tension qui existe entre les impressions sensorielles et leur élaboration est comparable à celle qui existe entre le son et la musique. Surtout, l'« image » peut aussi être image intérieure. Elle ouvre sur l'imaginaire, l'imagination, voire les idées immatérielles qu'un être humain peut envisager de construire. La musique peut y participer.

Enfin, une pratique vient s'interposer à l'intérieur de ce rêve de correspondance directe entre le visible et l'audible : l'écriture. Celle-ci est en effet une technique qui permet de voir, de façon matérielle et sur un support de nature variable, la parole. Cette dernière est audible, et quelle que soit la manière de l'aborder, elle possède en tout cas une dimension irréductible à cette matière visible. Et le son fait partie de la parole. Donc l'écriture est aussi un lieu où les êtres humains qui l'ont inventée travaillent le lien entre ce que l'on entend et ce que l'on voit.

Notre enquête a choisi de partir d'une invention qui a bouleversé la culture mondiale, l'écriture de la musique. C'est un pas supplémentaire par rapport à l'écriture de la parole. Elle porte sur un support visuel quelque chose du « son », analysé dans sa différence, ou sa complémentarité, ou sa contiguïté avec la parole humaine. Plusieurs solutions ont été envisagées, à l'échelle mondiale, dans les cultures qui ont mis au point une écriture de la musique : on peut considérer que le son véhicule des images ; ou qu'il est lié à des gestes visibles pour le produire ; ou encore on peut inventer des codes pour s'y référer. De nombreuses études sémiologiques se sont emparées du problème ; elles cherchent à élaborer une approche générale et rationnelle de ces signes.

L'étude proposée est volontairement moins rigoureuse. Elle contourne les questions de la sémiologie dans la mesure où elle cherche un regard historique sur la partition ; elle ne se réduit pas non plus à la notation musicale au sens strict du terme, mais l'interroge dans son lien à l'écriture alphabétique, comprise elle-aussi comme une manière de rendre visible la parole. Historiquement, c'est en effet l'analyse du chant, c'est-à-dire de la parole chantée qui a donné naissance à la partition. L'écriture de la musique invite donc à considérer ensemble la ligne musicale, la ligne de texte et le rapport au visible qu'instaure l'écriture alphabétique. Il ne s'agit pas d'une juxtaposition d'éléments hétérogènes orientant vers une

correspondance un peu immédiate, mais d'un dispositif hautement sophistiqué, promis à des évolutions historiques de toutes sortes, où chaque élément interroge l'autre. Cette analyse de la parole est aussi une analyse du sujet parlant. Elle pose les linéaments d'une histoire du sujet que l'on pourrait écrire en parallèle de l'évolution de la partition musicale. Avant toute étude sémiologique, il faut d'abord prendre en compte l'imaginaire dans lequel une écriture se déploie.

Ce livre propose un parcours. L'idée qui le dirige est la suivante : l'écriture de la musique, fondatrice d'une certaine analyse de la parole, est aussi fondatrice d'une culture. En examinant ses évolutions et leur contexte intellectuel, on peut comprendre une continuité dans laquelle s'enracine le multimédia aujourd'hui. Celui-ci ne doit donc pas être interprété comme une rupture technologique mais comme une conséquence de choix faits il y a longtemps, répétés et approfondis au cours des siècles. Ceci parce que, tout en étant fondatrice, l'écriture de la musique est aussi un lieu de tension, entre la parole parlée et le chant, entre la parole et la musique, le dessin et le signe, la vue et l'ouïe, la métaphore et le réel, le son et les mathématiques, la matière et l'immatériel... Ces tensions, vives, qui ne sont pas des oppositions duelles figées, ont été tout au long de l'histoire un moteur dans la mesure où l'on a sans arrêt cherché à les interpréter, à les réduire. L'histoire de la partition musicale pourrait donc constituer un fil d'Ariane dans l'appréhension d'une continuité culturelle amenée à poursuivre son développement.

## **Voir le chant.**

### **Où l'on invente une métaphore pour voir le son et pouvoir l'écrire**

Longtemps, on s'est demandé comment on pourrait fixer visuellement les sons du chant. L'écriture réussissait à faire voir la parole, parce que ses sons étaient articulés et qu'on pouvait styliser ces articulations par les lettres conventionnelles de l'alphabet. Mais les intonations musicales sont continues, très variables et leur écriture a longtemps été réputée impossible. Isidore de Séville dit encore au VI<sup>e</sup> siècle que les sons doivent être retenus dans la mémoire des hommes parce qu'ils ne peuvent pas être écrits<sup>1</sup>. Bien sûr, le son est lié au nombre et plus exactement à la proportion, une proportion de corde que l'on peut faire sonner. Les sons étaient donc considérés comme des rapports de nombres entiers (un demi, deux tiers, trois quart), rapports difficiles à calculer voire irrationnels. On pouvait les désigner, et c'est ce qu'avaient fait les Grecs en les ordonnant et en leur associant, comme aux nombres mathématiques, des lettres de l'alphabet, G, A, B, C, D, etc. On considérait aussi cet ordre comme fondamental : puisqu'on retrouvait les mêmes proportions dans les distances qui séparaient les planètes entre elles, on pensait qu'avec la musique et les nombres sonores qu'elle mettait en branle, l'homme avait un accès sensible à l'ordre du cosmos. Depuis Pythagore et Platon, le phénomène trop imprécis de la résonance avait été écarté du domaine de la musique ; celle-ci était restreinte aux nombres sonores exprimés par des proportions entre entiers. La musique était la science sensible de ces nombres. Il était impossible de diviser 2 par 3, 3 par 4 à une époque où l'on ne maniait que les nombres entiers. Mais on pouvait entendre ces nombres irrationnels et voir leur proportion sur une corde qui permettait, pincée convenablement, de les entendre, d'y avoir un accès sensible. Et ces proportions étaient aussi celles que l'on retrouvait dans la distance entre les planètes qui évoluaient, de façon circulaire, dans le monde supra-lunaire. Voir des sons, c'était donc au mieux voir des

---

<sup>1</sup> Isidore de Séville, *Etymologiae*, chapitre III, De Mathematica, « De musica ». Quarum sonore, quia sensibilis res est, et praterfluit in praeteritum tempus imprimiturque memoriae. [...] Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt : Leur son (celui des Muses), parce qu'il s'agit d'une chose sensible, se perd avec le temps qui passe et s'imprime dans la mémoire. [...] En effet, s'ils ne sont pas retenus par l'homme dans la mémoire, les sons périssent car ils ne peuvent être écrits. Texte établi par G. Gasparotto avec la collaboration de J.-Y. Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 54.

longueurs de corde et plutôt contempler la ronde des astres pour imaginer, au-delà de la lune, le son du cosmos et chercher à retrouver cet ordre dans ses correspondances, notamment à l'intérieur du corps humain. La science des nombres sonores était ce par quoi on pouvait espérer avoir accès aux mystères ultimes du monde.

Mais lorsqu'on chante, les mélodies font entendre aussi des sons qui ne relèvent pas des proportions mathématiques exprimables en nombres entiers. Ils étaient donc réputés inconnaissables, incalculables : on a longtemps renvoyé leur connaissance à l'imprégnation, à la mémoire.

Et puis, vers la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle, dans quelques monastères carolingiens, on a envisagé l'inimaginable : noter le chant. Les chercheurs ne sont pas d'accord aujourd'hui pour dire si cette réflexion est née dans une abbaye unique ou au contraire si plusieurs d'entre elles, travaillant dans la même direction, auraient ouvert des pistes différentes mais reposant sur des bases communes. Les moines de Saint Amand (du côté de Cambrai), de Saint Pierre de Corbie (du côté d'Amiens), relayés à Chartres, à Saint Gall (aujourd'hui en Suisse), à Laon... ont copié sur des livres de petites dimensions, de manière très soignée, au-dessus du texte à chanter, des signes qui rendaient visible quelque chose du chant. Écrire les chants était un défi intellectuel, mais aussi une nécessité politique : les Carolingiens, prenant la suite des Francs et de Clovis, se considéraient comme le bras armé du Pape. En retour, celui-ci leur apportait son autorité morale mais aussi la possibilité d'une unification culturelle et cultuelle : faire partager les mêmes rites à tous ces peuples de langue et de traditions différentes. En unifiant non seulement les textes mais aussi les mélodies chantées dans toutes les abbayes des pays sous influence carolingienne on pouvait donc construire un socle culturel solide, tellement solide d'ailleurs qu'il a perduré jusqu'à aujourd'hui. Mais c'est aussi le résultat d'un questionnement plus profond, et celui-là nous intéresse ici : écrire, c'est rendre visible. C'est transformer quelque chose de sonore en un signe ou une image, quelque chose que l'on peut voir. C'est inventer une manière très originale de lier, par le son, l'image et la parole.

Lorsque le moine de Saint Amand, de Corbie, de Saint Gall, de Chartres ayant copié le texte des chants liturgiques, traçait au-dessus du texte latin des séries de petits traits aux formes extrêmement précises, il trouvait une réponse à ce qui était réputé impossible. La partition musicale était née : c'est une écriture et aussi une image des sons.

### **L'invention d'une écriture pour la musique**

Le chant était le cœur de la vie, pour les moines du VIII<sup>e</sup> siècle qui copiaient soigneusement les textes des psaumes dont les versets choisis de

façon appropriée constituait aussi la base de toutes les liturgies, –entrée, graduel, communion...– en lien avec les lectures du jour. Ce faisant, les moines poursuivaient une tradition qui déjà à leur époque était plus que millénaire : les psaumes de David chantent la Création sous toutes ses formes depuis qu’ils ont été composés, sans doute lors de l’exil des Hébreux à Babylone. C’était un répertoire lié à l’instrument et l’art de les dire avait été compris en grec comme de la « psalmodie », du verbe *psallein* qui désigne le fait de pincer une corde. Les moines les chantaient en latin, dans la traduction de Saint Jérôme, une langue qui, sous les Carolingiens, était déjà une langue écrite plutôt que vivante.

C’était une manière de chanter très simple, propre à une pratique collective, proche de ce que l’on appelait *récitation* : on disait le texte généralement sur une seule note, comme en « tenant la corde » (et c’est pour cela qu’on l’appelle *corde de récitation*), avec une inflexion à la fin grammaticale de chaque phrase ou proposition. Pour savoir sur quel air les moines devaient les chanter, on utilisait déjà des systèmes conventionnels d’écriture : des petits signes appelés *positurae*, –les arrangements–, tracés à la fin de chaque verset, qui renvoyaient à des intonations connues sur lesquelles on savait par convention comment y adapter les paroles.

Mais la notation musicale marque un stade autrement plus raffiné et bien différent : chaque syllabe est analysée de manière extrêmement détaillée dans les mélismes qu’elle parcourt et ces mouvements de la voix sont groupés dans des traits précis et très différents selon ce qui est chanté. Lorsque le *a* de *alléluia* doit par exemple monter un peu puis descendre, on peut choisir entre marquer cela par un seul trait ondulant, le *torculus*, montant puis descendant ; mais on peut aussi utiliser deux traits voire trois, selon qu’il faut appuyer ou alléger telle ou telle inflexion : *uncinus*, *virga*, et un petit point en dessous, ou trois fois un *uncinus*, d’abord en diagonale ascendante puis en verticale descendante, ou un point et une *clivis*... Il y a donc par exemple quatre manières différentes d’écrire le même mouvement vocal simple, en écoutant avec finesse les poids différents possibles. L’idée de paramètres mesurables, hauteur et durée, n’existe pas. L’interprétation de certains de ces signes supposait aussi l’appréciation de leur contexte d’apparition : ils n’étaient pas toujours univoques. Les moines qui les copiaient avec un soin méticuleux mettaient en pratique ce qui a été appelé un peu plus tard l’écriture « neumatique ». Plusieurs mots ont été employés pour désigner ces traits qui indiquent les inflexions et élans vocaux : *figura notarum*, *forma notarum*, *figura melodiae*, *ordo modulationis* ... puis, un peu plus tard, *neumes*. Chaque grande région avait son système, on pourrait dire son style d’image des inflexions sonores. Les premières écritures de la musique, dont les célèbres manuscrits 359 de l’abbaye de Saint Gall, ou 239 de la cathédrale de Laon,

le manuscrit 91 d'Angers, 47 de Chartres sont l'une des formes les plus abouties ont été copiés entre le premier tiers et le deuxième tiers du IX<sup>e</sup> siècle, au moment où l'Empire carolingien avait atteint son apogée. D'une région à l'autre, les signes étaient différents et les graphies ne signifiaient pas exactement la même chose. Nous sommes encore aujourd'hui impressionnés par le fait qu'ils convergent tous de façon très exacte pour transmettre la même réalité sonore, attestant que l'on chantait partout de la même façon les mêmes textes. La précision de la notation montre que la tradition orale (on chantait par cœur) était extrêmement contrôlée, au fond un peu comme l'art byzantin des icônes.

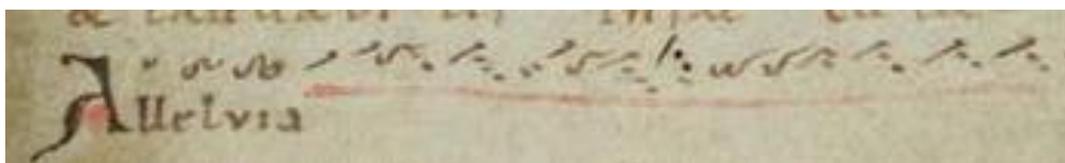
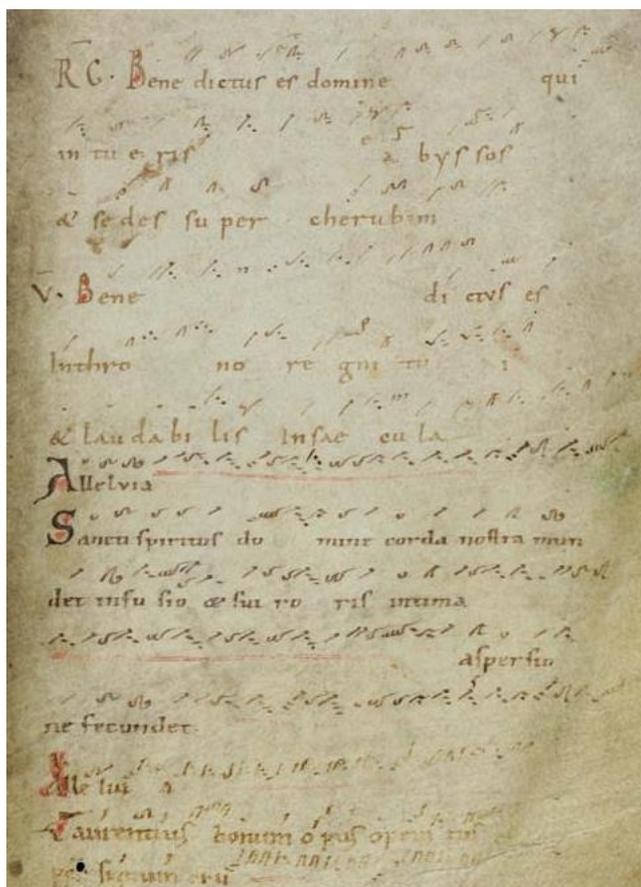


Figure 1 Saint Gall 359, entre 922 et 926, p. 3

Les moines du IX<sup>e</sup> siècle ont donc trouvé ce qu'Isidore de Séville avait déclaré impossible : voir les sons, peut-être pas directement mais en tout cas par une image.

### **Le haut et le bas : une analyse visuelle de la parole**

Ces lignes et traits sont des signes conventionnels, organisés en système ; mais ils ont aussi un caractère iconique, c'est-à-dire que certains éléments visuels partagent des qualités avec ce à quoi ils se réfèrent. En particulier tous les signes, quelle que soit l'abbaye et le style dont ils relèvent, intègrent d'une façon ou d'une autre une métaphore spatiale appliquée au son : le haut et le bas.

L'origine de cette métaphore est très disputée. En tout cas, elle n'existe pas dans l'Antiquité : pour parler du son, celle-ci lègue l'*aigu* c'est-à-dire le piquant, le pointu, le son qui va bientôt casser les oreilles... Elle lègue le *grave* c'est-à-dire le son qui est émis par les instruments lourds. Avec eux, elle lègue même l'idée de *descendre*. Elle connaît aussi le *proche* et le *lointain* pour parler des cordes de la lyre, lorsqu'elles sont rangées par ordre de taille<sup>2</sup>... Cette métaphore du haut et du bas, comprise comme étant propre au son, n'a rien d'évident. On ne compte pas le nombre des élèves de piano qui se sont demandé pourquoi les notes à droite sont dites « hautes », celles de gauche étant « basses ». On sait à présent que la notion de hauteur du son a été élaborée conceptuellement par Jean Scot dit l'Érigène, dans le contexte de la polyphonie naissante et d'une réflexion cosmologique sur la musique des sphères. Elle lui a permis de penser une autonomie du son et de sa mesure en la détachant de celle des rapports de longueur ou de poids qui étaient d'usage dans l'Antiquité. Cette notion d'*altitudo* est ensuite venue compléter la métaphore, intuitive pour des chanteurs qui situent le son dans leur corps, de l'*élévation de la voix*, de sorte à pouvoir être figurée avec précision sur le plan de la page. Le haut et le bas relève en effet aussi d'une métaphore qui a pour origine les sensations du chanteur<sup>3</sup>. Celui-ci localise très facilement dans son corps

---

<sup>2</sup> Pour une discussion précise de ces termes chez Aristoxène, Nicomaque, Cléonide et Aristide Quintillien, voir Marie-Élisabeth Duchez, « La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale », *Acta musicologica*, Vol. 51, 1979, janvier-juin, p. 58, notes 22 à 27, et p. 60-61.

<sup>3</sup> On trouve la métaphore du haut et du bas dans d'autres écritures de la musique, et notamment dans certaines notations chinoises. Voir Na Zhang, *La pensée musicale de Jean-Jacques Rousseau en Chine*, Paris, L'Harmattan, 2018. Mais l'écriture des caractères se faisant elle-aussi de haut en bas et l'écriture de la musique étant d'abord consacrée à la musique instrumentale, la valeur de la

les sons qui résonnent plutôt dans sa tête ou plutôt dans sa poitrine, les sons dits aigus et les sons dits graves. L'orientation du haut et du bas trouve sa justification dans l'expérience corporelle de ceux qui, chaque semaine, chantaient l'intégralité des 150 psaumes de David, repris ensuite par bouts, mélangés à l'*Évangile*, dans la messe et dans tous les rites. Elle naît vers le IX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

Cette métaphore spatiale reposant sur une sensation corporelle élaborée conceptuellement grâce à une réflexion métaphysique sur la nature du son permet d'initier un élément visuel à partir d'un élément purement sonore donc invisible. À cette métaphore il faut ajouter une analogie, construite entre le corps du chanteur et la feuille de papier, qui est le support de ces signes neumatiques. Le papier ou parchemin, déjà orienté de gauche à droite par le sens de la lecture, l'est aussi désormais verticalement, en lien avec l'orientation du corps du chanteur. Cette verticalité accompagne intimement le tracé des éléments du neume, de façon très variable selon les régions. Les lignes de la portée, postérieures, proviennent du tracé des cordes d'un instrument irlandais, le crouth, une fois élaborée conceptuellement la notion de hauteur de son.

L'écriture musicale engage donc une approche visuelle du monde sonore par la métaphorisation, qui permet sa mise en visibilité sur la page.

Une parole humaine peut donc être écoutée dans sa dimension exclusivement sonore, en oubliant tout ce que les mots désignent ou suggèrent, comme si c'était une langue radicalement étrangère écoutée sans voir la personne qui parle. L'écriture alphabétique latine est déjà un témoin évident de cette démarche intellectuelle. Analyse des seuls éléments articulatoires de la parole, intégrant cinq voyelles, elle est très abstraite : elle isole par exemples des consonnes alors que celles-ci sont souvent imprononçables si on ne leur ajoute pas une voyelle. L'écriture alphabétique écoute à peine le son prononcé et essaie d'en extraire le plus petit nombre d'éléments (c'est le nom de Platon leur donne dans le *Théétète*) que l'on pourra ensuite combiner. L'alphabet romain mélange consonnes, muettes ou sonores, et voyelles, sans faire de différence entre ce qui est un élément combinatoire abstrait imprononçable et le son continu des voyelles, associé à des consonnes pour produire la syllabe, qui est le plus petit élément prononçable du discours. Dans leur tracé, les signes de l'alphabet romain n'ont aucun lien avec les sons auxquels ils

---

métaphore est bien différente, sans doute articulée davantage autour de l'idée du rapport entre le Ciel et la Terre qu'autour du corps du chanteur.

<sup>4</sup> Pour une discussion précise de ce point, voir Violaine Anger, « *Altitude* chez Jean Scot dit l'Érigène », *Société française de musicologie*, à paraître, décembre 2020.

renvoient : ils sont purement conventionnels. L'écriture alphabétique romaine ou grecque est ainsi une écriture qui pose la lettre comme radicalement étrangère à l'image, de même qu'elle considère le son d'une parole d'une façon totalement différente de son contenu, des idées qu'elle suscite. Cette attitude n'est pas universelle : les écritures faisant intervenir l'image dans leur graphisme (des hiéroglyphes égyptiens aux caractères chinois ou aux glyphes aztèques) analysent différemment le son et la parole ; elles tissent une parenté bien plus grande entre les tracés renvoyant à une parole et ceux qui relèvent du dessin.

Or les signes neumatiques de la musique ajoutent à cette écriture alphabétique une dimension d'image, une dimension corporelle, dans l'analyse même du son. D'ailleurs, ils sont liés non pas aux lettres mais aux syllabes : non pas à un élément abstrait, combinatoire, conventionnel, mais à la plus petite entité sonore isolable dans le flux de la parole. La métaphore du haut et du bas permet de rendre visible le son. Donc si l'on oppose la lettre en tant que signe combinatoire radicalement conventionnel et l'image comme ce qui entretient un lien avec ce dont elle est l'image, on pourrait soutenir que l'écriture de la musique en neumes vient compléter l'alphabet par une image. L'alphabet analyse les sons de la parole en éléments combinatoires et en signes conventionnels, l'écriture neumatique donne à voir des traits qui doivent être interprétés dans leur contexte visuel et intègrent une approche métaphorique du son.

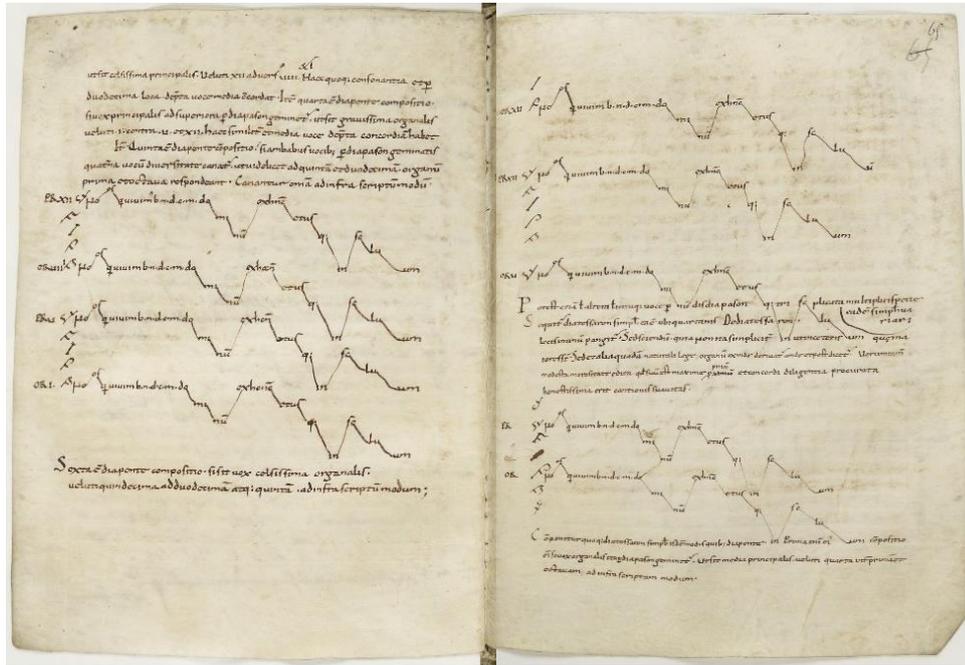
D'emblée, dès les toutes premières notations musicales et par le biais de cette métaphore, une conception du rapport entre le son et la vue a été ainsi affirmée. C'est en fait le résultat d'une analyse de la parole tout à fait originale.

### **Une analyse de la parole, fruit de tâtonnement et de réflexions**

La disposition nous semble évidente aujourd'hui : lorsqu'on note un chant, on écrit les paroles et on surmonte le texte par la notation musicale. Mais cela ne va pas de soi. On pourrait parfaitement mettre la musique en dessous du texte (ce qui est fait dans certaines cultures), à côté du texte, dans la marge, (ce qui a été pratiqué dans les cas où le parchemin le nécessitait), ou encore autrement. Les tâtonnements permettant d'arriver à cette disposition en témoignent.

Ainsi, quelques manuscrits conservent la trace d'une notation qui n'a jamais été utilisée pour davantage que des exemples ponctuels, la notation dite « dasiane », du nom grec de signes diacritiques précisant la prononciation de certaines lettres ; ces signes, placés les uns au-dessus des autres et devant une case, désignent ici les tons et demi-tons auxquels le

texte écrit dans la case doit être chanté. Le parchemin devient ainsi une sorte de quadrillage sur lequel on écrit le texte au bon endroit<sup>5</sup>. Dans cette notation, le texte à chanter n'est pas séparé de son intonation. La métaphore du haut et du bas est bien là ; elle organise la page au préalable. Les mots flottent sur ces lignes selon la hauteur à laquelle il faut les prononcer.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de Valenciennes, Ms.337 (32)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de Valenciennes, Ms.337 (32)

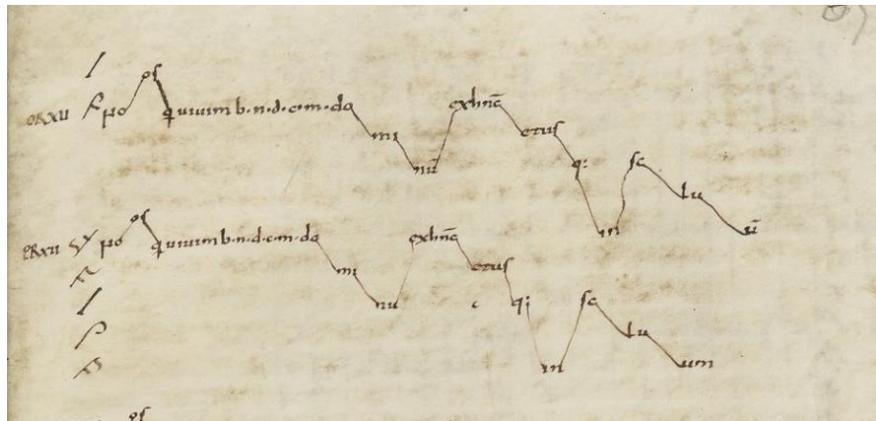


Figure 2 Valenciennes BM 337 fol°64 v°-65 r°

<sup>5</sup> Le terme « notation dasiane » est un élargissement : les signes dasiens sont différents de ce choix de notation que l'on trouve dans quelques manuscrits du IX<sup>e</sup> siècle et en particulier dans celui de Valenciennes et sont réutilisés ensuite, notamment au X<sup>e</sup> siècle dans la notation de Guy de Volpiano. Manuscrit de l'École de Médecine de Montpellier, H159, dit « tonaire de Dijon ».

L'analyse de la parole est ici totalement différente de celle qui préside aux neumes. À la différence de ce qui sera pratiqué par la suite, parler ou chanter n'est pas compris comme l'activité qui intègre des évolutions mélodiques repérables et l'élan de diction lors de la lecture du texte. Au contraire, la parole est comprise comme un tout indissociable qui évolue dans une structure préorganisée de hauteurs. L'intonation est appréhendée d'une manière très abstraite, graduation intangible et préalable de la métaphore du haut et du bas. La page n'est pas ce qui accueille le tracé, l'image des intonations énoncées, dans leurs variations et leurs différences ; elle est l'image rigide d'une organisation structurée dans laquelle celui qui parle et chante doit se couler.

La notation neumatique insiste au contraire sur l'action, sur la manière de dire les syllabes. Elle ne sépare pas l'élan à produire de la hauteur ni de la durée, même si ces paramètres, isolés bien plus tardivement, ne sont pas ignorés. Ils sont intégrés dans un ensemble de signes qui marque le dynamisme de leur combinaison. Cette notation ne sépare pas non plus la prononciation des consonnes ou des diphtongues de l'intonation. La notation neumatique est une analyse qualitative de chaque syllabe, notée grâce à l'identification de quelques manières de base qui sont ensuite combinées, la dimension métaphorique de la hauteur étant intégrée à l'élan du tracé, avec des variantes selon les monastères, selon les copistes et les époques. À ces traits, c'est-à-dire ces images, on peut ajouter des mots, par l'intermédiaires de lettres, abréviations d'adverbes qui précisent encore la qualité des inflexions : c pour *celeriter*, s pour *sursum*, etc. Ces lettres peuvent même, dans certains cas, être remplacées par des signes dits « tironiens », signes conventionnels de « sténo » mis au point par le secrétaire de Cicéron, Marcus Tullius Tiro, pour noter rapidement les discours du consul. Il n'y a pas de « notes » ni même de hauteurs fixes, –ces notions seront le résultat d'une élaboration conceptuelle lente et difficile. Les traits des neumes précisent une énergie, un élan, un type d'élan, une articulation. Ils groupés et ce groupement est associé à la syllabe dont ils analysent l'évolution. La syllabe est première ; c'est très souvent son changement qui détermine la réorientation modale ; psalmodier c'est être capable de placer les syllabes dans la bonne intonation. Ne pas associer la bonne syllabe au bon mélisme, c'est être sûr de faire dévier la mélodie.

Ainsi, ces deux façons de noter le chant, notation dite « dasiane » et notation dite « neumatique », pratiquent en fait deux analyses de la parole chantée. La notation dasiane est très pratique pour montrer la superposition des voix dans la polyphonie, bouquet de paroles prononcées en même temps. Mais elle n'analyse pas de la même façon le phénomène du chant. Pour elle le chanteur est celui qui se moule dans un ensemble

préexistant, structuré de manière figée, objective ; les mots sont des blocs sonores. La notation neumatique distingue au contraire le texte et les mélismes, deux éléments séparables théoriquement alors qu'ils sont en fait, dans la prononciation effective, inséparables. Le chanteur est celui qui sait les unifier. Historiquement, c'est cette dernière analyse de la parole qui a prévalu.

### **Une analyse de la parole : le vide en son cœur**

Lorsque l'on parle, on ne peut pas dissocier les mots de leurs sons. L'écriture peut le faire de façon théorique et artificielle ; mais lorsqu'on dit les mots, ces deux pôles sont indissociables, qu'il s'agisse de parlé, de chanté, de toutes les manières de prononcer des mots. C'est d'ailleurs ce que rappelle la notation dasiane : elle n'imagine pas séparer les mots de leur intonation. Pourtant, le dispositif d'écriture des neumes dissocie visuellement le texte et la manière de le dire. Il y a bien deux lignes superposées, l'une pour le texte et, l'autre, au-dessus, pour les neumes. On peut parfaitement imaginer d'autres systèmes ; l'écriture massorétique des textes hébreux ou à d'autres époques, celle des *Corans* « *tajwidés* » (où est notée la manière de cantiller) le font : elles utilisent des systèmes d'accents qui intègrent aussi les voyelles à l'intérieur de la ligne d'écriture et ne proposent pas du tout la même opposition visuelle.

Or cette dissociation est le fruit d'une pensée théorique très singulière : il est impossible, fût-ce en pensée, de prononcer un mot qui ne soit pas lié à du son. La parole n'existe pas sans sa prononciation : il n'est pas possible, concrètement, de dissocier les mots prononcés de celui qui les dit, ni de la manière dont il les dit. On ne peut le faire que de façon très abstraite, justement par l'écriture, c'est-à-dire un assemblage de traits visibles. L'écriture alphabétique de la langue latine est sans doute celle qui insiste le plus sur la dimension sonore des mots qu'elle porte sur le papier : elle est exclusivement dédiée à l'analyse des invariants articulatoires de la parole, sans orthographe, sans dimension iconique. Une lettre renvoie à une articulation ou bien à un son continu, une voyelle. Lire un texte en latin, c'est lire une écriture qui insiste de façon exclusive sur la prononciation orale de ce qu'on lit, un peu à la façon de l'alphabet phonétique international d'aujourd'hui. C'est même la seule chose que véhicule cette écriture : on peut lire le latin à haute voix sans en comprendre un traître mot, un exercice totalement impossible pour l'écriture chinoise par exemple, mais aussi pour l'écriture hébraïque en consonnes qui supposent de créer du sens au moment où l'on prononce le mot.

La partie neumatique ne correspond donc pas à l'ajout d'un élément sonore, d'un élément qui serait *autre*. À la différence de la notation dasiane par exemple, elle ne construit pas non plus le monde sonore comme un tout organisé où il faudrait se glisser. Au contraire, elle insiste sur les gestes vocaux que doivent produire les chanteurs, sans faire de distinction entre les intonations musicales et certains moments délicats dans l'articulation (la sonorisation de certaines consonnes doubles, ou de certaines diphtongues, comme *lauda*, *tempore*, etc., phénomènes appelés *liquescence*, est notée soigneusement dans la partie neumatique alors que cela relève de l'articulation plus que de l'intonation stricte). Il faut aussi penser que ces textes latins liturgiques n'avaient au fond d'existence que chantée : on ne les *parlait* pas et dans ce monde sans micro, la différence entre porter la voix et chanter le latin était de continuité, d'habileté, de virtuosité, de projection vocale, plus que d'une coupure clairement catégorisée entre le « parlé » et le « chanté ». La partie neumatique ne s'oppose donc pas radicalement à l'écriture : c'est bien plus la sonorisation de mots qui par leur écriture alphabétique ont pourtant déjà implicitement une existence d'abord sonore. La ligne que nous appelons « de chant » n'est, dans cette notation, absolument pas pensable sans le texte : les neumes sont attachés aux syllabes et à leur diction : ils sont leur qualité.

Pourtant, sans vraiment détacher théoriquement la prononciation et la manière de dire (chanter ou psalmodier) les mots, cette notation les oppose au point qu'elle instaure visuellement un vide entre elles. Les deux zones sont superposées et nettement séparées. On peut supposer que l'écriture alphabétique latine, –intégrant déjà la voyelle, c'est-à-dire l'élément continu sonore à l'intérieur du flux des consonnes– a aidé à considérer que la ligne de chant était différente de la prononciation. En tout cas ce vide n'est pas du tout évident. La voyelle notamment est le moment continu dans la parole : elle est en continuité avec la voix qui se prolonge et peut devenir du chant. Il n'est pas évident de la séparer de ce qui serait de la musique, pas plus que les manières d'articuler qui sont soigneusement reportées dans les notations neumatiques : celles-ci détaillaient par exemple les différentes manières de prononcer *non confundentur*, où cinq consonnes sonores sont possibles, cinq liquescences, selon le message à porter...

Donc, alors que la séparation théorique entre le texte et sa diction est très délicate, cette notation crée visuellement un vide entre la syllabe et sa prononciation, vide inexistant dans la pratique, et donc une séparation. Ce vide instaure, à l'intérieur de la parole, une rupture. Ce choix d'écriture manifeste la mission du chanteur : surmonter cette rupture et produire une parole unifiée. Ce vide est donc un vide théorique autant que visuel. Il aura une longue postérité.

## L'image et la lettre

Quel rapport entre ces signes et ceux de l'alphabet ? La ligne des neumes est un ensemble de signes très précis, organisés systématiquement, auxquels la métaphore de la hauteur, en particulier, donne une valeur iconique. Ce sont, certes, des signes, au sens qu'ils sont conventionnels. Mais ils ont aussi une part d'image, au sens où, par la métaphore, est installée une continuité avec ce dont ils sont l'image. Ils sont visibles alors que ce à quoi ils renvoient est sonore, mais la continuité entre ces impressions sensibles différentes est assurée notamment par l'idée de hauteur. Par elle, l'émission des sons est abordée de façon matérielle et corporelle ; elle donne leur dimension iconique aux signes neumatiques.

Ces signes musicaux transforment l'alphabet : les lettres ne sont plus seulement des éléments un peu abstraits qu'il suffit d'ajouter pour obtenir la chaîne sonore nécessaire à leur prononciation. Par la présence de ces lignes et traits, les syllabes deviennent comme vidées de leur sonorisation, ouvertes, en attente de ce qui les remplira, pour ainsi dire : le locuteur saura leur donner le juste élan, la juste intonation en les réunissant. La ligne de texte alphabétique est bien sûr destinée à être prononcée ; elle a donc une vocation sonore. Mais dans le même temps, la ligne de « musique » vient dire avec insistance que ce n'est pas celle-là qui compte, mais une autre. Le chanteur ou le diseur doit l'introduire dans sa mise en branle sonore du texte. Par cette juxtaposition, le texte alphabétique acquiert donc un statut très problématique. De plus la partition musicale rend impossible la lecture linéaire du texte : les lettres doivent impérativement être rapportées à autre chose qu'elles-mêmes, dans une lecture englobant les deux lignes, donc opérant un va-et-vient continu bien loin d'un flux uniformément orienté.

Cette notation empêche aussi de considérer les lettres et *a fortiori* les syllabes dans leur immédiateté sonore, en oubliant leur dimension visuelle, ce que l'on a tendance à faire lorsqu'on lit un texte alphabétique. Au contraire, ces traits obligent à intégrer ces lettres à la dimension visuelle. Elle interroge ainsi de manière radicale ce que certains ont appelé « la vocation sonore de l'alphabet », c'est-à-dire l'oubli très fréquent de son caractère visible<sup>6</sup>. La partition musicale pourrait ainsi être considérée comme l'affirmation très forte de l'image et de son pouvoir, au cœur même de la pensée alphabétique. On considère généralement que l'alphabet, constitué par la suite d'un tout petit nombre d'éléments abstraits conventionnels et combinables n'a rien à voir avec l'image. Mais

---

<sup>6</sup> Anne-Marie Christin, *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2012, p. 10.

justement, l'associer de façon aussi étroite à des signes qui ont quelques traits de l'image le transforme. Le monde carolingien était très méfiant à l'égard des images. Marqué par l'iconoclasme contemporain (qu'il soit byzantin ou musulman), ayant l'impossibilité matérielle de contrôler les images, le pouvoir de Charlemagne et de ses descendants les a limitées de façon drastique<sup>7</sup>. Mais on pourrait considérer qu'avec l'invention de l'écriture musicale, il a introduit l'image au cœur même du signe alphabétique et de la parole. Il a inventé une image de la parole.

On pourrait ainsi soutenir que la partition musicale influe sur l'alphabet et lui réinsuffle l'esprit iconique. Les textes copiés dans le monde latin ne se soucient pas vraiment de la visibilité. Au mieux invente-t-on pour certains manuscrits l'écriture *per cola et commata*, généralisée par Saint Jérôme : celle-ci marque visuellement le souffle de la lecture en allant à la ligne à la fin de chaque unité grammatico-intonative. La ligne textuelle est alors l'unité syntaxique et sonore de la proposition, et elle la fait voir, ce qui est encore plus clair à l'époque puisqu'on écrit en *scriptio continua*, c'est-à-dire en attachant toutes les lettres, sans séparer les mots. Les lettrines imagées et historiées que l'on trouve dans le monde chrétien dès le haut Moyen-Âge, que les célèbres entrelacs du *Livre de Kells* irlandais ont popularisées, n'appartiennent pas aux traditions d'écriture de l'Antiquité. Or cet amour du lien entre alphabet et image rencontre une sorte de questionnement radical au contact du monde carolingien : Isabelle Marchésin a montré que les premières lettrines des psautiers carolingiens, livres où sont copiés les psaumes, c'est-à-dire les chants par excellence, obéissent à des proportions mathématiques très strictes qui sont les proportions musicales engendrant la gamme<sup>8</sup>. La musique est inscrite de façon visible dans la lettre par les proportions mathématiques qui sont ce que chant audible et image visible ont en commun, parce que le monde est rationnel. Lettre et image se trouvent alors étroitement associées au nombre, non pas en tant que simple proportion esthétique, mais en tant que ce qui régit le monde. Cette pratique est neuve et originale, et elle est celle du monde carolingien où sont inventés les neumes. Ainsi, dans cette logique, image et lettres ne s'opposent pas tant qu'elles se complètent.

L'écriture musicale insiste donc encore davantage sur la possibilité de regarder de manière iconique un trait qui sinon ne serait pris que comme le signe conventionnel d'un son, comme le pensait Aristote<sup>9</sup>. Cette écriture

---

<sup>7</sup> Jean Wirth, *L'Image médiévale*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 160 et *L'Image à l'époque romane*, Paris, Le Cerf, 1999, p. 180 sq.

<sup>8</sup> Isabelle Marchésin, *L'Image organum, la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux*, Tournai, Brepols, 2000, chapitre XV, p. 117 sq.

<sup>9</sup> Aristote, *Peri hermeneias*, Sur l'interprétation, Chapitre 1. « On sait d'une part que ce qui relève du son vocal est symbole des affections de l'âme et que les écrits

musicale oppose certes un pôle « texte » et un pôle « chant » ou « musique » mais *dans le même temps* elle les rend complémentaires et insiste sur leur dépendance mutuelle, ce qu'Aristote et l'Antiquité n'ont jamais pensé avec autant de force ; de même, elle oppose un pôle « image » et un pôle « lettre alphabétique » ou « signes conventionnels », mais en mettant en évidence les liens étroits qui existent entre eux, elle empêche de les opposer dans des catégories clairement différentes. Le passage continu entre la « langue » et la « musique » est ainsi préparé par l'analyse visuelle de leur écriture.

Il s'agit bien d'un nouveau rapport à l'image qui naît avec la partition musicale. Il est lié à l'écriture et à l'analyse de la parole. Écrire la parole, quelle que soit la culture où naît cette pratique, suppose de faire se rencontrer une impression sonore et un élément visuel matériel qui permettra de rendre visible ce son. Écrire suppose donc leur transformation, au contact d'un support qui prend une valeur nouvelle, celle où se joue cette rencontre. De cette valeur imaginaire naît un rapport singulier entre écriture et image<sup>10</sup>. Ainsi l'alphabet, fait de signes élémentaires totalement conventionnels, les lettres, construit lui-aussi un imaginaire du support. À la différence de l'image qui est par nature étroitement liée à son support, la lettre semble très souvent renvoyer directement à une articulation ou à une voyelle, à du son ; elle invite à négliger le support sur lequel elle est écrit. L'écriture alphabétique est peut-être, de toutes les écritures, celle qui s'extrait le plus de la matérialité de son support. Celui-ci est beaucoup moins impliqué dans l'élaboration des tracés de l'écriture et on est alors tenté de penser l'image dans sa radicale différence avec les lettres. Les Grecs, inventeurs de l'alphabet, ont été amenés à rechercher une valeur particulière à ce support, pour lui donner une réalité qui était perdue : ils ont proposé notamment la métaphore du champ que l'on laboure. Écrire, c'était pour eux comme tracer un sillon sur un champ<sup>11</sup>. D'autres traditions, qui conservent une dimension d'image dans l'écriture, jouent bien davantage avec la

---

sont symboles de ce qui relève du son vocal ; de même que tout le monde n'utilise pas les mêmes lettres, tout le monde n'utilise pas non plus les mêmes vocables ; en revanche, ce dont ces symboles sont en premier lieu des signes –les affections de l'âme- sont identiques pour tous, comme l'étaient déjà les choses auxquelles s'étaient assimilées les affections ». Traduction Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, 2007, p. 261. Ici, dans cet ouvrage, le terme « signe » n'est pas employé dans ce sens aristotélien, mais comme un élément combinable conventionnel sans aucun lien avec ce dont il est signe.

<sup>10</sup> Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 35.

<sup>11</sup> Jesper Svenbro, *La Parole et le marbre*, Paris, Lünd, 1976 et *Prasikleia, anthropologie de la lecture en Grèce antique*, Paris, La Découverte, 1988.

disposition visuelle et le support. La lecture y suppose un déchiffrement des juxtapositions visuelles les unes par rapport aux autres, là où la lecture alphabétique demande simplement l'association d'un signe et d'un son<sup>12</sup>.

Mais avec la partition musicale et la métaphore de la hauteur du son, le support imaginaire n'est plus le champ qu'on laboure mais le corps qui articule les mots et les sons. Le lien, lointain, analogique mais réel, entre le support de l'écriture et le corps du chanteur est ici essentiel. Ce dernier en est réinventé. Il n'est pas mis en relation avec une structure mathématiques préexistante sur laquelle il poserait des mots, comme le fait la notation dasiane, Il est interrogé dans sa capacité à produire des élans sonores, des articulations, par lesquelles il éprouve, entre autres impressions, son orientation de haut en bas.

La possibilité de réiconiser l'alphabet s'en trouve confortée : l'écriture musicale a aussi, en tant qu'image, cette conséquence.

### **L'écriture neumatique constitue ce qu'est le chant**

L'écriture musicale constitue ce que l'on nomme « la musique ». Celle-ci, *musikê* puis *musica*, existe depuis sa théorisation grecque et latine transmise pour l'essentiel par les écrits de Boèce et Martianus Capella : c'est la science du nombre sonore. Le *De Musica* de Saint Augustin a également été un ouvrage fondateur, en ce qu'il donne à la musique sa légitimité pleine et entière dans le monde chrétien en train de se constituer. Il insiste aussi sur l'activité cognitive qui la permet.

Mais désormais, avec son écriture, la *musica* ne peut pas se réduire au nombre sonore. La théorisation implicite portée par l'écriture, par l'analyse visible de la parole qu'ont menée les Carolingiens, devient centrale. Le chant des psaumes entre dans la *musica*. L'écriture fait émerger de façon implicite une définition de la musique et du chant, de façon générique. Le roi David, auteur présumé des psaumes, modèle aussi de la Royauté entre d'ailleurs à cette occasion dans le grand monde du savoir : l'importance première de la musique s'en trouve affirmée.

La musique n'est plus un mode particulier de diction correspondant à des situations sociales ou esthétiques singulières, signification que proposaient les mots *cantus* (l'esthétique virgilienne), *carmen* (chant magique, invocation des morts, invocations rituelles), *plangor* (chant de deuil, chant funèbre), etc.<sup>13</sup>. D'une manière générale, les sociétés

---

<sup>12</sup> « Le signe y perd sa flexibilité fonctionnelle qu'il devait à ses liens d'interdépendance millénaire avec son support », Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011, p. 73.

<sup>13</sup> Maxime Pierre, *Carmen, étude d'une catégorie sonore romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

traditionnelles ou sans écriture ont souvent plusieurs catégories de « chant », en fonction des moments et de l'utilisation appropriée de la parole : « comme lorsqu'on chante des poèmes héroïques », « comme lorsqu'on chante des mélopées<sup>14</sup> », *psalmodier* : ce sont des activités distinctes, des catégories différentes de parole. On sait par ailleurs que des poèmes comme ceux de Virgile étaient dits d'une façon que nous appellerions aujourd'hui « chant » beaucoup plus que « poésie », accompagnés qu'ils étaient de percussions et faisant intervenir des mètres et des hauteurs précises. Il fallait imaginer que résonnait à nouveau sous l'Empire et en latin un équivalent de ce que l'aède Homère chantait dans la Grèce archaïque. Mais Virgile n'aurait jamais compris que ce « chant » puisse relever de la même catégorie que celui, par exemple, des Hébreux lorsqu'ils entonnent les psaumes, peuple que de toute façon il n'a jamais rencontré. Il est fort probable de la même façon que lorsque l'on lisait La Bible, on utilisait des manières de cantillation, sans doute différentes de celles des psaumes, mais marquées par l'habitude de la lecture à haute voix. Il y avait donc de multiples manières de dire, que le mot « chant » n'unifiait pas de façon générique.

L'invention de l'écriture neumatique implique que l'on peut ou que l'on pourra les appréhender toutes d'une même façon. Elle cherche à analyser les mouvements de la voix en les visualisant qualitativement. Toute parole, quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle fasse intervenir des inflexions sonores, sera désormais susceptible d'une analyse de ce genre : c'est ouvrir la voie à une conception générique de la musique. Celle-ci ne sera plus seulement la science des nombres appréhendés par l'ouïe. Elle devient, par cette écriture, un terme qui englobe dans une même pensée le chant, les mots et les nombres.

Cela ne veut pas dire qu'on abandonne les types de chant : *psalmodier* n'est pas entonner un graduel, ni *a fortiori* une saga ou une épopée. Mais l'invention de cette écriture permet de comprendre que toutes ces paroles ne sont que des manières d'une seule et même chose, le chant ou la musique. Cette écriture neumatique ouvre la voie à une définition générique de la *musique* qui engloberait tous les phénomènes sonores, instrumentaux comme vocaux. Ainsi elle fait prendre à « la musique » une acception tout à fait nouvelle.

Du coup, cette écriture pose les conditions d'une opposition duelle entre le « parlé » et le « chant » : d'un côté, la parole écrite, que l'on pourra dire, d'une façon qui reste à déterminer ; de l'autre, la parole chantée. L'oralisation du texte écrit était, chez les Romains, susceptible de

---

<sup>14</sup> Boèce, *De Institutione musica*, I, XII, *Traité de la musique*, introduction, traduction et notes par Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, p. 51.

## Table des illustrations

|                 |   |
|-----------------|---|
| <i>Figure 1</i> | <i>Saint Gall Manuscrit 359, fol. 5</i>   |
| 2               | <i>Bibliothèque municipale de Valenciennes, manuscrit 337, fol. 64r-65v</i>   |
| 3               | <i>Bnf Latin 7211, fol. 127v-128r</i>   |
| 4               | <i>Bénévent Bibl Cap, Ms 34 p. 10</i>   |
| 5               | <i>Bnf Lat 17296, fol. 1r</i>   |
| 6               | <i>Bnf Français 12400, fol 157 v°</i>   |
| 7               | <i>Bibliothèque municipale de Laon, Manuscrit 239</i>   |
| 8               | <i>Code morse international</i>   |
| 9               | <i>Bnf Français 146, fol 4v</i>   |
| 10              | <i>Figures de Chladni</i>   |
| 11, 12 et 13    | <i>Divisions de la note</i>   |
| 14              | <i>Signal acoutique</i>   |
| 15              | <i>Marin Mersenne L'Harmonie universelle, 1636, Paris CNRS, 1986, tome II, p. 139</i>   |
| 16              | <i>Paul Klee, Quelques mesures de la sonate BWV 1019 de J. S. Bach, dans Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, : contributions à la théorie de la forme picturale, traduit de l'allemand par Claude Riehl, Strasbourg, Édition des Musées de Strasbourg, Paris, Hazan, 2004, 16 et 30 janvier 1922</i>                          |
| 17              | <i>Wassily Kandinsky, Quelques mesures de la 5<sup>e</sup> symphonie de Beethoven, dans Point et ligne sur plan, cours de 1923 publié en 19926, Bauhaus Bücher, tome 9, Introduction de Walter Gropius et Laszlo Moholy-Nagy, München, Albert Langen Paris, Denoël, édition 1926, traduction française 1970-1991, p.52-54</i> |
| 17, 19 et 20    | <i>Klee, op. cit.</i>   |
| 18              | <i>Kandinsky, op. cit.</i>  |
| 21              | <i>Klee, op. cit.</i>   |
| 22              | <i>Klee, op. cit.</i>   |
| 23              | <i>Klee, op. cit.</i>   |
| 24              | <i>Kandinsky</i>  |
| 25              | <i>Klee, Alter Klang, Bern</i>  |
| 26              | <i>Klee, op. cit.</i>   |
| 27              | <i>Klee, Départ du bateau, Bern</i>   |
| 28              | <i>Kandinsky, Cercles, Musée G. Pompidou, Paris</i>   |
| 29              | <i>Klee Einst in der Grau der Nacht, Bern</i>   |

- 30 *Rébus, collection particulière*
- 31 *Guillaume Dufay dans Jacques Chailley, La musique et le signe, Les Introuvables 1967 p. 52*
- 32 *Signature de J. S. Bach*
- 33 *J. Cotto De musica. Bayerische. Staatsbibliothek, CLm 2599 f 97f*
- 34 *Paul Klee Polyphonie, Bern*
- 35 *Michèle Métail et Louis Roquin Mandibule, mâchoire*
- 36 *Edvard Munch, Le Cri, Oslo, Galerie nationale*

## Table des matières

|   |    |
|---|----|
| I. Voir le chant.....   | 11 |
| Où l'on invente une métaphore pour voir le son et pouvoir l'écrire .....  | 11 |
| L'invention d'une écriture pour la musique .....                          | 12 |
| Le haut et le bas : une analyse visuelle de la parole .....               | 15 |
| Une analyse de la parole, fruit de tâtonnement et de réflexions .....     | 17 |
| .....   |    |
| Une analyse de la parole : le vide en son cœur.....                       | 20 |
| L'image et la lettre.....   | 22 |
| L'écriture neumatique constitue ce qu'est le chant .....                  | 25 |
| L'écriture de la musique et l'expérience subjective .....                 | 28 |
| <br>  |    |
| <u>II.</u> L'aventure de la note. ....                                    | 33 |
| Où l'on invente une image abstraite liée au sonore .....                  | 33 |
| L'invention de la note, une tache qui a une forme .....                   | 33 |
| Un choix visuel qui en écarte d'autres .....                              | 35 |
| L'enjeu du visible .....  | 37 |
| L'image de la « substance sonore ».....                                   | 41 |
| La tension fondatrice .....   | 44 |
| L'image et la modélisation .....  | 46 |
| Nommer les notes .....  | 49 |
| La lettre et la note .....  | 50 |
| La note et le support .....   | 52 |
| Le geste et le corps .....  | 54 |
| <br>  |    |
| <u>III.</u> La ligne qui ne sonne pas. ....                               | 57 |
| Où l'on s'interroge sur les conditions de possibilité d'une métaphore ... | 57 |
| La tentation d'interpréter des traits comme du son .....                  | 59 |
| Un certain nombre de questions demeure toutefois .....                    | 60 |
| Les traits pour de l'eau .....  | 62 |
| Les sons écrits ou dessinés dans la bande dessinée .....                  | 64 |
| Filet de voix et onde sonore.....   | 66 |
| Vers la ligne qui sonne ? .....   | 68 |
| <br>  |    |
| <u>IV.</u> La vibration et le signe univoque.....                         | 77 |
| Où naît l'idée d'une vision directe du son.....                           | 77 |

|  |     |
|--|-----|
| La naissance de l'acoustique : une autre image du son .....                                  | 78  |
| Voir le son ou fixer son effet sur un support adapté ?.....                                  | 81  |
| Réduire la partition à un code.....  | 83  |
| La vue et l'ouïe.....  | 87  |
| Le rébus musical, l'alphabet et la langue universelle.....                                   | 91  |
| Écriture musicale et image acoustique .....  | 95  |
| La parole sonore et ses signes .....   | 96  |
| Le code et le monde.....   | 97  |
| <br>   |     |
| <u>V.</u> Les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils sont l'effet des couleurs ..... | 103 |
| Jean-Jacques Rousseau et les images .....  | 104 |
| La musique, le sensible, la matière peuvent signifier sans les mots .....                    | 106 |
| L'imaginaire de la parole.....   | 108 |
| Contre l'analogie entre les couleurs et les sons.....  | 110 |
| Le rêve de l'unité.....  | 113 |
| La nature de l'énergie.....  | 116 |
| La cause et la trace : l'aimant et l'électricité.....  | 118 |
| Le statut problématique de l'écriture.....   | 121 |
| La voix.....   | 124 |
| <br>   |     |
| <u>VI.</u> Champollion, Beethoven, hiéroglyphes et musique instrumentale..                   | 129 |
| Où comment Tartini, par sa seule existence, a dû aider Champollion ..                        | 129 |
| Pourquoi Beethoven ?.....  | 129 |
| Par la musique, une autre conception de la signification .....                               | 131 |
| Par la musique, une autre conception de l'image .....  | 133 |
| Déchiffrer les hiéroglyphes .....  | 136 |
| L'obsession de l'univocité des signes .....  | 138 |
| L'état de la question .....  | 141 |
| Concevoir que le son de la parole excède sa transcription alphabétique .....                 | 143 |
| <br>   |     |
| <u>VII.</u> La ligne qui sonne et la couleur comme timbre.....                               | 149 |
| Où l'on retrouve la partition.....   | 149 |
| Un effort commun pour regarder ligne, point et plan dans leur dimension d'image .....        | 152 |
| Le visible avant tout .....  | 153 |
| L'énergie du point et de la ligne.....   | 155 |

|  |     |
|--|-----|
| Un nombre qualitatif et énergétique pour comprendre le rythme                    |     |
| visuel .....   | 159 |
| Sentir le temps dans la page .....   | 163 |
| Le support et le timbre.....   | 166 |
| Métaphore et traduction.....   | 168 |
| L'unité et la synesthésie .....  | 172 |
| Le poisson de Colomb .....   | 174 |
| L'écriture et l'image : la partition graphique et l'écriture de la               |     |
| musique .....  | 175 |
| <br>   |     |
| <u>VIII.</u> Mise en couleur des mots, mise en musique d'un poème : la lettre et |     |
| l'image.....   | 179 |
| Où l'on retrouve la note de musique .....  | 179 |
| L'analyse visuelle de la parole .....  | 182 |
| L'équivalence visuelle et non la représentation du texte.....                    | 185 |
| L'image et l'écriture .....  | 187 |
| L'influence de la partition musicale .....                                       | 189 |
| <br>   |     |
| <u>IX.</u> Le rébus musical contre la métaphore.....                             | 193 |
| Au moins trois sortes de rébus.....  | 193 |
| Les fondements du rébus musical.....   | 197 |
| La signification .....   | 201 |
| « Rébussifier » la musique : le travail du signe.....                            | 202 |
| Le rébus en signature sonore, maladie de la musique ? .....                      | 203 |
| <br>   |     |
| <u>X.</u> Le code, l'image et le son et le chant .....                           | 209 |
| L'écriture et le support .....   | 210 |
| La logique de la partition.....  | 213 |
| L'articulation dans <i>MANDIBULE, MÂCHOIRE</i> de Michèle Métail et              |     |
| Louis Roquin.....  | 216 |
| L'écart fondateur .....  | 223 |
| <br>   |     |
| Bibliographie.....   | 233 |
| Sources .....  | 233 |
| Études générales .....   | 235 |
| <br>   |     |
| Crédits .....  | 241 |
| Table des illustrations.....   | 245 |
| Table des matières.....  | 247 |