

Jacques Amblard

# DUSAPIN

Le second style ou l'intonation

© Éditions MF

Première édition : *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret* (éd. MF, 2002)  
premier tirage, novembre 2016

[www.editions-mf.com](http://www.editions-mf.com)

**MF**

Collection

RÉPERCUSSIONS

## INTRODUCTION

Pascal Dusapin a eu soixante ans en 2015. Il est sans doute aujourd'hui le compositeur français (vivant) le plus joué dans le monde. Son succès, durant les années 2000, n'a cessé de s'affirmer. Ses opéras étaient alors guettés par la critique internationale. Le sixième, *Passions*, fut créé en juillet 2008 au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence. Mais l'année 2006, auparavant, fut peut-être une année plus remarquable. *Faustus* (2006), cinquième opéra, fut alors salué à Berlin, son lieu de création, mais aussi outre-Atlantique<sup>1</sup>. La même année, le très prestigieux Orchestre Philharmonique de Berlin lui passa commande d'une pièce, *Reverso* (2006), qui allait être créée le premier juillet de l'année suivante. Or, cet orchestre « démocratique » ne prend ses décisions qu'après le vote de ses musiciens. C'est dire que Dusapin a reçu les suffrages de son époque et notamment du milieu des connaisseurs, des spécialistes, des instrumentistes.

Les raisons de ce succès sont sans doute multiples. Notre siècle a vu l'émergence en notre musicien d'un nouveau style lyrique et somme toute presque modal, ou du moins polaire, et surtout, un style caressé, le cas échéant, par les aimables sonorités de cordes. S'il faut suivre Makis Solomos, le son, plus que le langage, est devenu la grande affaire<sup>2</sup>. Partant, Dusapin, de plus en plus cordiste, drapé dans un ample habit ancien, serait alors devenu un romantique. C'était déjà l'habillage d'*Extenso* (1994), d'ailleurs en son temps une œuvre orchestrale à succès, enclavée dans le second style. C'est typiquement la redingote de *Faustus*<sup>3</sup>, de *Reverso*. Bien entendu, c'est encore celle du Second<sup>4</sup> Concerto pour

violon (2011), dit *Aufgang* (habilement titré en allemand)<sup>5</sup>, créé le 8 mars 2013 par le célèbre Renaud Capuçon. Dernièrement, dans *Outscape* (2014-2015), créé à Chicago le 26 mai 2016, l'orchestration, encore lyrique, longue, résonante, trouve aussi de nouvelles nettetés formelles : puissance, lustre, efficacité. C'est le métier, la maturité. Mais le projet initial du compositeur, « sale », proche de la souillure essentielle de l'humain, semble changer sinon de fond, de forme. Quoi qu'il en soit, on pourrait considérer ce style cordiste le troisième de Dusapin, particulièrement propre aux années 2000 (et peut-être ultérieures). Pour la réception, ce style est prometteur car le romantisme serait encore, semble-t-il, d'actualité. Du moins il l'était au début du siècle, selon plusieurs sources. Elie During, en 2009, considère le romantisme demeuré une norme esthétique tenace de l'art actuel<sup>6</sup>. Justin Clemens, en 2003, appelait même « romantique » toute théorie contemporaine<sup>7</sup>.

Aujourd'hui, Dusapin sait également mieux affirmer sa portée transdisciplinaire. A l'heure où les installations n'appartiennent plus aux seuls plasticiens, il imagine *Mille Plateaux* (titre en hommage à l'ouvrage éponyme de son cher philosophe, Deleuze). Présenté à l'automne 2014 au Festival de Donaueschingen et en 2016 au Lieu Unique, ce dispositif met en forme et en images la pensée musicale du Français. C'est une apocalypse (une révélation). L'imagination se voit, par croquis. On entend, en même temps, des échantillons de vents du monde entier. Le vent : voilà encore une idée simple, efficace d'onirisme, néo-impresionniste ou peut-être encore « romantique » en tant qu'allégorie populaire de toute poésie. Ce son du vent, Ravel le recréait dans *Daphnis et Chloé* (1912), puis Messiaen au début *Des canyons aux étoiles* (1971), les deux musiciens grâce à l'éoliphone. La France rêvait la nature. Elle la rêve donc encore, mais de façon globalisée (le monde entier) et électronique. Dusapin, par ce dispositif sonore et visuel, rejoint Ondrej Adamek et son *Air machine* (2013), ou Dmitri Kourliandsky et son plus ironique *Happy Mill* (2010). Certes Cage veillait depuis longtemps. Mais désormais, les installateurs musiciens n'ont plus besoin d'être spécialistes du genre comme l'Américain. Ils *installent* ou *performent* désormais, oui, mais entre deux partitions pour

orchestre (elles « orthodoxes » quant au matériau, non cagiennes). Pour Dusapin, cette nouvelle veine dépasse, de très loin, le fait de sacrifier à la mode interdisciplinaire. C'est l'accouchement, espéré depuis longtemps, d'un artiste, dessinateur, calligraphe, écrivain bibliophile, frère d'architecte, qui depuis toujours mettait ses dessins ou mots au même niveau que ses notes, comme ses cours au Collège de France (2006-2007) l'avaient montré.

Or, bien auparavant, il y a les compositions des années 1980. C'est la première manière, encore xénakienne, microtonale et furieusement gorgée de *tremoli*. Puis un second style s'installe durant les années 1990. Il culmine peut-être avec le Concerto pour trombone *Watt* (1994). Ce style sera perçu « sensuel » bien que généralement atonal. Il « parle » déjà aux musiciens et au public. Or, c'est ce style, sale, truculent, peut-être le plus original – particulier au compositeur – qui nous occupera principalement dans cet ouvrage : le style « parlé », quand le troisième style serait, si l'on veut, en partie « revenu au chanté ».

Ce second style « parlerait » de façon littérale, c'est-à-dire transcrirait, pour les instruments de l'orchestre, la musique très affective et pourtant très banale du quotidien : *l'intonation de la parole*, la votre, la mienne. Mais l'intonation est-elle de la musique ? Voilà déjà un problème à résoudre. Et si l'intonation contenait des « modes » très archaïques, ces échelles de ton que l'on retrouve, sous une forme très élaborée, dans les modes « majeurs » et « mineurs » de la musique tonale ? Et si, surtout, ces modes de la parole constituaient le réel *code des affects*, totalement mystérieux, indicible, pourtant très sophistiqué, qui nous lierait sous les mots, vous et moi qui parlons la même langue ? Et si encore un tel code secret, davantage que l'écriture, régissait autrefois les lois mêmes de cultures dont Nietzsche a gardé la nostalgie, notamment les Grecs chantés par Homère, bien avant que Socrate ne nous précipite dans le règne de la raison ? En quoi le second style de Dusapin est-il concerné par ces problèmes, au demeurant ? C'est là toute l'affaire.

La musique de Dusapin échappe aux systèmes d'analyse. Le compositeur aime à rappeler les efforts répétés de plusieurs

musicologues quant à découvrir, en vain, son principe. Il souhaite garder ses secrets de fabrication et non content de les taire, va jusqu'à brouiller les pistes. Reste l'intuition du commentateur, guidée par son goût pour telle ou telle œuvre. En effet ce goût engendre une hiérarchie et dès lors un « mouvement » (d'une pièce à l'autre) de ces mystérieuses entités musicales qu'il s'agit d'analyser et dont le mouvement même, l'*amélioration*, d'œuvre en œuvre, les met en perspective, et finit par les trahir. Comme nous ne croyons pas, comme les structuralistes, aux logiques autonomes des œuvres, nous prétendons ainsi que les œuvres de Dusapin ont progressé vers des paradigmes, des « styles ». Si la technique du musicien est éclaircie au préalable, on peut alors juger des œuvres où cette technique trouve sa plus grande simplicité, et inscrire dès lors un jugement de goût dans un jugement technique, évitant ainsi trop de subjectivisme. Cela revient peut-être à dire que les œuvres les plus dignes d'intérêt sont les plus faciles à analyser. Ou si l'on préfère, qu'il est judicieux d'analyser de préférence les œuvres jugées par soi, intuitivement, les plus dignes d'intérêt. C'est ce que semble penser Charles Rosen<sup>8</sup>.

En pensant que la musique peut engendrer un goût de par l'originalité d'un style, on se place implicitement dans une vision de l'art antérieure au pragmatisme moderne. Mais il semble justement que l'esthétique actuelle, teintée de « post-postmodernisme », invite à juger les œuvres d'aujourd'hui selon des critères intemporels, en ce que les artistes eux-mêmes s'y replongent volontiers. On verra plus particulièrement que ce que nous avons appelé « l'intonationnisme » est lui-même peut-être le symbole même du retour à une musique voire plus généralement à un « son humain » intemporels. C'est l'affect que la musique, par l'intonation, semble véhiculer à nouveau. Marcel Beaufils, encore à notre époque, accordera à la musique une spécificité toute viscérale<sup>9</sup> qui la démarquera des autres arts. Or les notices jointes aux disques de Dusapin ne s'accordent que sur ce point : la musique de Pascal Dusapin serait « sensuelle<sup>10</sup> ». Quant à nous, nous remarquons seulement que si le musicien nous communique une émotion esthétique, c'est qu'il écrit lui-même « en état d'émotion esthétique ». Là encore

nous cachons un implicite : l'art serait communication. À ce sujet, Kant parle même de « communication universelle<sup>11</sup> », ce qui aura son importance par la suite. Bien souvent, en effet, nous raisonnerons par « équivalence » entre compositeur et auditeur. Nous ne prétendrons pourtant pas deviner les intentions conscientes du compositeur éventuellement perçues par l'auditeur, ce dont Adorno nous eût bien gardés<sup>12</sup>. « Le vrai code est inconscient<sup>13</sup> », écrit Pierre Schaeffer. Sans doute. Il ne s'agit pourtant pas non plus de prétendre clarifier le contenu d'un discours d'inconscient à inconscient (impossible à déterminer). Mais il se trouve que dans le cas précis du second style de Dusapin, il peut exister non pas un contenu mais du moins un *médiateur* conscient, démontrable, entre l'inconscient de l'artiste et celui de l'auditeur. Nous parlons des tics intonatifs de la voix.

Ce sont eux que Dusapin analyse peut-être dans sa propre voix, puis « transcrit » dans son second style, ce que l'auditeur perçoit de façon équivalente, fidèlement, puisque les *poncifs* intonatifs de la voix, bien que multiples, sont par définition communs à tous en tant que poncifs. Ils sont le ton. Ils nous permettent de communiquer sous les mots. Cette équivalence dont nous parlions procéderait donc en quelque sorte d'une « communication objective de la subjectivité », par le truchement d'un patrimoine social commun : le code (objectif) de l'affect (subjectif) qu'est l'intonation. De ce point de vue, le second style de Dusapin pourrait être transcription consciente d'affects primitifs et cela – ce serait là sa nouveauté – sans abstraction (la musique tonale, au contraire, n'était-elle pas abstraite puisqu'elle ne véhiculait peut-être aucune représentation, aucun symbole médiateur ?). Ce truchement de l'intonation permet d'analyser, pour une fois, non les affects subjectifs, mais du moins leur transmission objective.

Encore faut-il pouvoir montrer que l'intonation est bien ce médiateur objectif de la subjectivité. C'est pourquoi nous avons consacré une partie préliminaire à cette question. Cette partie expose les réticences non seulement de la linguistique, mais de la musicologie à traiter de cette question limite qu'est le sens pour l'une, la musicalité pour l'autre, de la prosodie. Puis nous y

proposons une analyse sommaire de l'intonation selon des critères musicaux. Penser pouvoir analyser des structures musicales, et non un chaos, dans l'intonation, est possible. Le fait que les compositeurs se soient livrés à cet exercice suffit, dans tous les cas, à nous permettre une démarche analytique équivalente, parallèle. Puis nous exposerons la façon dont Dusapin a peut-être employé de tels procédés « intonationnistes », dans son premier puis son second style. Enfin dans la troisième partie, nous tenterons d'envisager les implications esthétiques de l'intonationnisme de Dusapin.

Aménager une lente progression, sur le fil d'une seule intrigue – « l'intonationnisme » –, fut notre souci, au risque de paraître avoir pris, dès le départ, un parti définitif. Nous avons préféré prendre ce risque plutôt que de chercher le seul exposé de faits irréfutables, ce qui comporte peut-être un risque plus grand : diriger des lumières éparses sur des aspects de l'œuvre séparés, sans rapport les uns avec les autres, constater non ce qui rend l'œuvre spécifique mais au contraire commune à toute musique atonale. Or il semblerait décevant aujourd'hui que la musicologie se contente éternellement de confirmer « l'infinité des possibles » prônée par son sujet d'étude même. La musicologie, comme toute science humaine, avait certes au départ l'espoir de montrer autant de rigueur que les sciences exactes, ses modèles. Or celles-ci sont les premières à défendre que chaque théorie tente de faire ployer les faits, et non l'inverse. Les théories tombent peut-être alors les unes après les autres, à mesure que les faits dévoilent de plus profonds mystères, mieux vaut peut-être accepter ce dernier fait plutôt que de s'en tenir à un éclectisme théorique éternellement *indiscutable*, ce qui s'avère de toute façon impossible dans notre domaine qui soulève un grand nombre de problèmes musicologiques nouveaux (notamment liés à l'étude de l'intonation) dont nous espérons justement qu'ils deviendront, au mieux, sujets de *discussion*. L'intuition doit sans doute s'imposer en premier, et conduire alors à un parti pris nécessaire. De façon générale, nous avons donc essayé de raisonner plutôt que d'« exposer » car il semble que jusqu'à présent, « exposer » la musique de Pascal Dusapin n'a pu mener à la décrire que comme

chaos sonore. Ce chaos sonore en rappelle d'ailleurs un autre, celui que l'on entend dans l'intonation de la voix parlée. Espérons qu'il sera au moins possible de lever un voile sur ces deux mystérieux chaos et dès lors, peut-être, de relier certaines de leurs structures si tant est qu'elles existent et se ressemblent bel et bien.

DUSAPIN  
Le second style ou l'intonation

PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRES : VERS UNE ANALYSE MUSICALE DE  
L'INTONATION

CHAPITRE I : L'INTONATION AFFECTIVE  
COMME PROBLÈME LIMITE DE LA LINGUISTIQUE

L'intelligence de la voix échappe ainsi à  
l'intelligence.

Alain Arnaud<sup>1</sup>

1 – LA CRAINTE DU SUBJECTIVISME

Science humaine dont les fondements baignent dans les idées positivistes, la linguistique a commencé par considérer l'intonation comme un phénomène subjectif, c'est-à-dire propre à l'individu plutôt qu'à la culture. Même dans les années 1930, quand elle s'est intéressée à l'intonation au point de constituer une nouvelle discipline, la phonologie, la prosodie n'était encore appréhendée que comme un habillage plus ou moins fantaisiste, *subjectif* de la phrase. Dans les années 1960, témoignant ainsi de ce que la linguistique laissait transparaître de ses idées, Pierre Schaeffer concluait que cette discipline montrait un intérêt mitigé pour le problème intonatif : « la langue a rejeté ce qu'on pourrait appeler la musicalité de la parole, comme étrangère à son objet<sup>2</sup> (spécificité des intonations et des parleurs) ».

Aujourd'hui, peut-être même, chacun pourrait affirmer que l'intonation n'est pas un code social objectif, mais au contraire, pour un quelconque sujet parlant, l'émergence sonore de son individualité. L'intonation apparaîtrait presque alors comme une sorte de « ritournelle territoriale » selon l'expression de Deleuze<sup>3</sup> : l'animal en nous trouverait en la prosodie une façon de « marquer son territoire ». Il ne s'agirait donc pas de délivrer un message



codé, mais bien au contraire, d'éloigner le rival éventuel par une spécificité, une étrangeté sonore repoussante puisque incompréhensible pour lui. C'est un peu ce que suggère Pierre Schaeffer en terminant par cette parenthèse : « (spécificité des intonations et des parleurs) ».

Pourtant, les ingénieurs qui ont eu pour tâche de faire parler les ordinateurs, de la façon la plus « humaine » possible<sup>4</sup>, ont bien dû admettre qu'il leur fallait trouver l'inverse d'une spécificité : une norme humaine. Voilà ce que la linguistique, même aujourd'hui, ne pouvait donc que difficilement leur procurer. Or il fallait bien améliorer le *recto tono* du premier « vocoder », qui comme le définit Pierre Schaeffer, est un « synthétiseur de voix, qui parle comme un livre : [...] on lui a enlevé les intonations qui colorent, interprètent la parole<sup>5</sup> ». Cette fois encore, Pierre Schaeffer reconduit l'idée d'une intonation qui ne véhicule pas un code signifiant sous-jacent à la phrase, mais qui « colore » cette dernière, ou « l'interprète », c'est-à-dire l'individualise plutôt qu'elle ne la range dans une case de l'inconscient collectif.

Il est vrai que la linguistique a pu proposer, dans certains cas, une conception d'intonation « logique », non spécifique aux individus, et qui, en quelque sorte, se déduit du sens de la phrase. Par exemple, lorsque la grammaire prévoit une forme interrogative, l'intonation de la phrase se chargerait d'une montée finale vers l'aigu. Il s'agirait bien d'une « norme » interrogative de la prosodie, redondante puisque la forme interrogative grammaticale (inversion sujet-verbe) précise déjà la « nature-question » du propos. Il est vrai qu'il n'y a pas redondance dans le langage quotidien, lorsque l'inversion sujet-verbe n'est pas opérée (« Tu viens souvent ici, toi ? »), et que la montée intonative vers l'aigu est nécessaire pour comprendre la nature question. Même dans ce cas, cependant, les linguistes nous apprennent que la courbe intonative finale peut-être descendante. Dans ce cas la nature question est comprise par le contexte.

En fait les cas d'intonation asservie à la seule logique des mots apparaissent marginaux. Reste à préciser le rôle spécifique de la prosodie, si celle-ci est indépendante de toute syntaxe de l'écrit,

de toute logique cartésienne, s'il faut bien « considérer la parole, non comme un développement de la pensée, mais comme une fonction du corps<sup>6</sup> ».

## 2 – L'INTONATION EST-ELLE UN CODE SECRET DE L'AFFECT ?

### a – Code

Rien ne semble plus contestable, que cette « spécificité des intonations et des parleurs » qu'admettait Pierre Schaeffer. Que les intonations soient des « créations », manifestations purement personnelles, on peut en convenir. Mais le fait que ces intonations soient comprises par autrui (surtout si autrui appartient à la même culture que la personne qui parle) montre qu'il peut également y avoir communauté d'emploi, phénomène psychosociologique plutôt que seulement psychologique. Dire à quelqu'un « j'aime pas ton ton » ne signifie pas que ce ton semble totalement étranger, mais au contraire qu'il apparaît comme douloureusement familier et ne transmettant que trop bien des affects désagréables. Dire d'une personne qu'elle a « une voix bizarre » traduirait mieux, cette fois, que la personne n'est pas immédiatement compréhensible (non pas de par le timbre de sa voix, mais par ses intonations). C'est seulement dans ce cas qu'on peut s'arrêter à cette « spécificité des parleurs » qu'admet rapidement Schaeffer, et conclure que la prosodie n'est pas psychosociologique (codée) mais seulement psychologique (n'employant pas, ou « mal » le « code commun<sup>7</sup> »).

Une logique psychosociologique de la prosodie ne serait pas seulement grammaticale, c'est-à-dire dépendante de l'écrit, mais plutôt liée à l'oralité de la langue. Il pourrait y avoir dans l'intonation, du moins pour une part, une communauté d'emploi et d'appréhension, transmise de mère à enfant par « tradition orale », celle de l'apprentissage des intonations précédant celui du langage, en tant que première communication d'affects fondamentaux (faim, soif, douleur, sommeil...). Saussure remarque que c'est le « prestige de la forme écrite » qui a longtemps interdit de considérer la survivance d'une telle tradition orale<sup>8</sup>. Si celle-ci a pourtant bien survécu à l'écrit, comme le pense Saussure, mais dans un espace parallèle à

celui-ci, elle véhicule alors peut-être un semblant de vocabulaire d'intonations communes qui pour être « expressives » (affectives), n'en obéissent pas moins à un « consensus intra-culturel<sup>9</sup> », selon l'expression du linguiste japonais Kawada Junzô.

Or si une intonation commune *logique*, c'est-à-dire exempte d'affect, ne recouvre pas l'étendue des possibles de la prosodie, s'il faut alors supposer l'existence d'un code intonatif subtil, d'une « structure psychoculturelle souterraine », comment caractériser un tel code d'affects ? Il a semblé plus facile à la linguistique, dans un premier temps, d'étudier la *syntaxe* plutôt que la *nature* de tels affects. Elle a d'abord simplement remarqué que l'intonation véhiculait des informations indépendantes des mots sur lesquels elle se greffait, informations transmises d'inconscient à inconscient. Si la linguistique est généralement démunie lorsqu'il s'agit de décrire la nature de ces informations, indéfectiblement secrètes, elle le peut pourtant dans certains « cas d'école » tels que cette expérience tentée par le linguiste Roman Jakobson : un jour, lors d'une audition au Théâtre des Arts de Moscou, Stanislavski demanda que les deux mots *segodnja vercerom* (« ce soir ») soient prononcés de quarante manières par des acteurs, avec des nuances d'expression variant selon le contexte d'émission. Plus tard, Jakobson pria l'un des comédiens qui avaient participé à cette audition de renouveler l'expérience (avec cinquante nuances de prononciation, variant, cette fois encore, selon le « contexte d'émission ») et en fit un enregistrement qu'il soumit à l'écoute de sujets originaires de Moscou, c'est-à-dire issus de la même culture que l'acteur (parlant russe, notamment, avec le même accent) et partageant exactement le même « code intonatif » : Jakobson constata alors que dans la majorité des cas, les auditeurs étaient capables de mettre en correspondance les diverses prononciations de l'acteur avec les circonstances de leur émission<sup>10</sup>. Les résultats de cette expérience n'eussent sans doute pas étonné Rousseau qui écrivait que ce sont les intonations qui « rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est<sup>11</sup> ». Rousseau dit « lieu » quand Jakobson dit « contexte ». Dans les deux cas on remarque que si l'affect manifesté par l'intonation est difficile à

déterminer, on peut du moins discerner l'ombre fugitive de ses interactions avec le lieu et les circonstances, c'est-à-dire observer sinon sa nature, du moins les changements de celle-ci, sentir ses infimes tremblements sismiques, à la surface, quand le déterminisme profond de tels séismes reste inconnu.

#### *b – Caractéristiques d'un « code des affects »*

Dans les ouvrages rédigés par la linguistique moderne, trois caractéristiques reviennent régulièrement lorsqu'il s'agit de décrire cet hypothétique code psychosociologique contenu dans la prosodie :

- i) *affectif*.
- ii) *totalelement autonome*, c'est-à-dire *non redondant* par rapport aux mots.
- iii) *indicible* (indéfectiblement secret)

Ces trois critères, en fait, semblent pouvoir se déduire les uns des autres.

Commençons par examiner le critère (ii) dont la justification tient dans un argument simple : le code intonatif est *non symbolique*<sup>12</sup>. Sinon quelle serait sa nécessité quand les mots eux même *épuisent* le champ du symbole. C'est exactement ce que pense Hegel : « [...] voici en quoi consiste la vocation spécifique de la musique : elle ne soumet pas les contenus à l'esprit tels que ceux-ci se trouvent dans la conscience en l'espèce de représentations universelles<sup>13</sup> [...] ». Hegel dit « représentation universelle » quand nous disons « symbole », mais affirme déjà (ii), notamment en parlant de vocation *spécifique* (« autonome ») de la « musique ». On pourrait rétorquer que Hegel parle ici de « musique » et non précisément d'intonation. Or il dira de même que « [...] les éléments phoniques de la parole, en tant que sensibles, sont indifférents par rapport au contenu spirituel des représentations, etc., pour la communication desquelles ils sont utilisés ; le son obtient ici encore de l'autonomie<sup>14</sup>. »

Les codes intonatifs et langagiers pourraient donc bien être indépendants, ce que confirme Émile Benveniste lorsqu'il dit qu'il n'y a « aucune synonymie entre systèmes sémiotiques » et que mots et intonation (Benveniste dit « langage et musique ») sont des

systèmes « à base différente<sup>15</sup> ». Il y a près de deux siècles, l'essayiste Louis Dubroca admirait, de l'intonation, la « puissance étendue » et les « moyens si multiples que souvent elle dit tout le contraire de ce que les paroles expriment<sup>16</sup> ». L'expression n'est pas encore assez forte pour Hegel et Benveniste : mots et prosodie ne peuvent pas même s'opposer, comme le pense Dubroca, car ils s'ignorent totalement l'un l'autre, ils n'évoluent pas en sens inverse sur une même droite, mais bien sur deux droites perpendiculaires. Dès lors mots et intonation se complètent sans doute pour former un système embrassant toute expression véhiculée par le son. L'indépendance des deux systèmes sémiotiques est le gage même de la puissance de leur association. L'auteur de théâtre Heiner Müller le souligne lorsqu'il dit que « ce dont on ne peut parler, il faut le chanter<sup>17</sup> ». Musique et langage, heureusement, s'ignorent l'un l'autre<sup>18</sup>, pour mieux se compléter.

De cette proposition (ii) découle (iii) et (i). Hegel dit que la signification qu'un thème musical doit exprimer est déjà « épuisée en lui<sup>19</sup> ». Hegel parle de l'autonomie du code musical par rapport à celui des signifiants/mots (ii). La musique, et sa cousine l'intonation, sont ennemies de toute représentation, symbole, image, mot, raisonnement. Elles épuisent donc leur sens en « elles-mêmes » (pour employer l'expression de Hegel), elles sont entièrement fermées à toute formulation, c'est-à-dire *indicibles* (iii). Or que pourrait-on communiquer hors symbole, dans le domaine de l'humain, si ce n'est l'affect<sup>20</sup> ? L'indicible, selon la psychanalyse<sup>21</sup> tout entière, c'est l'affect (iii = i). Déjà pour les Lumières, la prosodie était le mode d'expression privilégié de l'émotion. Diderot appelait l'intonation la « langue du sentiment<sup>22</sup> ». L'affectivité indicible exprimée par la prosodie (i et ii) est mieux encore décrite, aujourd'hui, par le linguiste Ivan Fónagy : « Les intonations émotives révèlent surtout des secrets collectifs à l'échelle nationale et internationale. Les mots tels que *colère, tendresse, angoisse, langueur, coquetterie, ironie* [pour les qualifier], sont peu révélateurs<sup>23</sup> ». Janáček lui-même notait dans l'intonation « quelque chose d'encore plus profond, qui n'était ni visible, ni dicible ». Il sentait que « les mélodies du discours avaient des lignes d'évolution intérieure, restées secrètes<sup>24</sup> ».

Le caractère irrémédiablement secret d'un tel code n'infirmait pas son objectivité, c'est-à-dire son éventuelle universalité au sein d'une culture. Ce qui est très précisément compris n'est pas nécessairement dit. Janáček souligne ainsi plus loin « la certitude avec laquelle nous comprenons immédiatement, dans tout discours ou conversation, les diverses nuances de la voix<sup>25</sup> ». Seule l'interprétation d'un tel code (usant de mots), serait subjective, sans pour autant remettre en cause l'objectivité de ce code pour lequel « toute tentative de codification/décodification s'avère nulle<sup>26</sup> », selon les termes de Danielle Cohen-Lévinas.

Or si les codes émotionnels de l'intonation d'une part, et symboliques du langage d'autre part, ne sont pas redondants, et si les émotions transmises par l'intonation en deviennent littéralement indicibles, c'est la psychanalyse, davantage que la linguistique, qui pourrait sembler devoir se charger de les étudier. La psychanalyse pense que l'affect est du moins dicible à partir du moment où le refoulé ressurgit au cours de la cure. Mais selon André Michel, cette capacité de mise en mots de « l'affect musical en particulier » pourrait bien échapper à tous, même aux disciples de Freud<sup>27</sup>. Quand bien même la fameuse métapsychologie freudienne pourrait décrire efficacement les émotions musicales/intonatives, la linguistique, en tant que science, hésiterait à s'appuyer sur les éventuelles conclusions de la psychanalyse (laquelle restera pour elle une *praxis*<sup>28</sup> et non une science).

La linguistique peut au moins, dans ses rapports de travaux, franchir une étape objective de plus, comme le décrit bien Kawada Junzô<sup>29</sup>, avant de se heurter à une interprétation malaisée : elle peut traduire en graphes, plutôt qu'en mots, les lignes émotives décrites par la prosodie. Mais convertir un phénomène sonore en épure visuelle n'ouvre guère de champs d'interprétation supplémentaires. Et la précision même de cette démarche scientifique pourrait se révéler spécieuse. Aussi ces problèmes ne pourront que venir s'ajouter aux réticences structurelles qu'inspire l'étude de l'intonation à la linguistique.

Prenons un exemple. Un « Ah bon ? » accompagné d'un type précis d'échappée final vers l'aigu communiquerait donc un affect