

Ecoute toucher son : pour une sémiotique du temps

Andrea Valle

On a récemment remarqué que la thématization de la temporalité est pratiquement absente du panorama sémiotique (Fabbri, 1998 : 39) : il n'est peut-être pas hasardeux de définir le temps comme le refoulé par excellence de la sémiotique (Caprettini, 1997 : 5.2, 276ss). La difficulté d'un examen sémiotique de l'argument est symptomatiquement démontrée par la démarche d'une reprise explicite du schématisme kantien : ce dernier est ramené à la possibilité d'une structure transcendantale, cependant vidée de cette même dimension temporelle originellement constitutive (Petitot, 1985 : 319).

Il existe certainement des prospectives analytiques raffinées sur la temporalité de la narration, mais ici le temps est une modalité qui appartient, dans une certaine mesure seulement, à la dimension du contenu, soit parce qu'il constitue un élément de l'aspect discursif et passionnel dont les textes sont investis (cf. Greimas, 1976 ; Fabbri, 1998 : 45) ou parce qu'il est considéré comme une structure constituée par une pluralité d'ordres dont les relations sont reconstruites, durant les promenades inférentielles du lecteur, à partir de la dialectique entre plan historique et plan du récit, entre fabula et intrigue (cf. Genette, 1972 et Eco, 1979 et 1994).

Nous devons observer qu'une telle conception du temps, déjà inscrite dans le texte comme forme du contenu, comme donnée existant grâce à la médiation de la culture, ne saisit pas un moment (plus) primitif du temps, qui agit directement dans la perception : autrement dit et avec plus de circonspection, quand la perception se fait sémiotique, à la limite du seuil infé-

rieur de la sémiotique, dont elle constitue la possibilité (cf. Eco, 1975, 0.7 ; 1990, 4 ; 1997, 2.8.2.). Peirce, ce n'est pas par hasard, a attribué un caractère de tiercéité au temps comme au signe¹ : la différence que constitue le signe en tant que résultat d'un pré-clivage est ce qui en garantit la répétition dans le temps.² Plutôt, le concept de répétition présuppose celui de temps comme condition de la possibilité de son existence : dans la perspective derridienne, comme « différance ».³ Alors temps et signe se définissent réciproquement comme résultat d'un tracer (cf. Ferraris, 1997 : V, « Iconologie », 469ss). En étudiant la couche liminaire de la sémiotique, nous nous sommes de nouveau rapproché du schématisme, sans éluder toutefois ce caractère de procédure qu'il avait, en tant que forme du temps, dans Kant (Eco, 1997 : 65-66). Le schéma est alors plutôt une règle sous laquelle est subsumé le divers (de l'expérience) sensible, et dans ce sens, en tant que loi, il assume un caractère de primordiale tiercéité peircienne, celui qui règle le rapport de la représentation entre *type* et *token*.

Dès que nous considérons l'objet dynamique comme terme a quo (Eco, 1997: 88), nous avons un enchevêtrement entre sémiotique et phénoménologie qui d'autre part est déjà thématisé par Peirce et qui résulte d'être basé, en termes husserliens, précisément sur le devenir complexe de protensions et rétentions qui constituent l'objet.⁴ Mais si la thématisation manquée du temps (considérée dans une telle acception largement phénoménologique) permet, peut être, de faire une sémiotique de la narration, et peut-être aussi de l'image planaire, par contre tout projet de sémiotique de l'écoute et du toucher s'avère miné dès ses fondements.

1. Le temps est, en termes kantien, une continuité synthétique qui assure la possibilité de la régularité et, par conséquent, appartient au domaine catégoriel de la tiercéité: cf. Peirce (1980 : 72; 93ss ; 184-185), (1992 : 36 ; 48 ; 70 ; 74ss.), (1984 : 42 ; 50 ; 112 ; 193 ; 196). Sur la tiercéité, la représentation, le signe, voir Caprettini G.P. (1980 : 1.2., 130ss).

2. « Un Symbole est une loi ou une règle en vigueur pour un futur indéfini » (Peirce 1980 : 167). La tiercéité de l'élément symbolique est la même qui est impliquée dans l'attente de la régularité du futur (Peirce 1994 : 251). « [L]e signe possède une caractéristique asthénie ontologique, affiné à celle du temps : il est (en tant que signe) seulement s'il n'est pas (comme chose) » (Ferraris 1997 : 547) .

3. Derrida (1972) . C'est-à-dire « temporisation » et « espacement » (1972 : 8).

4. Husserl (1928, B81 : 253ss). « Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué » (Merleau-Ponty 1945 : 474).

Le mouvement exploratoire de la perception — qui certainement agit, dans la vision aussi, comme les études de Yarbus le montrent et comme l'avait déjà remarqué Florenskij (1993) — est radicalement central dans l'écoute et le toucher : ici la reconnaissance (Eco, 1975 : 3.6.2.) est un travail sémiotique originant qui se déploie dans une indissociable « épaisseur de temps » (Merleau-Ponty, 1945 : 259), sa précarité et son caractère provisoire ne permettent certainement pas une sémiotique qui conçoive le signe dans une acception substantielle. Si nous ne sommes pas au courant d'une sémiotique spécifique du toucher, nous connaissons bien, par contre, le statut dramatiquement ambigu du signe dans la sémiotique musicale, qui en effet ne s'est jamais questionnée sur le temps, et a délégué l'argument aux études psychologiques et l'a ainsi proscrit de son domaine de recherches.⁵ Mais il ne suffit pas de s'intéresser de la même façon aux unités d'un domaine plus vaste et aux processus de signification (cf. Tarasti, 1994) : ces derniers présupposent, précisément, le dépassement, résolu plutôt comme thématization manquée, de ce terrain marécageux qui est, par contre, le territoire permanent de négociation entre opération sémiotique et le continuum de l'objet dynamique (si on ne s'arrête pas à « la sémiologie des partitions »).⁶ L'évidence qui est une dimension spécifiquement visuelle, attribut de l'objet en pleine lumière, semble en revanche très fugitive dans les autres domaines du sensoriel, dans lesquelles la position du réel prend, plus modestement, la forme de la (pure et simple) présence — cette espèce de feeling dont parle Peirce (1992 : 35).

Une sémiotique du temps doit être alors pensée à partir non de la parole et de l'image, mais du son et de la tactilité. Elle ne peut faire abstraction de la caractéristique d'exploration de devenir (de se produire) sémiotique : le signe est parcouru et la tiercéité du temps doit être comprise comme cheminement qui établit, à partir d'un moment abductif, une loi de relève qui permet la production de l'objet en tant que signe. Paradigmatique, dans ces termes, l'état du sonore l'est éminemment : discuter, pour ce qui concerne la musique, de codes et de narrativité, de configurations neutres et de modèles cognitifs (cf. Stefani, 1976 ; Tarasti, 1994 ; Nattiez, 1987b et Lerdhal & Jackendoff, 1985), implique de considérer comme évident ce qui est instable à

5. Se référer aux études des psychologues Francès et Fraisse est de règle, en effet. Cf. Stefani (1976) et (1987), *passim*. Nattiez (1987a : chap. V, « Ritmo/metro ») . Le projet de « musicologie générale et sémiologie » de Nattiez (1987b) ne considère pas du tout l'argument, et renvoie à Nattiez (1987a).

6. Confer les observations de Tagg et Delalande sur l'approche de Nattiez dans Marconi-Stefani (1987) ; aussi: Murray Schafer (1977 : 174ss).

un degré maximum : il y a dans la jouissance de la musique un travail fondamental de relève qui est éminemment abductif, qui ramène à des morphologies provisoires un continuum phonique, qui n'est ni certain ni nécessairement déstructuré⁷, mais certainement définitoire (et définitivement) marqué d'une mouvante fugacité. Il ne s'agit pas d'une métaphysique de l'origine, mais, au contraire, de la centralité de la modalité de la reconnaissance comme premier travail sémiotique, qui paradigmatiquement doit assumer l'« indéterminé comme un phénomène positif » (Merleau-Ponty, 1945 : 12) — ce qui semblerait un moment de pure réception est plutôt une juridique « reconnaissance formelle », un agir qui est possible seulement en délimitant activement quelque chose, en traçant ses contours.

Une telle opération est sans doute qualitativement et quantitativement centrale dans la signification de la musique comme conséquence de son enracinement dans le sonore, et un excès d'embrigadement débouche dans l'inadéquation théorique. Ce n'est pas par hasard que la majeure partie des analyses sémiotiques et génératives (comme celles cognitivistes sur le temps musical) se déplacent avec désinvolture seulement dans le domaine de la phase plus grammaticalisée (dans une acception lotmanienne (Lotman et Uspenskij, 1975 : 69ss) de la musique européenne, du baroque jusqu'au romantisme finissant (cf. Barry, 1990 et Epstein, 1994). Mais à poser les défis plus intéressants, et à démontrer l'inadéquation de beaucoup de modèles, c'est par contre la musique contemporaine qui focalise sa poïésis, intentionnellement et avec une lucidité extrême, précisément sur le temps et la matière sonore. Cette dernière expression, si d'un côté elle annonce certainement un paradoxe attribuant une corporéité excessive à la diaphane manifestation du sonore, illustre de l'autre la forte prégnance, avec finesse, du domaine tactile dans la définition « entendre est toucher à distance » (Murray Schafer, 1977 : 24). Certainement si le moment passif de l'écoute est rapportable à la forme du toucher, le moment actif du premier est à un degré inférieur de celui du second, le toucher ayant comme principal caractère, précisément, la dimension de la préhension : mais on est orienté, de toute façon, vers une valorisation de la corporéité en des termes non visifs, qui puissent ainsi souligner précisément cet aspect d'impact (dans sa dynamique de dé-

7. Cf. Piana (1990: Introduction, 6-7). La réflexion sur le temps amène Sciarrino à construire des objets musicaux qu'on écoute « en les contemplant » (1990 : 49). Le compositeur, très significativement, met en relation la possibilité d'une écoute comme « action créative » infinie avec la nécessité d'une articulation précise des matériaux: « Seulement ce qui a une physionomie peut au fur et à mesure assumer des aspects différents ; sa polyvalence est intrinsèque à sa clarté » (52 : dans le texte).

roulement, il s'agit du temps évidemment) qui à notre avis est moins dirimant dans la sphère du visuel.

Une sémiotique du temps devra par conséquent développer un double cadre de recherche. D'une part rendre compte de la constitutivité du temps, dans la double acception de mouvement traçant qui tresse le travail sémiotique, et de production même du temps dans l'activité sémiotique, par l'activité même de la sémiotique. Il s'agit peut être d'un travail à vocation plus théorique-philosophique, qui devrait reprendre, la dégageant de la prospective de la culturologie pour ensuite la projeter dans la sphère de l'énonciation, les pénétrantes observations de Lotman sur la dynamique des systèmes des signes.⁸ Nous prenons ainsi comme modèle du travail sémiotique de la récognition le double mouvement de l'explosion et du déroulement progressif (Lotman, 1992) : non seulement ceux-ci finissent par être entremêlés, mais ils opèrent simultanément une constante restructuration de la mémoire (culturelle pour Lotman, comme fonction d'un tracé dans notre prospective). Nous mettons en valeur ainsi l'aspect phénoménologique de certaines observations culturologiques du sémiologue de Tartu.

Dans une sémiotique de l'écoute et du toucher, il nous paraît plus fructueux de repenser trois concepts de Lotman : le moment explosif qui, surgissant, « jette un regard rétrospectif » (Lotman, 1992 : 157) sur le passé, le redéfinit et le restructure ; la technique, dont le caractère de prevedibilité (Lotman, 1992: 29, 79) caractérisant le développement graduel est le même qui opère, à un degré minimum, dans la tiercéité achevée du signe⁹ ; le possible, comme frontière et réservoir du sémiotique — le futur devient alors un faisceau de possibilité sur lequel le présent opère une coupure (Lotman, 1992 : 78). La condition même de pure présence, souvent opaque et résistante, du

8. Lotman et Uspenskij (1975) ; Lotman (1992) et (1980). D'autre part Lotman écrit (1980: 3-4) « la conviction que, entre l'univers culturel et le simple texte [...] il existe un rapport d'isomorphisme » : ces deux domaines « se présentent comme un unique secteur de la science et utilisent les mêmes méthodes de recherche ». nous comprenons que, de toute façon, le rapport entre texte et culture est « dynamique » et « fonctionnel » : « la culture informe le texte, mais le texte produit un sens qui peut modifier l'image propre à une certaine culture » (Caprettini 1980 : 42 ; en général sur la prospective de Lotman : 38ss).

9. Ferraris (1997) observe que le signe « mis en évidence de la présence comme moment provisoire, [...] résulte par contre la condition de la présence sensible comme de celle intelligible », c'est à dire « à travers sa propre et simple réitération » (261). Le signe et la technique (interprétée comme « la possibilité de la réitération et de la nécessité d'un support pour la réitérabilité », 180) trouvent leur fondement dans une trace à la fois active et passive : « dans le plis d'une répétition » (262) . « La répétition est un souvenir en avant » (Deleuze, cit. en italien dans Arcuri 1996 : 246).

sonore et du tactile, est alors un filon précieux pour une définition ponctuelle de la caractéristique d'échange continu, d'attraction et de répulsion entre système et extra-système qui est à la base du dynamisme sémiotique : l'intraduisible étant, dans la prospective lotmanienne, réserve et possibilité de la sémiotique, puisqu'il en garantit la nature dialogique, « le jeu entre évolution et homéostasie » (Lotman, 1980 : 13).

D'autre part, mais simplement comme face de la même feuille de papier de saussurienne mémoire, une sémiotique du temps devra étudier la production concrète des scansionnements dans les textes : du rythme comme ordre actif-passif de l'exploration et de l'impact.¹⁰ L'argument étymologique peut être valable : il ramène le rythme non seulement à la fluidité du mouvement et à la proportion, mais aussi, et originairement, à la présence d'une barrière, d'un obstacle (Jaeger, 1933 : 205-206). Dans une optique plus orientée vers la praxis textuelle, le champ sonore exploré dans les *Imaginary Landscapes* — (ou encore plus clairement *soundscapes* (Murray Schafer, 1977) — de la musique du XX^e siècle se montre particulièrement prégnant pour une étude des saillies et des configurations. Par exemple, pensons à la distinction boulézienne entre temporalité « lisse » et « striée » (Boulez, 1964 : 100). Nous avons ici une caractérisation, qui exprime une forme du contenu, qui si d'un côté elle ne se fait pas étrangère au champ de la recherche phénoménologique, de l'autre prend comme possible domaine commun de l'écoute et du toucher précisément une temporalité instituant. Le temps par métonymie peut devenir lisse justement parce que le lisse est plutôt « la manière dont une surface utilise le temps dans notre exploration tactile ou module le mouvement de notre main » (Merleau-Ponty, 1945 : 364). L'importance sémiotique de la polarité boulézienne « lisse/striée », étendue au champ d'une plus ample caractérisation de l'espace et de ses modèles — le musical en fait partie (Deleuze et Guattari, 1980 : 592ss), on l'a souligné ailleurs (Volli, 2000 : 194).

Ce qui se trouve en jeu ici, nous l'avons dit précédemment, c'est non surtout et non seulement une dimension à ajouter et oubliée de la sémiotique (certainement la musicale) mais sa possibilité en tant que recherche qui devient sémiotique dans le travail abductif de la récognition : il s'agit simplement de tenir compte que « le temps est une forme mais est constitué aussi

10. Les maîtres de tambours africains enseignent l'élève en exécutant sur son dos les différentes combinaisons rythmiques (Giuriati 1999 : 45). Le moment passif, étant une inscription par canal tactile, est condition du moment actif. D'autre part l'intraduisible *beat* ne signifie pas seulement « pulsation » (et « morsure » également) mais aussi, et le sens en est mieux centré, « coup ».

d'une infinité de formes élémentaires à lui subordonnées qui constituent les moments constitutifs de l'objectivité même » (Husserl, 1948 : 235). La détermination de ces formes est une opération éminemment sémiotique parce qu'intrinsèquement traductive : par le medium de la temporalité on rend compte du mouvement dialogique entre le faire et le sentir, qui ouvre un espace commun, n'étant ni positiviste immédiatement (il en va ainsi quand on considère comme évidente la communication musicale), ni existentialiste lointain (il en est ainsi quand on postule la centralité de l'échec dans le rapport créateur-bénéficiaire). La traduction (la traduisibilité) est alors médiation : à travers le temps et la technique. Tous les deux imposent, mieux encore, assurent un écart. Pour reprendre la caractérisation précédente (et étendant à un autre domaine le concept de traduction) entre les modalités du lisse et du strié nous pouvons alors observer « une nécessité dissymétrique » : « traduire » un terme par un autre « n'est pas un acte simple », il requiert plutôt « une série d'opérations riche et complexe » (Deleuze et Guattari, 1980 : 606-607). L'oeuvre de John Cage, pour établir la fécondité d'une réflexion historique, est éclairante : la médiation du temps implique centralement autant la processualité de la composition que celle de l'écoute : travail technique et attention phénoménologique que se présupposent l'un l'autre.¹¹

Ce n'est pas un effet du hasard que le temps est ce qui assure l'intégration cagienne de son et silence, c'est-à-dire la praxis composante exactement. Mais c'est aussi l'espace du déroulement du temps et de l'événement, lesquels dans leur indéterminacy sont, paradoxalement mais nécessairement, réglés par des mécanismes minutieux. La réflexion sur le temps passe chez Cage (comme pour Peirce) à travers la tiercéité catégorielle

11. L'attention est un terme sous-estimé de la critique cagienne, fourvoyée par une définition dans une acception « touristique » de l'écoute « expérimentale » (« one is a tourist », Cage 1961c : 13). Il ne faudrait pas oublier la charge idéologique du texte, un des deux dédié à l'Experimental music, qui, en effet, a comme sous-titre « Doctrine ». Au contraire, en suivant plutôt Cage (1961b) on doit établir l'équation « New music : new listening », qui a comme corollaire : « Just attention to the activity of sounds » (10). L'attention, « cette capacité rare », est à la base de la phénoménologie, et est « la faculté caractéristique de l'artiste » (Peirce 1992 : 87). Enquête phanéroscopique (moment liminaire de la reconnaissance) et ré-élaboration mémorielle constituent une polarité dont l'importance a été, à juste titre, soulignée dans le cadre d'une sémiotique du paysage (Caprettini 1997 : 5.1.1, 266ss). Il faudrait alors tester l'applicabilité d'une telle sémiotique exploratrice aux Soundscapes déjà cités. D'autre part, précisément dans une prospective écologique, émerge le lien profond entre silence et attention : comme l'observe Sciarrino (1990 : 54), « le silence est le berceau de tous les sons. Il nécessite de l'attention et moi je la sollicite et la multiplie, en baissant le seuil de la perception ». Cf. Murray Schafer (1977 : passim) et Volli (1991 : « Conclusion. Silenzio e dintorni », 104ss).

de la médiation : la loi qui, dans le cas du compositeur, se manifeste dans les techniques d'organisation des matériaux et de l'écriture. Cette dernière, plus que jamais dans l'oeuvre cagienne est à la fois sémiotiquement « mémoire et projet » (Ambrosini, 1979 : 309). La différence entre composer et écouter est alors située par Cage dans un rapport divers à l'action de tracer des sentiers dans le même bois¹² : cela présuppose non un hiatus mais plutôt une dépendance réciproque entre les deux domaines.

Bibliographie

Ambrosini, Claudio (1979). « Musica contemporanea e notazione ». *Studi Musicali*, anno VIII, Firenze : Olschki, 303ss.

Arcuri, Carlo (1996). « Le ultime lezioni sono già state fatte », dans Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Che cos'è la filosofia?* Turin : Einaudi (titre original *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit 1991), 233ss.

Barry, Barbara R. (1990). *Musical Time. The Sense of Order*. Stuyvesant, NY : Pendragon.

Benveniste, Émile (1966). « La notion de "rythme" dans son expression linguistique ». *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, chap. XXVII, 327ss.

Boulez, Pierre (1964). *Penser la musique aujourd'hui*. Genève : Gonthier.

Cage, John (1961a). *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, Middletown (Conn.) : Wesleyan UP.

_____ (1961b). « Experimental Music ». *Silence* (v.) 7ss.

_____ (1961c). « Experimental Music: Doctrine ». *Silence* (v.) 13ss.

Caprettini, Gian Paolo (1980). *Aspetti della semiotica*. Turin : Einaudi.

_____ (1997). *Segni, testi, comunicazione*. Turin : UTET.

12. « There is ordinarily an essential difference between making a piece of music and hearing one. A composer knows his work as a woodsman knows a path he has traced and retraced, while a listener is confronted by the same work as one is in the woods by a plant he has never seen before » (Cage 1961 : 7).

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1980). « 14. 1440. Le lisse et le strié ». *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Minuit, 592ss.
- Derrida, Jacques (1972). « La différance ». *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit 1982, 1ss.
- Eco, Umberto (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milan : Bompiani.
- _____ (1979). *Lector in fabula*. Milan: Bompiani.
- _____ (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milan: Bompiani.
- _____ (1994). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge : Harvard UP (trad. it. Sei passeggiate nei boschi narrativi. Milan : Bompiani 1994).
- _____ (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milan : Bompiani.
- Epstein, David (1994). *Shaping Time*. New York : Schirmer.
- Fabbri, Paolo (2000). *La svolta semiotica*. Rome-Bari : Laterza.
- _____ (2000). *Elogio di Babele*, Rome : Meltemi.
- Ferraris, Maurizio (1997). *Estetica razionale*. Milan : Raffaello Cortina.
- Ferrero, F.- Genre, A.-Boë, L.J.-Contini, M. (1979). *Nozioni di fonetica acustica*. Turin : Omega.
- Florenskij, Pavel (1993). *Lo spazio e il tempo nell'arte* (trad. it. Milan : Adelphi 1995).
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil (trad. it. Figure III. Turin : Einaudi 1976).
- Giuriati, Giovanni (1999). « Scrivere i suoni: una prospettiva interculturale ». dans Ferrari, Franca (ed.), *Scrivere la musica*, Turin : EDT 1999, 39ss.
- Greimas, Algirdas J. (1970). *Du sens*, Paris, Seuil (trad. it. Del senso. Milan : Bompiani, 1974).
- _____ (1976). *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris : Seuil (trad. it. Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici, postf. de P. Ricoeur. Turin : Centro Scientifico Editore 1995).
- Husserl, Edmund (1928). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Halle (trad. it. Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica, Turin : Einaudi 1950).
- _____ (1948). *Erfahrung und Urteil*. Hamburg : Klaassen (trad. it. Esperienza e giudizio, Milan : Bompiani (1995).
- Jaeger, Werner (1933). *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin-Leipzig : Walter de Gruyter (trad. it. Paideia. La formazione dell'uomo greco, Florence : La Nuova Italia 1936).
- Kramer, Jonathan D. (1988). *The Time of Music*. New York : Schirmer.

- Lerdhal, Fred & Jackendoff, Ray (1985). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge : MIT.
- Lotman, Jurij M. (1980). *Testo e contesto* (trad. it. Rome-Bari : Laterza, 1980).
- _____ (1992). *La cultura e l'esplosione* (trad. it. Milan : Feltrinelli 1993).
- Lotman, Jurij M. et Uspenskij, Boris A. (1975). *Tipologia della cultura*. Milan : Bompiani.
- Marconi, Luca-Stefani, Gino (eds.) (1987). *Il senso in musica*. Bologne : CLUEB.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Murray Schafer, R. (1977). *The Tuning of the World*. Toronto-New York : McClelland and Stewart / Al. Knopf (trad. it. *Il paesaggio sonoro*. Milan : Unicopli, 1985).
- Nattiez, Jean-Jacques (1987a). *Il discorso musicale*. Turin : Einaudi.
- _____ (1987b). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*. Turin : EDT 1989).
- Peirce, Charles Sanders (1980). *Semiotica*. Turin : Einaudi.
- _____ (1984). *Le leggi dell'ipotesi*. Milan : Bompiani.
- _____ (1992). *Categorie*. Rome-Bari : Laterza.
- Petitot-Cocorda, Jean (1985). *Morphogenèse du sens*. Paris : Presses universitaires de France (trad. it. *Morfogenesi del senso*. Milan : Bompiani 1990).
- Piana, Giovanni (1991). *Filosofia della musica*. Milan : Guerini e Associati.
- Pritchett, James (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge-New York-Melbourne : Cambridge UP.
- Seidel, Wilhelm (1977). *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft (trad. it. *Il ritmo*. Bologne : Il Mulino 1987).
- Sciarrino, Salvatore (1990). « Dell'interrogare. Incontro con S.S. » (M. Mazzolini). *Sonus*, vol. 2, n° 3. Potenza : Sonus.
- Stefani, Gino (1976). *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo : Sellerio.
- _____ (1987). *Il segno della musica*. Palermo : Sellerio.
- Tarasti, Eero (1994). *A theory of musical semiotics*. Bloomington-Indianapolis : Indiana UP.
- Volli, Ugo (1991). *Apologia del silenzio imperfetto*. Milan : Feltrinelli.
- _____ (2000). *Manuale di semiotica*. Rome-Bari : Laterza.