



HAL
open science

Analyse esthétique, vers une nouvelle approche de l'histoire musicale

Pierre d'Houtaud

► **To cite this version:**

Pierre d'Houtaud. Analyse esthétique, vers une nouvelle approche de l'histoire musicale. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lorraine, 2020. Français. NNT: 2020LORR0191 . tel-03128980

HAL Id: tel-03128980

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03128980>

Submitted on 2 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Lorraine



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE

HUMANITÉS
NOUVELLES



École doctorale
Humanités Nouvelles – Fernand Braudel

CRULH – EA 3945



Centre de Recherche Universitaire Lorraine d'Histoire
Campus Lettres et Sciences Humaines
Place Godefroy de Bouillon - BP 3397
54015 Nancy cedex

THESE

présentée et soutenue publiquement le :

16 décembre 2020

pour obtenir le grade universitaire de :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Discipline : Histoire

Spécialité : Musicologie

Avec l'invention du disque, l'histoire de la musique semble s'être fourvoyée dans l'accumulation de données sur la musique du passé complétée par des enregistrements toujours plus vrais que nature. Par ailleurs, la pratique musicale montre une quantité de paradoxes qui ne peuvent que laisser songeur. Cette thèse cherche à réfléchir sur cette réalité afin d'apporter un nouveau regard à partir d'une réflexion sur l'homme et son rapport à la musique : la réflexion esthétique.

Titre :

Analyse esthétique, vers une nouvelle approche de l'histoire musicale

Pierre d'Houtaud

Sous la direction de Jean-Paul Montagnier

Membres du Jury :

VENDRIX Philippe	Professeur des Universités Université de Tours	Rapporteur
ARBO Alessandro	Professeur des Universités Université de Strasbourg	Rapporteur
MAISONNEUVE Sophie	Maître de conférences IUT de Paris	Examineur
MONTAGNIER Jean-Paul	Professeur des Universités Université de Lorraine	Directeur de thèse

**Analyse esthétique,
Vers une nouvelle approche de l'histoire musicale**

Pierre d'Houtaud

Sous la direction de Jean-Paul Montagnier

Remerciements

À ma mère qui m'a appris à philosopher sur à peu près tout ce qui était devant moi sans jamais exclure ce qui ne l'était pas. Elle fut ma première relectrice et ma première conseillère tout au long de cette thèse, et tout au long de mes études. Merci infiniment.

À mon père qui m'a appris à « dhouter » de toutes les évidences — pour reprendre un de ses nombreux jeux de mots — et qui fut aussi un exemple dans sa volonté de vivre, dans son appétit du savoir, dans son abnégation et sa désobéissance jusque devant la mort.

À mes frangins sur lesquels je peux continuellement limer ma cervelle par de nombreuses et fructueuses disputes ; et dont les têtes bien pleines et bien dures m'aident à polir des idées que je porte bien trop souvent à bout de bras.

À ma femme qui m'a aidé bien plus qu'elle ne veut le dire et surtout bien plus qu'elle ne veut le croire. Elle est la volonté que je n'avais pas.

À mes professeurs, à mes amis et à ma famille, qui sont bien souvent les trois à la fois et qui savent me supporter, moi et mes discussions interminables et fatigantes pour théoriser le monde. Je ne m'aventurerai pas ici à les citer tous — ceux qui me connaissent souriraient déjà, sachant que de toute façon, je les aurais oubliés.

Je pense aussi à mon directeur de thèse Jean-Paul Montagier qui me donna la confiance qu'il me fallait pour écrire cette thèse et la liberté qui m'était nécessaire pour l'aboutir ; à Paul Gradwohl et ses généreux conseils afin de structurer ma pensée dans un cadre universitaire. Il me faut aussi citer Séverine Adam et Jean-Christophe Blanchard qui m'ont accueilli au CRULH et qui ont toujours su porter une oreille attentive lorsque j'en venais à vouloir me taper la tête contre les murs.

À mes relectrices et relecteurs : Marie-Hélène Thuillier et ses nombreux conseils pour maîtriser cette belle langue française ; Claude Jacob à qui je dois aussi l'amour de la lecture ; Serge Goubemon, mon troisième frère si j'ose dire ; Grégoria Palomar et Jacques Barbier et leurs « conseils de vieux loups de mer » pour dépasser les étapes psychologiques de la thèse. Enfin, il me faut aussi mentionner mes rencontres avec Martine Grandperrin qui m'aida à comprendre davantage l'histoire de la philosophie.

Table des matières

Remerciements	4
Table des matières	5
Introduction	12
1. Prise de conscience d'une confusion intellectuelle	12
2. La réaction contemporaine vis-à-vis du XX ^e siècle	13
3. Des réactions, signes d'un besoin de changement de paradigmes.....	15
4. Un soutien culturel étatique par un programme problématique	18
5. Des paradoxes contemporains issus d'une problématique ancienne.....	21
6. Le problème sous-jacent de l'histoire de la musique	24
7. L'enregistrement : un filtre traduisant mais trahissant l'histoire.....	26
8. L'enregistrement, produit révélateur du problème esthétique de la musique	28
9. Les différents paradigmes de l'histoire de la musique	29
10. Pour une philosophie réaliste	30
11. Un problème ontologique et esthétique	32
12. L'hypothèse de notre thèse	35
13. Les limites du sujet.....	36
14. Notre fil d'ariane	38
Partie I Les fondements d'une nouvelle épistémologie de l'histoire de la musique : entre métaphysique, ontologie et historiographie musicale	40
Chapitre 1 Pour une approche réaliste de l'esthétique	42
I. La critique de l'esthétique : une pratique révélatrice d'un manque de repères.....	43
1. Raison sociale ou vérité sensible	43
2. Empirisme esthétique ou nihilisme artefactuel.....	45
3. Une polysémie complexe.....	46
II. La difficulté de déterminer le champ d'action de l'esthétique.....	49
4. Le problème de la définition kantienne de l'esthétique	49
5. La question du beau dans la musique	50
6. L'impossibilité d'une définition de la musique autre qu'esthétique.....	52

III.	Critique de la connaissance : un aller-retour entre la gnoséologie et l'épistémologie ...	55
7.	Le problème gnoséologique de la perception et de la connaissance en général	55
8.	L'intérêt de la démarche gnoséologique face au constat épistémologique	60
9.	L'évaluation de la distance de l'homme au réel musical : une première approche par l'épistémologie des sciences dures.....	63
Chapitre 2 Une philosophie de la connaissance nécessaire à un possible esthétique.....		68
I.	Une conception du réel.....	68
1.	Le principe d'unité de la science dans toute démarche intellectuelle	68
2.	L'affirmation d'une posture réaliste : l'idée de correspondance	70
II.	Le langage, signe d'un intermédiaire logique entre le monde et l'homme	74
3.	Le champ sémantique de la musique et ses conséquences musicologiques	75
4.	Le langage comme moyen de correspondances	78
5.	L'invention théorique comme procédé gnoséologique pour comprendre la musique .	80
6.	La musique, un champ lexical comme représentation des phénomènes musicaux	84
III.	La disposition naturelle de l'homme à la connaissance et sa conséquence esthétique .	86
7.	La pulsion de vie chez l'être vivant	86
8.	« Persévérer dans son être » : l'homme.....	88
9.	L'esthétique comme attribut à la fois universel et culturel	91
Chapitre 3 Histoire de la musique et esthétique : une convergence pour comprendre le phénomène musical.....		97
I.	La question esthétique comme point de rencontre entre métaphysique et anthropologie.....	97
1.	La nécessité de l'histoire comme reflet de l'esthétique.....	97
2.	De la dépendance du discours esthétique à une définition métaphysique et ontologique de la musique	99
3.	La notion d'expérience esthétique	103
II.	Pour une esthétique réaliste	106
4.	Pour sortir de l'empirisme esthétique : le réalisme esthétique.....	106
5.	Réconcilier la métaphysique et l'histoire de la musique	108
6.	Redéfinir l'esthétique par la gnoséologie	111
III.	Vers une analyse esthétique comme construction historique	114
7.	La particularité ontologique de la musique dans ses constructions historiographiques.	114
8.	Ontologie musicale et Histoire des représentations	116
9.	L'enregistrement, un cas d'école idéal et le point de départ logique de notre réflexion historiographique.....	119

Partie II La révolution de la perception acousmatique dans la pratique musicale.....	122
I. L'enregistrement, une nouvelle médiation musicale à la fois acteur et révélateur des nouveaux rapports entre la musique et l'être humain	122
II. Élaboration de fondements sociologiques et économiques pour notre réflexion	126
Chapitre 4 L'enregistrement, une révolution en quatre périodes	131
I. La période acoustique : la naissance d'une pratique.....	131
1. Les découvertes	131
2. L'évolution du script initial vers un script destiné à la musique	132
3. Vers une massification de la pratique d'écoute	135
4. La concurrence de la radio.....	136
II. La période électrique : une nouvelle écoute	137
5. Un progrès qualitatif et quantitatif.....	137
6. Vers une standardisation de la technologie et une mondialisation des pratiques	138
III. La période industrielle et la démocratisation du disque	140
7. Une réorganisation du marché mondial.....	140
8. De la création musicale à la production	141
9. La bande magnétique : une nouvelle révolution.....	142
10. La crise et le disque compact.....	144
IV. La période internet : une multiplication des possibles musicaux.....	147
11. Le « Peer-to-Peer » et la crise du disque compact.....	147
12. Une transformation radicale du script.....	148
13. Vers une musique libérée ?	150
Chapitre 5 La révolution de l'enregistrement chez l'auditeur : une nouvelle manière d'écouter la musique.....	152
I. Les prémices de l'écoute acousmatique : le théâtrophone.....	153
1. Une idée simple qui pose de nombreux problèmes.....	153
2. L'importance de la qualité sonore et de la maîtrise du son	155
3. Un nouvel espace domestique : l'espace sonore	157
4. Le problème de l'expérience esthétique et culturelle.....	158
5. L'invention d'une nouvelle posture pour l'auditeur.....	159
6. Transduction sonore et perception acousmatique	160
II. La lente création de l'écoute acousmatique.....	161
7. Les débuts de la musique enregistrée	161
8. Les premiers appareils de lecture.....	162
9. La création d'un nouveau besoin musical	163
10. Attitude corporelle et écoute : un malaise révélateur	165
11. Arguments de vente.....	166

III.	Les apports de l'électricité	167
12.	L'ouverture d'un univers sonore inconnu	167
13.	De l'auditeur à l'amateur discophile.....	168
14.	Collectionner les disques : entre pouvoir et savoir	169
15.	La découverte de l'illusion sonore	170
16.	La mise en évidence de l'écoute acousmatique	171
IV.	Un nouvel auditeur : l'amateur de musique	172
17.	L'élaboration du plaisir hédoniste	172
18.	Du plaisir hédoniste au pouvoir de l'amateur : l'apparition de nouvelles parts de marché	174
19.	La création de l'auditeur mondial.....	177
Chapitre 6 La transformation du rôle d'interprète et de compositeur par l'enregistrement.....		181
I.	L'interprète romantique enregistré	182
1.	Les prémices d'une transformation	182
2.	La production en série : une amélioration des conditions de l'interprète.....	182
3.	L'apparition de l'« enregistrement-photographie » ou de l'« enregistrement témoignage »	184
4.	La prépondérance de la voix.....	186
5.	Un témoignage des pratiques esthétiques d'une époque	187
II.	L'apport de l'électricité et l'appropriation du médium par l'interprète artiste	188
6.	Les fondements d'une appropriation du médium.....	188
7.	Vers l'« enregistrement-objet ».....	190
8.	L'interprète créateur : enregistrer vrai.....	193
9.	L'interprétation historique	195
10.	De l'interprétation anhistorique à l'interprétation créatrice	197
III.	Créer et composer à l'ère de l'enregistrement.....	199
11.	Un sujet complexe	199
12.	La partition comme fondement de la composition musicale dans la musique savante	200
13.	Modernité et écriture musicale	202
14.	De l'ethnomusicologie à la <i>World music</i> : l'effondrement de la suprématie musicale occidentale.....	204
15.	Un nouveau monde sonore	210
16.	Le réalisateur compositeur et l'apparition des musiques électroacoustiques.....	211
Chapitre 7 L'apparition d'un nouvel acteur incontournable : le réalisateur musical.....		215
I.	La nécessité de nouveaux rôles artistiques pour enregistrer	215
1.	Une question physique liée aux conditions de l'enregistrement	215
2.	L'organisation de la production musicale.....	217

3.	Définition du réalisateur musical	219
4.	Les interactions entre le réalisateur et les autres acteurs de la musique	220
5.	Les différents rôles au sein du processus de réalisation	221
II.	L'ingénieur du son	223
6.	Une nécessité liée à l'enregistrement	223
7.	L'interprétation de l'interprète.....	224
8.	Les compétences de l'ingénieur du son.....	225
9.	Un créateur du son	227
10.	De l'ingénieur-du-son-interprète à l'artiste compositeur	229
III.	Le producteur	230
11.	La nécessité d'une production musicale.....	230
12.	Les débuts du marketing musical de l'enregistrement	232
13.	La radio, de la concurrence à la complémentarité	233
14.	L'influence économique dans les choix esthétiques	235
15.	La naissance d'un besoin publicitaire	237
16.	Publicité, intégration verticale et concentration horizontale : un besoin stratégique et commercial.....	238
17.	L'apparition du rock comme révélateur de l'importance du producteur	240
18.	Vers l'audio-numérique	242
IV.	Le directeur artistique	244
19.	Un rôle complexe	244
20.	Un pouvoir d'influence sur l'auditeur, le compositeur et l'interprète	244
21.	Le duo directeur artistique-interprète.....	247
22.	Une politique esthétique	247
23.	Multi-médias et musique populaire	248
Partie III Vers une nouvelle approche de l'histoire musicale		252
Chapitre 8 Le schisme esthétique et ontologique de l'enregistrement		252
I.	Des pratiques envisagées bien avant l'invention.....	254
1.	Des « sponges » qui retiennent le son ».....	254
2.	Des dragées de glace dans lesquelles le son est emprisonné	255
3.	Une horloge sonore	257
II.	Le problème de l'authenticité : une critique fondée à partir d'une certaine ontologie de la musique	259
4.	Photographier le son : l'impossible objectivité	259
5.	Des pratiques et des représentations issues du XIX ^e siècle : le modèle de l'émanation	261
6.	L'utopie esthétique, signe d'une certaine forme de représentation de la musique....	264

III.	Le modèle de l'émanation, un système efficace pour expliquer des rapports esthétiques simples.....	265
7.	Une explication esthétique aux premières critiques liées à l'enregistrement.....	265
8.	Interpréter « vrai ».....	267
9.	La distanciation de l'émetteur à l'auditeur	269
IV.	La nécessité de nouveaux modèles esthétiques dans certains rapports liés à l'enregistrement.....	272
10.	La transformation ontologique du statut de l'œuvre par la pratique de l'enregistrement : vers une nouvelle représentation.....	272
11.	Une explication par le modèle du « type » et de l'« occurrence ».....	274
12.	L'écoute acousmatique.....	275
13.	Les difficultés à définir le bon rapport musical.....	277
14.	Problèmes de composition	279
V.	Le modèle de la constitution comme explication du « phonomontage ».....	280
15.	Les rapports esthétiques possibles à partir de l'objet esthétique « œuvre écrite »....	280
16.	Les rapports esthétiques possibles à partir de performances	283
17.	Une explication par le modèle de la constitution.....	284
VI.	Conclusion : l'évolution historique des catégories ontologiques et ses conséquences	286
Chapitre 9	Construction d'un espace historique particulier au sein de notre représentation de la musique.....	290
I.	Critiques et constats de certains paradigmes historiques	290
1.	Le problème de la compréhension de l'histoire par les styles musicaux	290
2.	Les paradigmes historiques de la musicologie contemporaine.....	294
3.	Les difficultés inhérentes à la construction d'une histoire de la musique	296
4.	Les objectifs de la construction historiographique : l'exemple de la « révolution galiléenne ».....	299
II.	La notion d'archéologie musicale	302
5.	Histoire et archéologie au cours des siècles : la construction et la confrontation de nombreux paradigmes.....	302
6.	L'idée d'archéologie musicale et de sédiments musicaux.....	308
7.	Définir le sédiment musical	310
III.	Construire de nouveaux paradigmes pour l'histoire de la musique.....	312
8.	Les interactions entre passé, présent et futur.....	312
9.	L'histoire comme révélateur d'un besoin d'identification de l'art.....	317
10.	L'espace historique comme prospection inversée	319
Conclusion	322
1.	Une thèse kafkaïenne ?.....	322

2. Le champ d'interaction de l'esthétique	325
3. La nécessité de la recherche fondamentale	328
4. Approches des représentations de la musique à l'aube de son historisation	330
5. Des représentations de la musique avant la stabilisation de l'écriture	336
6. Une piste de réflexion.....	339
Lexique	345
Bibliographie	347

Introduction

1. Prise de conscience d'une confusion intellectuelle

Pendant mes années d'étude en musicologie, il m'a été difficile de comprendre la finalité de l'histoire de la musique. En y réfléchissant, l'expression en elle-même me semblait vague. Comment expliquer à un novice ce qu'est l'étude de l'histoire de la musique ? Il serait peut-être possible de résumer cette pratique par une tentative pour classer dans le temps et dans l'espace les compositeurs et les compositions. Pour tenter de comprendre cette « histoire », les cours proposés à la faculté, tout comme la très grande majorité des livres lus, me semblaient ne donner d'importance qu'à des époques marquées par des manières de faire particulières et symbolisées par des compositeurs et des morceaux importants. La compréhension de l'histoire de la musique ressemblait à une quête infinie afin de comprendre l'enchaînement des grands compositeurs et de leurs œuvres, accompagnés par des compositeurs moins importants dont il fallait aussi juger de leur influence. Mais plus on s'attachait à vouloir comprendre et percevoir cette fresque vertigineuse composée de noms, de morceaux, de manières de faire, plus celle-ci me semblait complexe et par là-même insaisissable.

Ce malaise se faisait aussi ressentir dans ma pratique musicale au Conservatoire. L'enseignement était intégralement basé sur une division *a priori* de la musique entre celle dite « classique » et celle dite « populaire ». Tandis que la première catégorie était la source de toutes les jubilatons superlatives, la seconde était considérée comme juste bonne à divertir les foules incultes. C'est à peine si j'osais dire que j'accompagnais au piano une chorale de gospel dans ma paroisse ; et pourtant j'y appris bien des manières de faire de la musique, des manières que je n'aurais jamais pu explorer à l'époque, dans nos Conservatoires.

Dans cette catégorisation, la musique classique elle-même était divisée en deux grandes sous-parties. Il semblait impossible de ne pas pouvoir tomber sous le charme de la musique du passé si « plaisante », si « douce », si « raffinée »... Émettre la moindre objection, le moindre doute, relevait du sacrilège, de l'infamie et du déshonneur et trahissait alors la cuistrerie de nos affects. Quant à la musique « contemporaine » — comprendre ici la musique écrite après la seconde École de Vienne —, elle semblait devoir s'imposer dans notre pratique musicale, comme un travail douloureux mais nécessaire afin de former nos jeunes oreilles à la « musique du futur », à une nouvelle beauté indescriptible, incompréhensible pour aboutir à une « nouvelle culture » par l'expérience et la confrontation...

Ces différents jugements de valeur ainsi que ces catégorisations bien tranchées et fondées sur des bases intellectuelles inconscientes aboutissaient pour moi à une définition de la musique obscure

ou plutôt à une compréhension partielle de la musique. Comme le remarque Pierre Hemptinne en 2002,

« En fait ce sont les musiques qui n'ont jamais été prises au sérieux. Le rock, le jazz, toutes leurs évolutions, ont toujours été considérés comme des musiques de divertissement, de conflits intergénérationnels, des musiques passagères. Leur statut d'expression n'a jamais été reconnu. Ceux qui fondent les valeurs, qui décident quels langages relèvent de l'expression, quels autres demeurent au stade de l'événementiel balbutiant, n'ont jamais traité les musiques de notre siècle comme sujet d'étude digne de ce nom »¹.

Entre la bonne et la mauvaise musique c'est-à-dire entre la musique « classique » et la musique « populaire », le jugement de goût semblait s'appuyer sur l'impression première d'une harmonie musicale complexe mais raffinée alors même que le jugement de valeur appliqué à la musique contemporaine rejetait l'idée d'une appréhension de la qualité musicale par l'impression première, ici considérée comme trompeuse.

2. La réaction contemporaine vis-à-vis du XX^e siècle

Depuis quelque temps, certainement par contradiction, la musique populaire s'inscrit désormais davantage dans les « nouvelles pratiques musicales » des Conservatoires. Entre un discours cherchant à attirer un public de jeunes, élevés aux sons de la musique pop-rock dite « musiques actuelles », et un besoin de renouveler simplement les codes de la pratique musicale considérée comme désuète, la nouvelle pédagogie de nos Conservatoires croit pouvoir s'affranchir des dérives de l'ancienne pensée du goût en intégrant les derniers styles musicaux allant du jazz, de la musique de film jusqu'aux musiques rock, pop rock, hard rock, punk et disco. Contre la pensée quelque peu manichéenne de la fin du XX^e siècle s'instaure alors au début du XXI^e siècle une sorte d'égalitarisme ouvert et respectueux de l'ensemble des goûts musicaux. Dans tout bon auditorium de Conservatoire, il est désormais possible d'entendre ce qui était considéré comme impensable quelques dizaines d'années plus tôt : un morceau *Stairway to Heaven* arrangé pour une classe de saxophone, suivi de près par un prélude de Bach réapproprié par la classe de jazz, puis un medley des Beatles pour quatuor à cordes au milieu d'un programme éclectique mélangeant musique « classique », musiques « du

¹ P. HEMPTINNE, « La couverture musicale ne couvre pas le social », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 1 : 1, 15 mai 2002, p. 30.

monde », musiques « ...z'actuelles », musique « de film », dont le titre se doit de montrer l'ouverture d'esprit et la fusion des genres : « De Bach à nos jours » ou « De Bach aux Beatles » feraient dans notre exemple très bien l'affaire.

Cette démarche est significative : elle tente d'intégrer pleinement dans les activités éducatives, la réalité et la diversité des pratiques musicales actuelles. Bien entendu, notre objectif n'est pas non plus de dénigrer les différentes positions. Mais nous pensons qu'elles doivent être considérées comme révélatrices d'un problème plus profond. Si ce nouveau rapport à la musique, bien différent de la doxa en place au tournant du siècle dans les Conservatoires, cherche à balayer les anciens jugements de valeur fondés *a priori*, il ne le fait paradoxalement qu'en refusant toute confrontation au jugement de valeur, en se réfugiant dans un discours qui prône le multiculturalisme. Cette attitude est alors pour nous aussi problématique que la précédente : la question du goût, et par là même la question de notre rapport à la musique, ne sont pas élucidées. Le relativisme culturel, où toute pratique se justifie à partir du moment où elle existe, tombe dans le même écueil que la culture dite « classique » : celui de règles définies *a priori* sans fondement intellectuel précis — ou avec des fondements non conscientisés — d'où il ne peut ressortir au bout du compte qu'un sentiment d'incompréhension.

Ce relativisme intellectuel se retrouve dans les nouveaux programmes de musique du cycle deux au cycle quatre de l'Éducation Nationale, c'est-à-dire de l'école primaire jusqu'au collège. La musique est définie comme « un langage symbolique et non verbal permettant d'exprimer avec une infinité de nuances sa propre sensibilité »². L'apprentissage de la musique s'inscrit alors dans l'éducation de l'« intelligence sensible »³, notion reconnue en 2001 dans le *Plan pour les arts et la culture à l'École* et développée en opposition à l'« intelligence rationnelle »⁴. Pour ce faire, l'éducation musicale doit s'appuyer sur la diversité du répertoire. Celui-ci, reconnu comme désormais immédiatement accessible et gigantesque⁵, doit être utilisé dans une approche de l'histoire musicale où toute production peut être comparée, sans jugement de valeur, afin de mettre en avant les techniques pour construire la musique et s'échapper ainsi de l'« exigüité esthétique »⁶. Que cela soit dans la pratique ou

² *Les enjeux de l'Éducation Musicale dans la formation générale des élèves.pdf*, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2016, p. 3 ; *in* http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Education_musicale/22/9/1_RA_C4_EM_Enjeux-formation-generale-eleves_DM_570229.pdf, consulté en février 2018.

³ *Plan pour les arts et la culture à l'École*, Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle et la direction de l'Enseignement scolaire, 2001, p. 7 ; *in* <http://www.lagazettedescommunes.com/telechargements/tascalang.pdf>, accès février 2018.

⁴ *Id.*

⁵ *Les enjeux de l'Éducation Musicale dans la formation générale des élèves.pdf*, *op. cit.*, p. 5.

⁶ *Id.*

dans l'écoute, le jugement esthétique, considéré comme douteux, possède désormais une place secondaire et un statut relatif :

« On sait bien les antagonismes qui peuvent parfois opposer les tenants de telle ou telle esthétique ou de tel ou tel genre. La “musique classique” peinerait à tolérer les “musiques actuelles” ? Le jazz serait plus “savant” que “populaire” ? La musique baroque ne pourrait accepter une interprétation romantique ? Des arrangements modernes d'œuvres du passé seraient intolérables ? Une voix “travaillée” ne pourrait être que “lyrique” ? Etc. Tous ces points de vue sont respectables »⁷.

Ce court extrait met en évidence des problématiques issues de la perception précédente de la musique et dénonce une manière de l'enseigner. Les solutions proposées par les nouveaux programmes ne sont pas très éloignées de celles opérées au Conservatoire. L'institution cherche, et c'est tout à son honneur, à ouvrir la connaissance musicale à l'ensemble des expériences artistiques « dans une société de plus en plus confrontée à des phénomènes massifs de migrations »⁸. Mais tout comme le Conservatoire, en croyant se protéger derrière un mur de tolérance, elle ne s'aperçoit pas que celui-ci est bâti sur un terrain instable : une définition inconsciente et mal maîtrisée de la musique, car insuffisamment précisée. De plus, en cherchant à mettre en avant les capacités créatrices des élèves à partir de répertoires familiers, cette stratégie pédagogique, faute de temps met de côté pour une grande partie le concept d'histoire de la musique, problématique qui nous semble centrale dans notre perception de la musique.

3. Des réactions, signes d'un besoin de changement de paradigmes

Ce retournement culturel a le vent en poupe depuis les années 1990⁹. On le retrouve encore dans une quantité de projets de recherche universitaire autour des musiques actuelles sous l'angle de cultures et de courants dits alternatifs. Colloques sur la scène punk, journées d'étude sur les humanités numériques, séminaires sur l'histoire sociale du rock, ou encore création de la revue *Volume!*¹⁰ traitant

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ R. DERIU, « Pédagogie de l'éducation musicale dans la seconde moitié du XXe siècle », dans J.-J. Nattiez, R. Dalmonte et M. Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 862.

⁹ M. SETEUN, « Édito », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 1 : 1, 15 mai 2002, p. 1 (en ligne : <http://journals.openedition.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/volume/2485> ; consulté le 8 mars 2018).

¹⁰ M. SETEUN, « Édito », *op. cit.*.

des musiques populaires, sont des exemples de l'ouverture de la réflexion universitaire à l'ensemble des pratiques musicales actuelles. « Par rapport à la musicologie d'hier, [...] il semble que la musicologie post-moderne ait apporté un acquis définitif : plus question d'exclure qui que ce soit, quoi que ce soit d'une investigation musicologique quelconque »¹¹. La perception du phénomène musical a désormais pris en compte les apports de l'ethnomusicologie et le travail de réflexion issu de la musicologie « systématique »¹² dans la société d'aujourd'hui.

Le développement des mots clefs tels que « représentations, anthropologie, épistémologie, sociologie, philosophie » ou encore « numérique » illustre bien le fait que le phénomène musical est sur le chemin de la remise en question. Hugues Dufourt le souligne de façon éloquentes dès 1997 :

« L'histoire de la musique ne se limite plus, en effet, à l'étude abstraite des formes, des genres ou des composants stylistiques ; au surplus, elle sort du cadre étroit des études historiographiques ou statistiques. L'histoire de la musique prend part à l'histoire générale de la société et de la culture européennes dont elle partage les intérêts pour ce qui touche à la pratique politique et sociale ainsi qu'à l'idéologie. L'étude critique des formes sociales de la sensibilité, comme celle de l'élaboration artistique proprement dite, s'effectue dans une confrontation permanente de la norme et du contexte. Parce qu'elle cesse d'être une histoire naturelle de la culture, l'histoire de la musique soulève des questions d'ordre philosophique. La musicologie philosophique et la philosophie de la musique se rejoignent ainsi et se confondent dans une commune interrogation sur le pouvoir des codes symboliques ou sur les particularités de l'expression subjective, sur les facteurs diachroniques de transformation des systèmes symboliques ou sur la nature des innovations formelles et stylistiques. L'examen du rapport entre structure et signification se démultiplie : il relève aussi bien de l'analyse musicale formalisée que de l'herméneutique ou de l'histoire des cultures. Ces nouveaux objets, ces

¹¹ J.-J. NATTIEZ, « Unité de la musique... Unité de la musicologie ? », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 1197.

¹² M. BENT, « Le métier de musicologue », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 612.

répartitions du savoir prêtent à réflexion et fournissent matière à des constructions théoriques originales »¹³.

Ce résumé des transformations intellectuelles à la fin du XX^e siècle met en lumière le besoin de repenser le phénomène musical à la fois dans sa société et dans sa nature. Après avoir investi la problématique du langage et des systèmes symboliques, une partie du débat philosophique s'est penchée sur le fondement ontologique de l'existence de la musique.

Ce débat vit le jour au sein d'une complexification de la réalité musicale stimulée par les avancées technologiques du XXI^e siècle. Les capacités d'enregistrement et de création de mondes sonores toujours plus précises et efficaces, ainsi que le développement de réseaux toujours plus étendus et rapides à travers le globe, multiplient les pratiques artistiques tout en favorisant le foisonnement des transferts culturels. En réussissant la prouesse d'avoir à tout moment et à tout instant une quantité phénoménale de savoirs et de pratiques, la technologie nous demande de réinventer notre manière de penser le réel et plus précisément le phénomène musical. Selon Alessandro Arbo et Marcello Ruta, « le débat philosophique contemporain a le mérite d'avoir pris conscience de ces transformations et des conséquences qu'elles entraînent dans nos façons de penser la musique — et, plus généralement, de la vivre et d'en faire l'expérience »¹⁴. L'étude des transformations sociétales, notamment dans les arts et dans la musique, par l'enchaînement des différentes technologies modernes et contemporaines, semblerait être sauvée par l'ouverture culturelle et l'éclectisme intellectuel. Pourtant la recherche d'une définition de la musique reste d'une certaine manière un tabou, comme si celle-ci devait demeurer insaisissable, comme s'il était impossible de rendre par les mots l'ensemble de la réalité musicale et du phénomène musical, et donc comme s'il fallait garder sous silence ce dont on ne peut parler, pour reprendre la formule de Wittgenstein¹⁵. En France, que cela soit dans les lieux du savoir théorique et musicologique, c'est-à-dire les Universités, ou dans ceux du savoir-faire et de la technique musicale, représentés par les Conservatoires¹⁶, le phénomène musical semble en lui-même indéfinissable, de l'ordre de l'ineffable. L'histoire de la musique, quant à elle, est reléguée au domaine d'un savoir magistral dont le sens resterait inaccessible...

¹³ H. DUFOURT, « Introduction », dans *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997, p. 7.

¹⁴ A. ARBO et M. RUTA, *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, p. 5.

¹⁵ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, G.-G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 112.

¹⁶ J. TAFURI, « La formation musicale supérieure en Europe et en Amérique du Nord », dans J.-J. Nattiez, R. Dalmonte et M. Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 876.

4. Un soutien culturel étatique par un programme problématique

Pour sortir de l'impasse, le plus souvent, la définition du phénomène musical est remplacée par l'étude des codes musicaux. De la même manière, le problème de l'histoire de la musique est bien souvent supplanté par l'apprentissage de l'histoire des musiciens et des styles musicaux.

Mais ce pragmatisme, craintif dans le meilleur des cas ou inconscient dans le pire, transforme notre vision même de la création et de la créativité musicales. Avec lui, c'est l'ensemble du jugement de goût et de la politique d'évaluation de la créativité et de l'activité musicales qui est altéré.

L'« État culturel », grand acteur de la vie culturelle de nos sociétés occidentales par ses investissements dans le patrimoine et dans la création, devient alors, comme le critique Marc Fumaroli¹⁷, un jeu de dupes lié aux loisirs culturels dont la valeur n'est pas tant la qualité que la quantité, évaluée en fonction de statistiques de fréquentation, catégories socio-professionnelles touchées, et projets éducatifs attribués.

Le vocabulaire employé dans les différents programmes culturels liés à la musique ainsi que dans la création d'organismes culturels, auxquels des fonds de financement sont attribués, ne doit rien au hasard et doit être considéré avec attention comme le montre Philippe Teillet¹⁸ : « musiques d'aujourd'hui » et « musiques actuelles » reflètent « la transformation des référents de la politique culturelle ainsi que [...] la définition des missions de segments administratifs du ministère de la Culture ou de structures parapubliques qui lui sont liées »¹⁹. Qu'ils soient issus, comme le pense Marc Fumaroli, d'une politique remontant au Front Populaire, ou, selon Philippe Urfalino, des politiques culturelles des gouvernements socialistes entre 1981 et 1993, ces termes visent à ne pas prendre parti, à ne pas définir l'objet artistique, de peur de s'y méprendre : « L'art de faire continûment l'événement repose davantage sur la production de "nouveauautés" et de "performances" que sur la stigmatisation d'adversaires »²⁰.

Dans son article, Philippe Teillet²¹ montre ainsi que l'ensemble des études gouvernementales produites dans les années 1980 sur le sujet de la culture, a remis en cause les conceptions esthétiques d'après-guerre incarnées par André Malraux. Selon Urfalino²², lors de la « Conférence mondiale sur les politiques culturelles » à Mexico pendant l'été 1982, Jack Lang afficha son opposition à l'universalité

¹⁷ M. FUMAROLI, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Éd. de Fallois, 1991.

¹⁸ P. TEILLET, « L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui », dans *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 111-125.

¹⁹ *Id.*, § 9.

²⁰ P. URFALINO, « De l'anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle », *Revue française de science politique*, vol. 43, n° 5, 1993, p. 824.

²¹ P. TEILLET, « L'État culturel », *op. cit.*, § 20-21.

²² P. URFALINO, « De l'anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle », *op. cit.*, p. 834-836.

culturelle précédente et son souhait de créer une logique de « vitalisme culturel »²³ nietzschéen à la française comme rempart à l'« impérialisme financier et intellectuel » — comprendre derrière ce terme : les États-Unis, non cités mais facilement reconnaissables.

Sous l'impulsion de son nouveau Ministre de la Culture, la France abandonne alors les politiques culturelles des années 1970. Les résultats de la « démocratisation culturelle » jugés faibles ne semblaient finalement réussir à toucher qu'une petite partie de la population française, la majorité restant plus friande de musiques issues de la culture de consommation²⁴. À partir des années 1980, la gauche au pouvoir s'imprègne des logiques de l'entreprise et de celles des marchés. L'idée est alors de développer une politique culturelle dont les investissements soient quantifiables par des critères précis et concrets. Par exemple, les investissements culturels se devaient de toucher l'ensemble des Français, critère facilement quantifiable... À partir du sentiment d'échec de la démocratisation de la culture et de l'hymne à la préservation culturelle « sera placé le concept de développement culturel dont, malgré sa “palme de la notion la plus floue”, l'une des vertus est de conserver comme objectif l'approfondissement de la démocratie culturelle tout en dépassant les perspectives de la démocratisation de la culture »²⁵.

Progressivement, la définition ministérielle de la culture change. Elle n'est plus ce qui reste dans l'histoire et conserve de moins en moins son caractère universel. Si, pour Malraux, elle se définissait comme « l'héritage de la noblesse du monde, la seule force que nous ayons en face de l'élément de la nuit »²⁶ ou encore « tout, ce qui en nous, échappe à la mort »²⁷ et même « l'ensemble des réponses mystérieuses que peut se faire un homme lorsqu'il regarde dans une glace ce qui sera son visage de mort »²⁸, la culture apparaît peu à peu comme le résultat de l'activité humaine de loisir, en opposition à l'activité humaine liée au travail. bercée par les explications sociales post-marxistes, la perception universelle et atemporelle de la culture est alors vue comme l'argument des puissants pour imposer une certaine forme d'art à l'ensemble de la société. Pour Philippe Teillet, la pensée de Michel de Certeau rend très bien compte du changement de paradigme opéré à la fin du XX^e siècle :

²³ *Ibid.*, p. 836.

²⁴ En 1988, 75 % des personnes interrogées écoutaient des musiques pop, rock, jazz et folk. P. TEILLET, « L'État culturel », *op. cit.*, p. 21.

²⁵ P. TEILLET, « L'État culturel », *op. cit.*, § 22.

²⁶ C. BERNARD-SUGI, « André Malraux : “La culture est l'héritage de la noblesse du monde” », dans l'émission *Les nuits de France Culture*, Paris, 21 novembre 2017, 1h10 (en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/andre-malraux-la-culture-est-lheritage-de-la-noblesse-du-monde-0> ; consulté le 13 octobre 2018), 4'10" ; archive de « André Malraux à Paris », dans l'émission *Un homme, une ville*, dans *Les Après-midi de France Culture*, Paris, 9 janvier 1981.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Id.*, 21'30".

« Il y a en effet chez Michel de Certeau une analyse de l'effet de domination au principe de la conservation des œuvres et de l'apologie du non-périssable qui permet aux groupes sociaux dominants d'assurer la pérennité des objets culturels auxquels ils sont attachés. Dès lors, une politique réellement soucieuse de mettre en cause ces mécaniques sociales, sources d'exclusions culturelles et de l'échec de la démocratisation de la culture, suppose de renoncer à l'apologie du non-périssable »²⁹.

Entre un combat contre une domination étrangère et celui contre une domination de classes, avec des dépenses qui doivent se transformer en investissements culturels, c'est alors l'activité artistique éclectique qui est promue, celle du périssable, de la performance, et donc de l'expérience sensible. Les objectifs culturels deviennent synonymes de divertissements intellectuels immédiats et éphémères au sein d'« espaces des possibles »³⁰ déjà préconçus et qu'il faut mettre en valeur.

En musique, contrairement à l'objectif premier, celui de la lutte contre l'impérialisme culturel américain, c'est paradoxalement l'univers du rock qui se prêta particulièrement bien au jeu des musiques actuelles, c'est-à-dire une pratique artistique issue de la culture américaine et dominée par les logiques de marché et de l'industrie ! Autre paradoxe aussi important : en prônant l'identité et les particularités culturelles des nations et des populations mondiales, en glorifiant les différences, la politique représentée par Jack Lang se tourne vers le financement d'une culture internationale, certes francisée, certes largement utilisée par la jeunesse française, mais dont les codes musicaux et artistiques restent partagés par l'ensemble de la population occidentale — désormais quasiment mondiale — et dont les objectifs sont majoritairement imposés par les normes économiques et commerciales.

Plus important encore : « devenue pensable, une politique indifférente tant à l'histoire qu'au destin des objets culturels, et d'abord soucieuse de ce qui se joue dans l'action, devait être mise en œuvre »³¹. Mais en soutenant des pratiques qui se voulaient hors de l'histoire, la politique culturelle pour le périssable et l'anhistorique s'est inscrite peu à peu dans le temps et donc dans l'histoire ; ce qui explique à la fois l'augmentation des études contemporaines sur le sujet mais aussi les nombreuses classes de musiques actuelles qui se sont ouvertes partout en France depuis ces vingt dernières années.

²⁹ P. TEILLET, « L'État culturel », *op. cit.*, § 25.

³⁰ Terme emprunté à Pierre Bourdieu, repris par Philippe Teillet.

³¹ P. TEILLET, « L'État culturel », *op. cit.*, § 37.

Pour autant, cette réaction ministérielle reflète une difficulté à définir l'histoire de l'art dans son ensemble et plus particulièrement l'histoire de la musique. En confrontant la position d'André Malraux à celle de Jack Lang, on se retrouve face à la nécessité de définir non seulement l'activité artistique mais aussi notre manière de reconnaître l'activité artistique puis de la mettre en histoire. Autrement dit, les affirmations passées sur la culture et leurs incohérences montrent que la question esthétique, c'est-à-dire la question du rapport de l'homme à l'art est loin d'être surannée. Si le discours esthétique s'est abîmé dans les horreurs idéologiques des pires moments de l'histoire puis dans les spéculations intellectuelles issues de paradigmes venant tout droit du XIX^e siècle, il ne doit pas pour autant être mis de côté. Il nous appartient donc de l'investir de nouveau sous l'angle du questionnement historique et culturel.

5. Des paradoxes contemporains issus d'une problématique ancienne

L'évitement du questionnement esthétique se retrouve aussi de manière paradoxale dans l'élaboration et l'utilisation de la musique dite « intellectuelle » ou « sérieuse » et dans sa division entre musique « contemporaine » et musique « classique ». Les choix opérés par les politiques culturelles après la deuxième guerre mondiale³² ont permis de financer le rêve des tenants de la modernité : celui d'un progrès esthétique par l'expérimentation créatrice et sans compromis des formes de musiques post-tonales radicales. En parallèle, les avancées extrêmes des redécouvertes musicologiques sur les musiques du passé, avec leurs grands et moins grands maîtres, leurs découvertes des différentes interprétations possibles, ont permis l'effervescence d'un retour à la musique dite classique, enregistrée et réenregistrée, transférée aux quatre coins du monde, métissée, mélangée, réactualisée, etc., dans un brassage de plus en plus rapide et important.

Le constat de Pierre-Michel Menger, publié en 1983³³, est sans appel : avec le développement des technologies liées à l'industrie du disque, la consommation de musique « sérieuse » n'a jamais cessé de se renforcer, touchant un public toujours plus large et diversifié. Paradoxalement, la musique dite contemporaine, elle, n'a jamais été autant en contradiction avec son public, agissant selon ce que l'on pourrait appeler la généralisation de l'exception ou encore la normalisation du subversif. En visant

³² À partir de 1947, des aides publiques à la création se mettent en place. En 1964, la S.A.C.E.M. lance le « fond de valorisation et d'encouragement » pour aider à la création musicale de ce type de musique. De nombreuses commandes publiques attribuées par des commissions de musiciens voient le jour et se développent entre les années 1960 et 1970. Avec elles, il faut aussi compter les commandes de Radio France. Enfin, les subventions officielles à la « recherche musicale » en électro-acoustique doivent être citées : la moitié de ces subventions permirent notamment le développement de l'I.R.C.A.M..

³³ P.-M. MENGER, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

la nouveauté à tout prix et le choc des consciences, ces compositeurs de l'avant-garde semblent constamment se référer à des musiques du passé pour mieux s'affranchir de leurs lois, dans une sorte de fuite en avant perpétuelle vers un nouveau langage destiné à un public qui reste à naître. L'aversion quasi généralisée des auditeurs pour cette musique, expliquée un peu facilement par une vision de l'histoire où le génie serait toujours en avance sur son temps et où les amateurs devraient être éduqués, rend pour le moins étonnants les rapports entre les différents acteurs de la musique : dans ce nouvel univers artistique, la caisse de résonance de la musique contemporaine est devenue au moins autant l'État que le public. Alors qu'il existait précédemment un rapport conflictuel entre les compositeurs, leurs mécènes et le public, désormais ce dernier n'accepte d'adhérer que si l'administration publique, régentée par les compositeurs eux-mêmes, accrédite en amont le compositeur et la composition.

Face à une musique radicale composée pour un public appelé continûment à renaître, une partie du public — bien réel, lui ! — s'est tournée vers la musique du passé à laquelle il a donné paradoxalement un avenir... Le processus de redécouverte peut se résumer ainsi : une œuvre oubliée est exhumée, analysée puis décryptée pour être au mieux comprise de notre époque. Après avoir modernisé sa notation, on en cherche l'interprétation possible, on l'enregistre et on explique à l'auditeur ce qu'il doit entendre et ce qu'il doit en penser afin qu'il sache en amont à quoi s'attendre. Comme le remarque François-Bernard Mâche, « Toutes les fonctions que le XIX^e siècle avait progressivement dissociées sont rassemblées de nouveau, sauf une, celle de l'invention. D'où l'insistance à masquer ou à minimiser cette absence en proposant, voire en imposant comme substitut la redécouverte »³⁴. Bien entendu, il serait présomptueux de réduire la musique au travail d'invention d'une œuvre et le travail d'interprétation possède lui-même sa part de création esthétique. Néanmoins, ce retour au passé, considéré comme une valeur refuge dont les contours sont connus et donc maîtrisés, est le signe d'un malaise vis-à-vis de notre confrontation à la musique, c'est-à-dire vis-à-vis du rapport esthétique qu'il nous faudra définir plus en détail.

Adhérer à l'idée de progrès esthétique soutenue par les modernistes, c'est accepter la musique non pas comme une réalité à laquelle nous devons nous confronter, mais comme un objet intellectuel issu d'une réalité sociale et d'un fonctionnement psychologique. C'est corroborer l'idée d'un sens de l'histoire auquel il serait vain de résister. Dans cette perspective, le langage musical est perçu comme un critère social et psychologique qui évolue en fonction des capacités intellectuelles de certains compositeurs, sortes de héros grecs faisant l'Histoire à l'aide de leurs compositions. Tout comme nous en avertit l'adage : « C'est le progrès ! On ne résiste pas au progrès ! », le progrès esthétique

³⁴ F.-B. MACHE, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.

posséderait ses partisans, qui l'accepteraient courageusement sans rechigner, face à ses détracteurs puérils et nostalgiques. Mais cette abnégation courageuse ressemble fort à un passéisme confortable, à l'image de l'esclave heureux de ne pas devoir subir les contraintes de la liberté.

À l'inverse, le mouvement de retour au passé présente lui aussi un caractère arbitraire : le passé plus ou moins conservé semble recéler une valeur en soi, comme si sa conservation était déjà en elle-même porteuse de sens. Le retour au passé peut alors correspondre à une volonté de rester dans le confort d'une œuvre à propos de laquelle la polémique et la confrontation ont déjà eu lieu. Une œuvre du passé possède déjà sa réputation, son explication. Son langage a déjà été décortiqué. Dès lors, il ne reste plus à l'auditeur qu'à acquiescer avec la mine de circonstance, en précisant dans le meilleur des cas vers quelle musique du passé va sa préférence.

Dans un cas, l'idée de beauté est assimilée à l'agréable ; dans l'autre cas, elle est assimilée à des objectifs de progrès et d'innovations. Parfois, ces deux phénomènes sont intriqués, par exemple lorsqu'on tente de déterminer le caractère innovant pour son époque d'une musique du passé, ou inversement, lorsqu'on cherche à montrer l'ancrage d'une œuvre contemporaine dans l'évolution du langage et qu'on la détermine comme la prochaine œuvre agréable pour le public de demain. Ces différentes démarches montrent le besoin humain à vouloir rester dans un certain confort en se protégeant de tout rapport esthétique instable et problématique. Adorno témoigne et cherche à théoriser ce processus lié au développement de l'enregistrement ; dès 1938, il écrit :

« Si l'on cherche à découvrir à qui "plaît" un air qui se vend bien, on ne peut pas s'empêcher de penser que "plaire" et "déplaire" sont en fait des termes impropres à rendre compte de ce qui a lieu, même si c'est de ces mots que la personne interrogée habille ses réactions. La célébrité de cet air à succès se substitue à la valeur qu'on lui attribue : l'aimer, c'est presque déjà la même chose que le reconnaître. Le comportement qui consiste à évaluer est devenu une fiction pour celui qui est assailli de tous côtés par les marchandises musicales standardisées. [...] Les catégories d'un art en quête d'autonomie ne sont plus pertinentes pour rendre compte des modalités actuelles de réception de la musique. Elles ne le sont pas davantage pour rendre compte de celles de la musique sérieuse, que l'on n'a³⁵

³⁵ *Sic.*.

cherché à rendre plus fréquentable sous le nom barbare de “musique classique” qu’afin de pouvoir s’en détourner plus facilement par la suite »³⁶.

Ce rapport esthétique refoulé pour ne pas être déçu, pour ne pas se confronter à la difficulté d’opinion face à l’inédit, montre un malaise vis-à-vis de notre propre définition de la musique, dans une époque où celle-ci paraît chaque jour, grâce aux moyens technologiques, un peu plus protéiforme.

Pour résoudre ces paradoxes, deux notions nous semblent là encore dépendre l’une de l’autre. La première est la notion d’esthétique. Elle implique de définir la place et l’existence de la musique dans le réel et sa relation avec l’homme. L’autre est la notion d’histoire de la musique. Celle-ci fait intervenir dans un premier temps la question de la multiplicité de formes que peut prendre la musique dans l’espace et dans le temps. Elle renvoie dans un second temps à l’historiographie musicale et pose alors la question de la réception des œuvres, dont le caractère versatile laisse songeur, portant au pinacle certaines œuvres et certains compositeurs pour les critiquer, les oublier ou pire, les ignorer quelques dizaines d’années plus tard... Or ces deux notions ne sont pas nouvelles. La nouveauté du XX^e siècle est certainement de les avoir inféodées aux théories marxisantes c’est-à-dire d’avoir défini la musique et son histoire comme le résultat de rapports sociologiques conflictuels.

6. Le problème sous-jacent de l’histoire de la musique

Ainsi, s’ouvre le débat ontologique : l’existence et la condition d’existence de la musique doivent être en permanence interrogées au sein de la musicologie car celles-ci jouent un rôle important dans notre manière de « faire » la musique. Paradoxalement, l’histoire sert avant tout à comprendre le monde moderne. Comme corollaire de cet axiome, nous pouvons avancer que les pratiques historiographiques sont des indices de la sensibilité et des modes de pensée de chaque époque. L’histoire de la musique ne fait pas exception. En esquivant le problème ontologique et esthétique par une fuite en avant vers des pratiques contemporaines d’un côté, et de l’autre, par l’élaboration d’un monstre qu’est notre connaissance actuelle de l’histoire de la musique, nous révélons notre malaise à inventer de nouveaux paradigmes qui prennent en compte nos pratiques et nos représentations.

Or, il est une constatation bien connue en histoire de la musique et pourtant peu prise en compte dans la réalité de nos pratiques et de nos commentaires : l’histoire de la musique « traite de

³⁶ T. W. ADORNO, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute*, C. David (trad.), Paris, France, Éd. Allia, 2015, p. 8-9.

musiques qui ne peuvent plus être qu'imagées, de musiques qui ne peuvent pas être entendues »³⁷. Constat paradoxal à notre époque où, grâce à l'enregistrement, toutes les musiques du monde et de toutes les époques peuvent être lues avec une facilité déconcertante en *streaming*. Quel est ce discours invraisemblable qui dénonce l'incapacité d'entendre ce que dans les faits je peux écouter, et avance comme argument de vente, sur les pochettes de disques ou sur les plateformes d'écoute de distribution internet, l'idée même d'« authenticité » prônée par les musiciens ayant élaboré l'enregistrement ?

Il faut se rendre à l'évidence, nous ne comprenons pas l'histoire de la musique. Non que nous n'ayons pas assez d'éléments pour la comprendre, quand bien même il nous faudra discuter aussi de ce point-là ; nous ne la comprenons pas « *conceptuellement* » : nous sommes en permanence désorientés par la commercialisation de la musique et son utilisation qui ne nous permet pas de comprendre la dichotomie fondamentale entre notre pratique, notre connaissance historique et la notion d'histoire telle qu'elle devrait être questionnée.

Même dans le domaine de la recherche, cette démarche semble trop souvent reléguée au second plan, considérée comme trop complexe, ennuyeuse et dérangement. C'est que l'histoire de la musique, puis son évolution institutionnalisée en « musicologie », a pris un retard énorme sur la question des paradigmes et des méthodologies, face à d'autres pratiques historiographiques. Ce retard, dû essentiellement au caractère éphémère de la musique ainsi qu'à la difficulté de la définir, semble même ne jamais avoir été complètement comblé. Comme le remarque Philippe Vendrix, « l'opposition théorie/pratique n'existe pas réellement en musicologie pour la simple raison que cette discipline intervient tardivement sur le terrain de la réflexion théorique et peut dès lors bénéficier des apports divers d'une série de disciplines parmi lesquelles la théorie littéraire et la philosophie de l'histoire occupent une place de choix »³⁸. Mais il nous faut constater avec lui que cet état de fait entraîne un écart fort entre « la production de recherches spécialisées »³⁹ et « une relative pauvreté des discussions générales [...qui] ramène toujours l'esprit à la table de travail où s'accumulent tirés à part, monographies, et autres dépouillements d'archives »⁴⁰.

³⁷ P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », dans J.-J. Nattiez, R. Dalmonte et M. Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 644.

³⁸ *Ibid.*, p. 643.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 644.

Le corollaire de cette constatation est alors d'accepter le fait que nous sommes quelque peu démunis face à des époques qui possèdent une historiographie musicale déformée mais assumée, permettant une construction intellectuelle erronée mais stable.

7. L'enregistrement : un filtre traduisant mais trahissant l'histoire

L'enregistrement semblait pourtant pouvoir résoudre à la fois nos problèmes historiques et nos questionnements esthétiques : avec lui, un nombre conséquent d'œuvres d'origines géographiques et historiques très différentes semblait pouvoir être enregistré, classé, compilé dans des bibliothèques sonores désormais virtualisées. Entre le téléphone et la radio, l'apparition de l'enregistrement au milieu d'une société en plein essor technologique laissait entrevoir un peu plus les nombreuses promesses afin de maîtriser le monde sonore, comme le remarquait déjà Paul Valéry en 1928 :

« Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile. [...] I. — Faire entendre en tout point du globe, dans l'instant même, une œuvre musicale exécutée n'importe où. / II. — En tout point du globe, et à tout moment, restituer à volonté une œuvre musicale. / Ces problèmes sont résolus. Les solutions se font chaque jour plus parfaites. [...] Naguère, nous ne pouvions jouir de la musique à notre heure même, et selon notre humeur. Notre jouissance devait s'accommoder d'une occasion, d'un lieu, d'une date et d'un programme. Que de coïncidences fallait-il ! C'en est fait à présent d'une servitude si contraire au plaisir, et par là si contraire à la plus exquise intelligence des œuvres »⁴¹.

À la fois archivage de données audibles et lieu de créations musicales possédant sa propre écoute, puis très rapidement, son propre langage, l'enregistrement, s'il fut parfois boudé à ses débuts par une partie des musiciens, a pris rapidement une place de choix au sein de l'activité musicale savante et populaire. Mais dans la pratique, son utilisation transforme notre manière de percevoir la musique et son histoire : quelle place ontologique possède au sein de la musique un enregistrement d'une musique du passé ? Arrivons-nous à définir la place ontologique et historique que possède une œuvre-enregistrement créée au moyen de l'enregistrement et inconcevable sans l'enregistrement ?

⁴¹ P. VALÉRY, « La conquête de l'ubiquité », dans *Œuvres*, Nrf, Paris, Gallimard, 1928, vol. tome II, p. 1281-1285.

Grâce à cette technologie, il semblait enfin possible de graver pour la postérité, et donc dans l'histoire, les plus belles voix et les plus belles interprétations. Par là même, l'enregistrement devenait le prolongement de l'écriture musicale, en tant que témoin d'une œuvre mais aussi d'une manière de la jouer. Perçu très vite comme une « forme dégradée de l'expérience que nous pouvons faire de l'œuvre en concert, laquelle à son tour est considérée comme inférieure aux possibilités contenues dans l'œuvre et déjà saisissables par une lecture silencieuse »⁴², il devenait en même temps le témoignage privilégié d'un instant musical passé important. L'enregistrement d'une œuvre prit alors le rôle de référence à la fois dans la manière de la concevoir mais aussi de l'entendre. Autrement dit, en acquérant cette nouvelle stature, l'enregistrement s'impose à l'œuvre et dicte à notre oreille quelque chose que ne permet pas l'écriture ; comme le fait le cinéma lorsqu'il adapte un livre. L'enregistrement n'est plus seulement une trace d'un moment musical, il se confond peu à peu avec l'œuvre qui acquiert avec lui une instanciation conservée mais figée, et le don d'ubiquité. L'enregistrement permet donc à l'œuvre d'obtenir une épaisseur ontologique plus importante, c'est-à-dire une présence dans le réel plus forte. En même temps, il restreint l'œuvre qui, par son caractère conceptualisé avant qu'elle ne soit jouée, présentait la capacité d'être multiforme. Avec des interprétations enregistrées d'une œuvre, qui préexistent à notre imagination, c'est notre manière de concevoir l'œuvre qui est transformée.

Avec cette transformation, les traces écrites des œuvres du passé ne sont plus ce pour quoi elles devraient être considérées : des traces d'une activité musicale passée. Elles dépendent d'un enregistrement qui devient en quelque sorte une image, une reconstitution contemporaine voire une modélisation de l'œuvre. L'enregistrement donne ainsi une réalité sensible aux œuvres du passé et leur procure une existence sous une forme précise : les aspects qu'elles prennent sont déterminés par un choix interprétatif plus ou moins en lien avec l'ensemble des connaissances que nous avons de la musique du passé, et plus ou moins en fonction de ce que nous désirons entendre d'une œuvre à notre époque. D'ailleurs, l'argument de vente ne ment pas sur l'intérêt en question : les œuvres dites « restaurées » avec des interprétations « réalistes » ou « authentiques » prétendent nous permettre d'entendre l'œuvre comme à l'époque de sa création. L'enregistrement façonne par là-même le passé et lui donne une matérialité, une réalité que l'œuvre ne possédait pas. La technologie a d'ailleurs su favoriser la recherche musicologique, la promouvoir et en tirer profit afin de progresser dans la compréhension des langages musicaux oubliés, des notations déchiffrées, décortiquées et discutées : le travail sur la musique baroque en est un bon exemple.

⁴² A. ARBO, « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémique », dans A. Arbo, *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, 2017, p. 18.

Par sa capacité à rendre une interprétation musicale réelle et pérenne, l'enregistrement nous masque la distance qui nous en sépare. Pire, en nous proposant une réalité tangible ré-écoutable, l'enregistrement donne à l'œuvre une propriété ontologique qu'elle ne possédait pas lors de sa création. La technologie crée alors en nous une représentation qui nous éloigne de la représentation qu'en avaient ses contemporains. Lorsque nous ne comprenons pas ce changement de représentation de la musique, n'est-ce pas notre manière de concevoir l'histoire de la musique qui est fondamentalement perturbée ?

8. L'enregistrement, produit révélateur du problème esthétique de la musique

Par ailleurs, les premiers enregistrements ethnomusicologiques entamaient un travail pharaonique afin de recenser les différentes pratiques et compiler les nombreuses manières de penser le fait musical. L'idée était simple : puisque certaines musiques n'étaient pas « notables » par écrit au moyen du système musical occidental, il suffisait de les enregistrer pour pouvoir les étudier et les conserver. Puis, en compilant l'ensemble des pratiques musicales dans le monde, il devenait possible d'envisager de redéfinir le terme de « musique », dont nous concevons le concept alors même que nous peinons à en décrire les contours. Ainsi, une des difficultés liées à l'enregistrement se reflète dans la pratique de l'ethnomusicologie, comme le résume Timothy Rice :

« Un autre problème avec le terme “musique” tient au fait qu'il fait référence à une production plutôt qu'à un processus. Les premières études dans le domaine de l'ethnomusicologie se sont donc souvent concentrées sur les éléments et les structures de la musique qui avaient été fixés par la notation musicale ou par les enregistrements sonores. De telles études ne permettaient pas de saisir ce que les ethnomusicologues observaient lors de leurs travaux de terrain, comme par exemple les interactions entre les humains présents pendant l'événement musical, les motivations régissant les comportements, et l'importance qu'ils y accordent »⁴³.

⁴³ « Another problem with the term “music” is that it refers to a product rather than a process. As a result, early studies in the field of ethnomusicology often focused on elements and structures of music that had been

L'enregistrement permet de conserver le son brut, certainement pas le « sens » du son. Autrement dit, la musique doit davantage être considérée comme « phénomène musical » que nous définissons ainsi :

*Le phénomène musical détermine deux pensées musicales intriquées.
Celle tout d'abord liée au concept de « musique » — et avec elle l'idée musicale.
Celle ensuite de l'action musicale qui instancie la musique
dans le temps et dans l'espace.*

Or l'enregistrement conserve l'action musicale sans apporter avec lui la pensée musicale d'où est issue l'action. L'idée d'« enregistrement témoignage », représentée par exemple par le travail de Frederick Gaisberg voulant « photographier » la musique⁴⁴, est alors un espoir candide qui ne prend pas en compte la complexité du rapport musical entre l'homme et la musique, c'est-à-dire du rapport esthétique de la musique.

9. Les différents paradigmes de l'histoire de la musique

Tout d'abord, le terme « histoire de la musique » renferme plusieurs présupposés qu'il nous faut concevoir et dont il nous faudra discuter. Le premier est celui d'une musique unitaire considérée comme « La » musique. La diversité des formes de pratiques, d'histoires et de savoirs incluses dans le mot « musique » au singulier implique que « la "musique", avant même d'être une réalité sonore, et parce que les mots servent d'intermédiaire avec les choses, est d'abord un *concept*, c'est-à-dire une représentation mentale et abstraite que nous associons à une réalité du monde »⁴⁵. Que l'on déplace ses frontières, que l'on intègre ou non certaines pratiques sociales, certains sons, certains concepts dans le domaine de la musique, parler de musique au singulier c'est tout d'abord considérer « naturellement » que la musique est une entité conceptuelle unificatrice bien qu'elle présente des réalités qui pourraient être, à différents degrés d'analyse, contradictoires.

fixed in musical notation or in sound recordings. Such studies did not capture what ethnomusicologists observed during their fieldwork, namely the interactions between all the human beings present during a musical event, the motivations behind their behaviors, and the significance they attach to them », in T. RICE, *Ethnomusicology : a very short introduction*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 6.

⁴⁴ P.-E. LEPHAY, « De l'« enregistrement-témoignage » à l'« enregistrement-objet » et vice-versa », dans A. Arbo, *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, 2017, p. 41.

⁴⁵ J.-J. NATTIEZ, « Pluralité et diversité du savoir musical », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 18.

Le second présupposé, qui découle du premier, intervient avec le terme d'histoire. Celui-ci implique que pour cette musique singulière, il existe une évolution d'une quantité de paramètres à la fois dans le temps et dans l'espace ne remettant pas en question l'unité musicale et permettant de comprendre les différentes facettes que la musique a su prendre. Nous enfonçons ici une porte ouverte mais celle-ci est lourde de conséquences : l'étude de l'histoire de la musique suppose que l'histoire de la musique est signe de sens, c'est-à-dire qu'il existe une explication logique et rationnelle à l'évolution historique bien que celle-ci puisse être la résultante à la fois d'une réalité rationnelle et d'une irrationnelle.

Aussi, parler d'histoire de la musique implique-t-il que la musique ne peut se résumer à un simple phénomène musical sans idée musicale intriquée. L'histoire de la musique élargit donc le concept de musique à un ensemble de champs dans lequel se meut le phénomène musical :

« Pour composer, produire et écouter le son, il faut autre chose que le son : des êtres humains, des outils, des institutions et des cadres sociaux [...] La musique ce n'est pas seulement le son des œuvres, mais les phénomènes inclus dans un ensemble d'objets, de comportements, d'idées, d'images et de sentiments, de groupes humains : des réalités en soi non musicales mais qui sont étroitement reliées à la production de l'événement musical et qui contribuent à la construction, à une époque et dans une culture données, de l'ensemble du fait musical »⁴⁶.

Enfin, parler d'« histoire de la musique » comme discipline du savoir nécessite de concevoir qu'il existe des méthodologies d'approche de l'« histoire » de « la musique » afin d'« imaginer » une historiographie qui, petit à petit, permettrait de dessiner les contours des formes qu'a pu prendre au cours du temps la notion de musique au sens large.

10. Pour une philosophie réaliste

Sans vouloir entrer encore à ce stade de notre réflexion dans le questionnement métaphysique du sens des mots et de leur réalité ontologique, nous devons dès à présent contenir l'objection des relativistes et des sceptiques voyant erreur à donner du sens au langage. Nous partirons pour l'instant

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

du postulat de la philosophie réaliste que Roget Pouivet résume en parlant de sa métaphysique des choses ordinaires :

« La métaphysique des choses ordinaires et l'ontologie des œuvres d'art requièrent ainsi que nous partions du langage ordinaire, de ce que nous disons exister. [...] Les énoncés du langage ordinaire signifient en général ce que les locuteurs croient qu'ils veulent dire, et souvent ils sont vrais, c'est-à-dire ils correspondent à la réalité. Certes, il existe des traditions anciennes en philosophie selon lesquelles ce que nous prenons pour réel ne l'est pas. Soit ce qui existe réellement est autre chose que ce que croit le sens commun (des entités métaphysiques ou ce que les sciences physiques disent exister). Soit tout n'est qu'apparence : le monde en face de nous reflète nos intérêts et n'a aucune fixité indépendamment d'une perspective que nous adoptons. Comme dans *Le réalisme esthétique*, je m'oppose à ces deux traditions. Ce qui existe est ce que nous croyons exister dans la vie quotidienne. Le monde ordinaire est réel. Ce n'est pas un rêve. Ce n'est pas une illusion. Ce n'est pas qu'une façon de voir les choses, de parler, de croire. Ce n'est pas une apparence réductible à autre chose irréductible mais imaginaire »⁴⁷.

Ainsi, ce que nous nommons musique a bien à voir avec quelque chose de l'ordre d'une réalité musicale et celle-ci possède bien une histoire, avec toute la culture et l'évolution dans le temps et dans l'espace que cela suppose. Cela bien entendu ne veut pas dire que l'ensemble de nos considérations produites de manière spontanée doit être approuvé *stricto sensu* comme « la » vérité, mais c'est établir le fait que notre manière de dire les choses, notre approche langagière afin de cerner le réel est un point de départ correct pour entamer une réflexion intellectuelle sur ces notions.

Cette prise de position s'éloigne *de facto* des théories philosophiques déconstructivistes. Nous prendrons donc à ce stade de notre démarche le postulat que le terme « histoire de la musique » renvoie à des conceptions qui existent et qu'il nous faut discuter et confronter. Ainsi « entre un positivisme hors de saison et un relativisme sans rivage, une voie médiane me [Jean-Jacques Nattiez] paraît

⁴⁷ R. POUIVET, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 73-74.

possible. »⁴⁸ afin que l'historien puisse proposer des « vérités locales »⁴⁹ plus ou moins vraies et récusables.

11. Un problème ontologique et esthétique

Il est vrai par ailleurs que dans les deux dernières décennies du XX^e siècle, le nombre de domaines d'activités liés à la musicologie a explosé de manière quasi exponentielle, ce qui semble à première vue contredire nos propos. L'apport des musicologies marxistes, phénoménologistes, post-structuralistes, féministes, et enfin déconstructivistes, a permis d'interroger à nouveau et sous d'autres points de vue la question musicale⁵⁰. Il est vrai aussi que l'analyse du phénomène musical par la musicologie, par l'histoire de la musique ou par l'ethnomusicologie, c'est-à-dire les « trois subcultures »⁵¹ universitaires de l'étude du phénomène musical, a aidé à comprendre que « la musique étudiée a souvent déformé l'orientation empruntée par le musicologue »⁵², que sa compréhension ne peut passer que par des représentations qui s'entrecroisent⁵³, qu'il est impossible de se limiter à la narration de faits chronologiques et que toute narration possède sa part interprétative, ce qui détruit toute ambition nomologique⁵⁴.

Néanmoins, ces avancées intellectuelles n'interrogent pas assez, nous semble-t-il, ce qui devrait être le fondement de toute question musicologique rappelé par Philippe Vendrix sous la question « qu'est-ce que la musique ? »⁵⁵. De cette question découlent plusieurs autres qui sont de l'ordre « du rapport de la musique à autre chose » et dont les deux principales sont à notre sens les suivantes : « Quel est le rapport de la musique avec l'homme ? » ; et : « Quel est le rapport de la musique avec les différentes formes qu'elle peut prendre ? »⁵⁶.

L'ensemble de ces questions s'inscrit dans ce que Roger Pouivet et la philosophie analytique⁵⁷ appellent le discours ontologique qui se définit ainsi :

⁴⁸ J.-J. NATTIEZ, « Faits et interprétations en musicologie », *Horizons philosophiques*, vol. 7, n° 2, 1997, p. 34.

⁴⁹ J.-J. NATTIEZ, *Le combat de Chronos et d'Orphée : essais*, Paris, C. Bourgois, 1993, p. 105.

⁵⁰ Cf. Chapitre 9, I., 2 : « Les paradigmes historiques de la musicologie contemporaine ».

⁵¹ P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *op. cit.*, p. 644.

⁵² *Id.*

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 629.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ Le terme de « philosophie analytique » désigne un style, une méthode et un certain nombre de sujets englobés par la philosophie anglo-saxonne à partir du début du XX^e siècle, à la suite des travaux de Bertrand

« L'ontologie est la branche de la métaphysique qui porte tout particulièrement sur les questions relatives au mode d'existence des choses étudiées en métaphysique, des objets, des événements, des propriétés, des relations »⁵⁸.

Les questions du rapport de la musique à l'homme et du rapport de la musique avec les différentes formes qu'elle peut prendre est ce que nous appelons de notre côté le « discours esthétique », que l'on pourrait définir ainsi :

L'esthétique est une branche de la question ontologique portant sur la problématique du rapport de l'art à l'homme. Elle est liée de manière intrinsèque à la définition ontologique du rapport de l'art à la réalité.

Bien que très ancien, ce questionnement s'est avéré incontournable lors de la rupture, constatée au XVIII^e siècle, du rapport entre une manière de faire — la *poesis* — et une manière d'être — l'*aesthesis* — toutes deux devenues indépendantes par la fin de la législation mimétique — la *mimesis* —⁵⁹. Le discours esthétique n'est donc pas une discipline, comme le remarque Jacques Rancière, « c'est le nom d'un régime d'identification spécifique de l'art »⁶⁰ c'est-à-dire, selon nous, le nom d'une manière de définir ontologiquement l'art par la question du rapport avec des objets du réel possédant des propriétés particulières. Nous pouvons alors comprendre les théories esthétiques de Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche ou encore Adorno comme une tentative avant tout pour comprendre un changement profond dans la manière de définir l'art depuis le XVIII^e siècle. Chaque

Russell et George Edgard Moore. Elle s'est construite à partir de méthodes inspirées du monde scientifique : une argumentation méthodique et claire qui s'appuie sur des données constatées empiriquement pour répondre à des problématiques philosophiques spécifiques. Elle s'est élaborée en opposition avec la philosophie continentale, son approche souvent subjectivée et ses systèmes théoriques souvent complexes et globaux. L'apport de la philosophie analytique à la musique reste relativement tardif : il faut attendre les travaux de Carroll C. Pratt ou de Ludwig Wittgenstein à la fin des années 1930 pour voir le sujet esthétique prendre petit à petit de l'importance. Stephen Davies considère les travaux de Susanne Langer en 1942 comme les premiers concernant spécifiquement la musique. Deux personnalités vont alors marquer la pensée philosophique sur la musique : Roman Ingarden élabore entre 1928 et 1957 une théorie philosophique qualifiée de phénoménologie réaliste, s'opposant ainsi aux théories transcendentalistes d'Edmund Husserl ; Nelson Goodman propose une nouvelle manière de considérer l'œuvre musicale dont la radicalité et la contre-intuitivité marqueront les philosophes analytiques. Pour plus de détails, cf. : S. DAVIES, « Analytic Philosophy and Music », dans *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, s. l., Routledge, 2010.

⁵⁸ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 18.

⁵⁹ J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

théorie esthétique s'inscrit dans une recherche pour comprendre le rapport de l'homme à l'art depuis la fin du concept de nature sensible, productrice et législatrice qui s'appelait *Mimesis*.

12. L'hypothèse de notre thèse

« De tout, il resta trois choses : la certitude que tout était en train de commencer, la certitude qu'il fallait continuer, la certitude que cela serait interrompu avant que d'être terminé. Faire de l'interruption un nouveau chemin, faire de la chute un pas de danse, de la peur un escalier, du rêve un pont, de la recherche une rencontre »⁶¹.

Le discours esthétique est donc né de l'idée, progressivement conscientisée, que l'évolution de la pratique artistique bouleverse la conception de l'art et nécessite alors de le redéfinir. Destabilisé depuis la Renaissance par ses découvertes anthropologiques qui ont transformé ses pratiques artistiques, l'homme ne peut plus attribuer à l'art ses anciens critères de définition ontologique, il lui faut alors repenser à la fois la définition de l'art et, avec lui, la définition de l'homme. « L'esthétique n'est pas la pensée de la "sensibilité". Elle est la pensée du sensorium paradoxal qui permet désormais de définir les choses de l'art »⁶². L'esthétique est donc la recherche de la capacité humaine à définir et distinguer par ses sens le réel artistique du réel non artistique. Cette capacité passe par une certaine forme de sensibilité mais ne se réduit pas à cela. Penser l'esthétique comme la compréhension de la sensibilité, c'est réduire le problème de la distinction de l'art au problème du sentiment produit par l'art.

Mais la perception précédant le XVIII^e siècle d'un art dont les règles étaient liées aux lois de la nature, avec une représentation d'un artiste sans volonté, à la fois artisan, philosophe, religieux et savant, possède aussi dans ce cadre métaphysique une définition ontologique de l'art et de l'homme. Cette perception recèle tout autant un discours esthétique, peut-être moins bien conscientisé mais tout aussi présent dans la rhétorique. En réalité donc, comme le déclare Jacques Rancière, si l'esthétique est le nom d'un régime d'identification spécifique de l'art, « ce régime, les philosophes, à partir de Kant, se sont attachés à le penser. Mais ils ne l'ont pas créé »⁶³. Ces philosophes, en cherchant à comprendre une nouvelle manière de penser l'art, nous ont ouvert la voie pour affirmer que, de manière consciente ou non, l'art se pense tout autant qu'il se construit.

Nous pouvons quant à nous affirmer que non seulement l'art se pense mais que cette pensée évolue dans le temps, que celle-ci possède elle-même une histoire. Notre hypothèse de travail consiste à avancer que l'évolution de la pensée esthétique n'est pas anodine dans l'évolution de l'histoire de la

⁶¹ « De tudo, ficaram três coisas : a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro », Fernando SABINO, in « III – O Escolhido », *O Encontro Marcado*, Editora Record, 2005.

⁶² J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 25.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

musique : il existerait une causalité circulaire entre la pensée ontologique de l'art et plus particulièrement de la musique, la pensée esthétique du rapport de la musique à l'homme et au réel, et l'évolution de l'histoire de la musique avec toute la complexité que cette notion doit faire naître en nous.

Plus précisément, la pensée esthétique de la musique évoluerait dans une « culture ontologique » propre à une entité sociétale elle-même fonction d'un savoir historiographique.

Dans ce cadre apparaît le sujet de notre thèse. Il nous semble que l'analyse de l'évolution du discours esthétique, qui lui-même n'est possible, dans une causalité circulaire, qu'en pensant en même temps le discours ontologique sur l'art — et plus particulièrement sur la musique — lui-même relié à un questionnement anthropologique, nous permettrait d'apporter des réponses pertinentes afin d'approcher la complexité du concept d'histoire de la musique évoqué plus haut et qu'il nous faudra approfondir.

13. Les limites du sujet

« As I could hardly hope to succeed in solving enigmas which have already deflected superior sagacity »⁶⁴.

Ne nous le cachons pas, notre intention première était de cerner l'ensemble des problèmes attendants à notre sujet. Le point de départ de notre réflexion ambitionnait de déterminer l'ensemble des facteurs de l'évolution d'une histoire de la musique afin de comprendre, la musique elle-même. Ambition proche du rêve d'une histoire totale où l'ensemble des facteurs, des acteurs, des concepts autour de la musique seraient assimilés et maîtrisés dans une sorte de fonction à plusieurs variables, complexe mais logique, proposant à chaque cause des conséquences possibles et à chaque conséquence des causes envisageables.

La réalité de la recherche s'est progressivement imposée : le réel est complexe et sa complexité semble sans limites. Tout comme, nous le verrons, il existe un gouffre entre l'historiographie et l'histoire de la musique, postulons qu'il existe, dans le même cadre, un gouffre entre toute structure de compréhension d'une histoire de la musique, et la réalité de l'évolution de la musique et de ses multiples interactions avec le réel. D'ailleurs, si c'est effectivement notre postulat, sommes-nous réellement certains qu'il est juste d'évoquer la musique lorsque nous parlons des pratiques liées au son comme nous parlons d'arbres pour évoquer l'ensemble des variétés de plantes présentant des caractéristiques visibles communes ?

⁶⁴ Charles Burney, *A General History*, vol. 1, p. 616, [En parlant de ses recherches pour comprendre et connaître la musique de Machaut].

Comme en physique, lorsque l'esprit humain est confronté à un problème complexe, il se doit dans un premier temps d'en simplifier le contenu, en envisageant comme négligeables certains paramètres afin de considérer dans son ensemble le processus à analyser. Ce n'est que dans un second temps qu'il envisage d'ajouter des variables ontologiques — ajout d'un nouvel objet dans le réel — ou législatives — ajout ou transformation des lois régissant l'univers —⁶⁵, lorsqu'il estime que la théorie ne permet plus de considérer l'ensemble des processus constatés dans le réel.

Néanmoins, rappelons-le, cette démarche implique deux postulats : le premier est réaliste, il veut que le réel existe autour de nous et que nous soyons capables de l'appréhender à chaque instant ; le second est que le réel possède des processus d'évolution incessants ainsi que des entités, tous deux infiniment complexes, mais dont nos croquis inventés, c'est-à-dire nos théories élaborées, sont néanmoins l'évocation, une sorte de miroir flou et imprécis.

Dans ce cadre, la démarche intellectuelle concernant les processus anthropologiques intégrés dans les processus du réel par l'intermédiaire du vivant, et dans lesquels s'inscrivent des processus sociétaux — c'est-à-dire la démarche liée à ce que nous nommons les sciences humaines et sociales — travaille sur un sujet ni plus ni moins complexe que la démarche intellectuelle visant à comprendre le réel physique. Aussi ne voyons-nous pas en quoi les processus liés à l'activité humaine renfermeraient des entités et des variables plus complexes ou plus aléatoires que les entités et les processus que cherchent à comprendre les sciences physiques. Nous avons l'intuition que les sciences humaines peuvent envisager un processus intellectuel semblable à celui qui soutient les sciences dures, malgré les nombreuses difficultés rencontrées lors de la démarche d'expérimentation pour valider une théorie en isolant un processus ou un objet afin d'en démontrer l'existence.

Ainsi, bien loin de notre prétention première, nous espérons néanmoins que notre thèse apportera une pierre à l'édifice pour progresser dans la théorisation du réel et répondre à la question principale de la musicologie : « qu'est-ce que la musique ? »⁶⁶.

Vouloir nous libérer du poids de l'histoire musicale dont l'enregistrement a, selon nous, alourdi la charge sans jamais réellement se préoccuper des problématiques qui lui sont associées, serait un point de départ pertinent afin de comprendre la perte de repères constatée dans la réalité de la pratique musicale contemporaine en France, et plus généralement en Occident. Il est certain que le processus dans lequel nous espérons nous inscrire est bien plus long que celui de l'élaboration d'une thèse qui nous a déjà paru fort longue et complexe.

⁶⁵ *Étienne Klein : la structure fondamentale de la matière : le boson de higgs*, Paris, 2018, 1'04''12'' (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=KJQI--wHQSM> ; consulté le 4 août 2018).

⁶⁶ P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *op. cit.*, p. 629.

Enfin, pour répondre d'ores et déjà à une autre critique, il existe bien entendu un idéal et une réalité à la prospection historique. Il est vrai qu'un discours qui cherche à démontrer que toutes les tentatives historiographiques sont très loin de l'idéal, ne permettrait d'aboutir qu'à des condamnations idéalistes et stériles. À l'inverse, pratiquer l'histoire de la musique sans en comprendre les rouages intellectuels, c'est vouloir entrer dans un labyrinthe sans établir à l'avance ni méthode ni plan. Démarche dangereuse, car l'esprit dans le monde des idées ressemble au mythe grec du Minotaure : abandonné à ses pulsions instinctives, il reste perdu au milieu du labyrinthe et soumis aux caprices destructeurs. Mais avec le fil d'Ariane, c'est-à-dire une méthodologie claire bien qu'imparfaite, l'esprit réussit à vaincre sa condition animale qui fait que le hasard et l'impression restent bien trop souvent maîtres.

14. Notre fil d'ariane

La mise en place d'un plan cohérent au sein de notre thèse fut un problème jusqu'au dernier moment. Les logiques internes de notre démonstration possèdent de nombreuses causalités circulaires et si nous avons quelques idées vers ce à quoi nous voulions aboutir, la démarche pour y parvenir sereinement fut longtemps incertaine.

Pour comprendre nos propres représentations de la musique, nous avons dans un premier temps choisi de questionner les différents discours esthétiques et leurs critiques. Cette démarche nous a permis de mettre en place les fondations épistémologiques de notre thèse sur lesquelles bâtir une réflexion permettant de mettre à jour l'idée d'une causalité circulaire entre la question esthétique et la construction historiographique.

Il nous fallait ensuite rechercher une période historique afin de confronter notre théorie. Cette démarche ne fut pas chose aisée : la période choisie ne devait pas être trop éloignée de nous, ni temporellement ni géographiquement, ceci afin de ne pas travailler sur des représentations trop différentes de notre monde contemporain et donc trop hypothétiques. La lecture des livres *Musique et enregistrement*⁶⁷ et *La philosophie du Rock*⁶⁸ fut pour nous une révélation. Nous avons dû alors attendre la parution du livre *Quand l'enregistrement change la musique* pour nous convaincre de choisir cette période comme objet d'étude illustrant notre première partie. En effet, la multitude de documents qu'offrait ce sujet pour notre corpus nous semblait pouvoir donner lieu à une compréhension fine des transformations dans les pratiques et les représentations induites par l'apparition de cette technologie sur l'ensemble des acteurs de la musique.

⁶⁷ P.-H. FRANGNE et H. LACOMBE, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

⁶⁸ A. ARBO et P.-E. LEPHAY, *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, 2017.

De telles transformations nous ont conduit dans notre partie III à réinterroger notre vision de l'histoire de la musique avant l'enregistrement. Le schisme esthétique provoqué par la technologie nous a amené à penser à nouveau nos manières contemporaines de penser le phénomène musical. Il nous fallait alors dans un dernier chapitre remettre en question notre manière de penser la musique et son processus historique et envisager des paradigmes nouveaux pour aborder ce sujet. Il manque ici certainement une étude pour appliquer concrètement nos différentes idées. Nous nous sommes proposés de compenser *a minima* cette fragilité dans notre conclusion même si nous sommes conscients que ce travail nécessiterait plusieurs autres projets d'étude.

Partie I

Les fondements d'une nouvelle épistémologie de l'histoire de la musique : entre métaphysique, ontologie et historiographie musicale

Pour répondre à une problématique, il faut dans un premier temps définir les termes utilisés. En ce qui nous concerne, notre sujet nécessite de revenir sur deux mots clefs : le concept de « musique » et la notion d'« histoire ».

L'élaboration d'un concept, tel que celui de « musique », nécessite de comprendre notre manière de classer le réel avec des objets et des attributs. Nous nous proposons donc d'analyser, en premier lieu, les ressorts de la pensée humaine, afin de nous accorder sur sa manière de percevoir le monde. En effet, la multitude des pratiques musicales nous inciterait à nous interroger sur la pertinence du singulier pour parler de musique. Pour répondre à cette interrogation, il convient d'analyser notre manière de concevoir les choses de ce monde. Elle nous renvoie à des questions épistémologiques et en particulier à celle de l'épistémologie de la connaissance *a priori*, c'est-à-dire de la critique de la connaissance ou de ce que nous nommerons « gnoséologie »⁶⁹.

Cependant, nous nous sommes demandé si une telle réflexion ne nous éloignait pas de notre sujet. Mais sans elle, comment pourrions-nous asseoir sur des bases solides l'ensemble du champ dans lequel s'inscrivent les termes de notre sujet ? Car derrière les mots se cachent des concepts et derrière

⁶⁹ Nous sommes conscient que ce terme possède encore une définition instable : selon certains courants philosophiques, l'épistémologie renverrait à l'intégralité du questionnement sur la connaissance, et donc sur la critique de l'acte de connaître. Nous pensons qu'il faut au contraire s'appuyer sur l'étymologie pour distinguer les deux démarches critiques de notre savoir. L'épistémologie, du grec ancien ἐπιστήμη (epistémê) et λόγος (lògos) désigne les discours sur les sciences, c'est-à-dire les discours sur les savoirs déjà établis : en cela, le terme renvoie à une évaluation critique *a posteriori* de nos connaissances. À l'inverse, le terme gnoseologie est composé du terme γνῶσις (gnōsis) qui désigne l'action de connaître *a priori*, de mener l'enquête. Il nous permet ainsi de définir une critique de notre faculté de savoir, quel que soit le domaine d'application de notre pensée. Certaines écoles en philosophie pensent les deux démarches comme complémentaires alors que d'autres définissent le domaine de l'épistémologie comme intriquée dans le domaine de la gnoseologie. La seconde démarche nous paraît intéressante car elle permet d'intégrer dans le champ gnoseologique l'épistémologie mais aussi des questionnements autres que ceux évoquant les sciences : la pensée religieuse par exemple ne peut être totalement évacuée de l'attitude critique. De la même manière, la question du « rapport esthétique » que nous définirons plus tard, peut y trouver sa place. Cf. A. LALANDE et R. POIRIER, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 387.

les concepts, des manières de concevoir le monde. Prétendre bâtir « une nouvelle approche » nécessite de déterminer le cadre dans lequel peut se construire cette approche. Aussi devons-nous aborder l'appétence de l'homme au savoir et donc définir le cadre relationnel entre l'homme et le réel dans sa complexité, dont il fait partie. Pour approcher sous un nouveau jour l'objet d'étude du musicologue, il nous faut donc comprendre le système relationnel de l'homme avec le phénomène musical.

Cette recherche voit s'entrecroiser deux domaines de réflexion : l'anthropologie, qui détermine l'être humain en tant que sujet sensible et raisonnant, et la gnoséologie qui cherche à appréhender le développement de la connaissance à partir des informations relevées dans le réel.

La notion d'histoire, quant à elle, exige de revenir sur une autre problématique liée à la gnoséologie : celle de la compréhension du réel dans le temps. Or cette notion s'avère elle aussi fort complexe : si le temps dans le réel peut se définir comme une propriété de l'information, c'est-à-dire lié à une transformation d'état d'un objet ou au déplacement d'un objet dans un espace, le temps humain quant à lui est une image intellectuelle liée à la mémoire pour définir l'enchaînement des moments successifs du réel, comme nous le verrons dans le chapitre 9. De plus, les transformations perpétuelles du réel d'un côté et de l'homme de l'autre impliquent des transformations dans les représentations des objets et de leurs attributs utilisés pour comprendre ce réel. Vouloir parler d'histoire de la musique suppose de concevoir une métaphysique assez englobante pour prendre en compte l'ensemble des représentations des objets intellectuels utilisés pour comprendre le réel.

Ces discussions peuvent sembler byzantines et oiseuses lorsqu'on s'intéresse simplement à l'histoire de la musique conçue comme un simple enchaînement de compositions et de compositeurs. Pourtant, de nombreux *quiproquos* musicologiques sont certainement issus d'un manque de fondations gnoséologiques dans notre manière d'appréhender le phénomène musical. Nous n'avons pas la prétention de résoudre l'ensemble des problèmes évoqués, mais en les plaçant au centre de notre démarche, nous pensons pouvoir baliser avec une plus grande précision le travail profond du musicologue : comprendre la musique et le phénomène musical.

Chapitre 1

Pour une approche réaliste de l'esthétique

Vouloir parler d'esthétique dans notre thèse en tant que sujet d'analyse pertinent pour comprendre l'histoire de la musique, comme l'indique le titre, pourrait paraître risqué. Selon certains penseurs, le terme serait depuis longtemps suranné et imprécis, et son utilisation à notre époque n'aurait plus de pertinence :

« L'esthétique a mauvaise réputation. Il ne se passe guère une année sans qu'un ouvrage nouveau proclame soit la fin de son temps, soit la perpétuation de ses méfaits. Dans l'un ou l'autre cas, l'accusation est la même. L'esthétique serait le discours captieux par lequel la philosophie ou une certaine philosophie détourne à son profit le sens des œuvres de l'art et des jugements de goût »⁷⁰.

Mais quand bien même ce terme serait davantage considéré, son extrême polysémie rend son utilisation difficile. Qu'entendre derrière ce mot alors qu'il est utilisé par tout un chacun, depuis sa création, comme outil passe-partout pour évoquer un discours sur l'art ou sur une activité artistique ? Pourquoi vouloir encore l'utiliser puisque sa définition est restée, tout au long de son emploi, bien trop souvent énigmatique, allant parfois jusqu'au mystérieux, quand il ne tombe pas, lors des pires moments de lecture, dans le magique ou le surnaturel ?

Il nous semble que, paradoxalement, la difficulté que nous éprouvons pour comprendre ce terme renvoie précisément au nœud du problème concernant notre difficulté à comprendre notre activité artistique et musicale. Derrière les discours esthétiques se cacheraient notre manière de concevoir le réel, la place de l'homme et la place de l'art. Leur étude serait alors un moyen puissant pour comprendre l'évolution des activités artistiques et musicales dans le temps et dans l'espace, c'est-

⁷⁰ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 9.

à-dire l'histoire de la musique. Enfin, la mise en perspective des différents discours esthétiques offrirait un moyen de comprendre notre définition contemporaine de la musique. Vaste programme !

I. La critique de l'esthétique : une pratique révélatrice d'un manque de repères

1. Raison sociale ou vérité sensible

Selon Jacques Rancière, les critiques continues du discours esthétique sont non seulement issues d'arguments contradictoires, mais puisent leur force dans une mauvaise compréhension de la pensée kantienne. Pour le prouver, il confronte deux critiques, contradictoires concernant la forme de l'argumentation, mais identiques quant à la conclusion.

La première critique vient de la pensée sociologique développée par Pierre Bourdieu. En plaçant le sensible sur un piédestal, Kant aurait initié un mouvement de pensée oubliant un fondement de la pratique musicale : sa raison sociale. Cet oubli lui permet de nier l'utilisation de la musique à des fins de distinction des classes par la culture et les *habitus*. Il négligerait alors « la réalité des contraintes économiques, politiques et idéologiques fixant les conditions de la pratique artistique »⁷¹. Mais pour Jacques Rancière, si cette critique n'est pas foncièrement fautive, elle omet le fait que l'esthétique kantienne se développe avant tout autour d'une question : celle du problème de l'identification de l'art. Cette question s'est imposée progressivement lorsque la pratique artistique s'est détachée de ses anciennes prérogatives liées à l'artisanat, ou plutôt lorsqu'elle s'est encombrée de composantes considérées auparavant comme non artistiques. L'esthétique kantienne ne chercherait donc pas à apporter des réponses, mais à préciser la problématique en prenant en compte de nouvelles manières d'identification de l'art. L'esthétique n'est donc pas un déni de la réalité sociale de l'art, mais un discours à part sur la manière d'exister de l'art.

Mais à cette question complexe de savoir ce qu'est l'art — et la question plus particulière qui en découle : savoir ce qu'est une œuvre d'art — s'est substituée une problématique parallèle : qu'est-ce qu'une belle ou une bonne œuvre d'art ? La question esthétique s'est vue alors peu à peu investie par la problématique du jugement d'une œuvre d'art. Or, la chronologie de l'historisation des œuvres musicales ou des compositeurs, c'est-à-dire l'histoire du processus définissant la place d'une œuvre

⁷¹ *Ibid.*, p. 10. L'auteur appuie son argumentation sur : T. J. CLARK, *Le bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, C. Iacovella (trad.), Villeurbanne, Art éd, 1992 ; T. J. CLARK, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, A.-M. Bony et F. Jaouën (trad.), Dijon, les Presses du réel, 2007, 1 vol..

ou d'un compositeur comme point de référence — plus ou moins important — dans une histoire de la musique, semble montrer, à première vue, que la reconnaissance par la société reste aléatoire et cruelle. Elle est, en effet, capable d'encenser de manière inégale et injuste tantôt tel compositeur au détriment de tel autre, puis, inversement quelques années, décennies ou siècles plus tard, de porter au pinacle un musicien jusque-là oublié. Cette constatation laisse alors penser que l'importance des compositeurs et de leurs œuvres dans l'histoire musicale est faite de spéculations esthétiques subjectives, issues de normes sociales et/ou culturelles, et que le point de vue dominant à une époque est avant tout celui du plus fort, du plus riche ou du plus en vue. Au regard de cette versatilité de l'opinion dans l'histoire de la musique, il est commun de penser qu'il est difficile de définir *a priori* l'importance d'une œuvre de musique tant le jugement esthétique — au sens de jugement de valeur — semble dépendre d'un nombre important de facteurs : la réalité sociale d'une œuvre apparaît comme conditionnée par des paramètres impossibles à prédéterminer. Ce serait donc le temps et sa capacité à décanter les événements qui permettrait de rendre la « gloire posthume » aux « ayant droit » — pour reprendre le terme de Claude Debussy — et il serait alors présomptueux de les définir avant cette étape cruciale. Dans cette perspective, l'évaluation d'une œuvre d'art, assimilée à un « jugement esthétique » et donc associée à la « question esthétique », apparaît versatile et donc obscure. Une approche de l'histoire de la musique par ce biais serait finalement impossible.

Par ailleurs, cette opinion esthétique considérée comme inconstante est néanmoins issue d'une expérience esthétique tenue, elle, pour sincère et première par rapport à l'art. Jacques Rancière cite dans un second temps un autre courant intellectuel représenté par le discours de Jean-Marie Schaeffer⁷². Ce dernier rapproche l'expérience esthétique de la découverte amoureuse qu'il nomme « épiphanie »⁷³ et il la compare aux vécus proches de l'apparition divine dans le réel, c'est-à-dire à l'expérience mystique. Pour lui, si l'expérience artistique semble issue de l'expérience de vie, elle la transpose dans un univers créatif ; et l'une et l'autre se nourrissent mutuellement.

La seconde critique de l'esthétique part de ce point de vue : vouloir dire ce qu'est l'expérience esthétique reviendrait à conceptualiser un vécu qui n'est pas dans le champ du concept, mais qui concerne notre rapport à la vie créative. Si l'expérience esthétique est indicible, ineffable, prétendre discourir à son sujet serait pure perte de temps. À l'image de l'albatros dans le célèbre poème éponyme de Charles Baudelaire, les arts, et plus particulièrement la musique en ce qui nous concerne, ne perdraient-ils pas leur substance lorsque nous les retirons de leur sphère phénoménologique pour les faire entrer dans la sphère conceptuelle ? Dans ce cas, l'esthétique deviendrait un « discours pervers

⁷² J.-M. SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

⁷³ J.-M. SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 17.

qui interdit ce face-à-face en soumettant les œuvres, ou nos appréciations, à une machine de pensée conçue pour d'autres fins : absolu philosophique, religion du poème ou rêve d'émancipation »⁷⁴. Avec Jean-Marie Schaeffer, Jacques Rancière cite aussi la pensée d'Alain Badiou, tous deux les fers de lance d'une nouvelle critique de l'esthétique.

Ces deux critiques se rejoignent en partant de postulats pourtant bien contradictoires : tandis que la première, anti-platonicienne, ne voit dans les pratiques artistiques que des conduites esthétiques, c'est-à-dire des attitudes sociologiques liées à l'art, seule dimension possible d'analyse, la seconde, platonicienne, critique la « célébration romantique d'une vérité sensible du poème »⁷⁵, pour définir la création artistique comme révélation d'une réalité suprasensible.

2. Empirisme esthétique ou nihilisme artéfactuel

Cette phénoménologie de l'expérience esthétique, considérée comme réalité première et vérité irréductible au concept, car intraduisible par le langage, se retrouve dans la pensée d'Aaron Ridley et de Roman Ingarden, que Roger Pouivet résume ainsi :

« 1 — une œuvre est une surface sensorielle. / 2 — Sa valeur esthétique doit être découverte simplement à travers une certaine expérience. / 3 — Les caractéristiques dont nous ne faisons pas l'expérience phénoménale ne sont pas esthétiques ; elles ne concernent pas l'œuvre d'art en tant que telle. / 4 — Ce qui fondamentalement importe pour comprendre et apprécier l'œuvre, c'est (l'expérience de) "la rencontre avec l'œuvre", rien de ce qui lui est extérieur »⁷⁶.

Dans cette logique, qualifiée d'« empirisme esthétique », l'expérience musicale n'est plus guère analysable. C'est donc le rapport entre l'homme et la musique qui devient obscur. Pire, pour l'historien, ce rapport doit être considéré dans ce cas comme stable et quasiment anhistorique, puisque identique à toute expérience humaine. Avec cette vision, l'histoire de la musique n'évolue donc plus en fonction d'une pensée esthétique, mais seulement en fonction des changements sociétaux et idéologiques.

Mais Roger Pouivet développe plusieurs arguments afin de montrer les imperfections de cette théorie. Ils sont issus du problème de la médiation nécessaire entre la musique et l'homme par la

⁷⁴ J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 10.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 83.

culture et la connaissance historique, comme nous le verrons plus loin : « Les attributions de propriétés esthétiques musicales ne sont ainsi pas réductibles à la perception de caractéristiques uniquement sonores »⁷⁷. En musique par exemple, les intervalles ne possèdent pas toujours la même valeur esthétique dans chaque langage musical : cette réalité imperceptible au sein de l'expérience esthétique le devient lorsqu'elle est mise en perspective par la confrontation des arguments esthétiques. Les propriétés phénoménales issues de propriétés cognitives, comme le montre Jean-Marie Schaeffer⁷⁸, si elles sont certainement « nécessaires » à l'expérience esthétique ne sont pas pour autant « suffisantes ».

Une dernière critique pour notre projet esthétique viendrait d'un courant que Roget Pouivet appelle le nihilisme artéfactuel⁷⁹. Celui-ci stipule que la catégorisation d'une réalité en artéfact provient d'une analyse, d'une interprétation de la pensée et non d'une réalité objectivée. Musicalement, il existerait une quantité infinie de rapports sonores et de créations sonores. Ce que nous nommons « musique » ne serait qu'un ordonnancement du monde, parmi tant d'autres possibles, auquel nous prêtons davantage de sens qu'un ordonnancement vécu comme plus aléatoire. Cette idée de dissocier la manière dont existe le monde et la manière dont nous considérons qu'il existe est issue des travaux de Peter van Inwagen et de Ross Cameron⁸⁰.

3. Une polysémie complexe

Derrière les nombreuses condamnations, tout comme derrière les nombreuses apologies, se cache une multitude de sens du mot esthétique. Cette polysémie n'est pas un mal et se révèle être aussi vieille que le discours philosophique sur l'art, puisqu'elle en est constitutive, comme nous le fait remarquer Jacques Rancière⁸¹.

Il nous semble que le mot esthétique peut renvoyer à six discours d'ordres différents, qu'il nous faut éclaircir.

Le premier, que l'on qualifiera d'« esthétique ontologique », est le plus en lien avec l'utilisation du mot à son origine, telle que l'a proposé Baumgarten⁸². Il tend à comprendre ce qui fait d'une œuvre,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁸ J.-M. SCHÆFFER, *L'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 31-32.

⁷⁹ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁰ P. VAN INWAGEN, *Material beings*, Ithaca, Cornell University Press, 1990 ; R. P. CAMERON, « There are No Things That are Musical Works », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 48, n° 3, 1^{er} juillet 2008, p. 295-314 ; cité par R. POUIVET, « Les œuvres musicales existent-elles ? Un dialogue ontologique », dans *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, p. 20.

⁸¹ J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 22.

⁸² A. G. BAUMGARTEN et J.-Y. PRANCHÈRE, *Esthétique précédée des « Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème » ; et de la « Métaphysique (§§ 501 à 623) »*, Paris, L'Herne, 1988.

une œuvre artistique à part entière. Ce discours tente donc d'appréhender la « qualité » que nous conférons à un objet artistique. Il cherche à établir, en quelque sorte, quelle propriété ontologique ces objets acquièrent lorsqu'ils sont qualifiés d'« artistiques ». Ce discours s'associe de la sorte au problème de la connaissance, et plus particulièrement de la connaissance du sensible, et s'inscrit donc dans les problématiques épistémologiques. Il est un « régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art et un mode de discours interprétatif appartenant lui-même aux formes de ce régime »⁸³.

Le second discours, issu du premier, provient d'une confusion entre l'étude d'une question philosophique et l'étude d'une histoire d'une question philosophique. Cette « histoire de l'esthétique » oublie la question esthétique pour s'attacher à comprendre comment elle a été traitée. Elle s'attache alors à commenter les textes des philosophes en commençant par Kant, Hegel, Heidegger, Nietzsche, Adorno ou encore Schlegel.

« Dans ce genre-là, il est rare qu'on se demande si les auteurs ont raison ou tort. Si, par exemple, le jugement esthétique est réellement sans concept, ou si vraiment l'Art est l'Esprit dans le sensible. Car faire de l'esthétique ou de la philosophie de l'art revient à commenter des textes, pas à discuter des problèmes »⁸⁴.

Le troisième tente de qualifier les caractéristiques d'une œuvre, d'un compositeur ou encore d'un courant musical. Ce discours relève alors du domaine du critique musical ou de l'analyste qui cherche à comprendre ce en quoi l'œuvre peut paraître à un moment participer à une certaine manière de penser le musical. En musique, il la définit par l'analyse pragmatique de la partition, ainsi que par la compréhension de la pratique effective de la musique à une époque donnée et dans un lieu donné. Le discours esthétique peut alors chercher à évaluer une œuvre en fonction de sa capacité à représenter ou non, avec plus ou moins de finesse et d'innovation, les caractéristiques socio-culturelles d'un langage musical auxquelles l'œuvre semble participer, et dont elle paraît être issue, selon les connaissances historiques que possède le critique, bien sûr... C'est donc une « esthétique pragmatique » : elle ne cherche pas spécialement à comprendre les origines d'une pensée mais à en établir des propriétés concrètes. Elle pense alors pouvoir discerner dans l'œuvre des intentions permettant de mettre en évidence les volontés de l'artiste : « Ce que l'œuvre voulait dire explique alors que l'œuvre soit telle qu'elle est. Centrée sur l'œuvre, l'interprétation est le moyen de comprendre ce que

⁸³ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 21.

⁸⁴ R. POUIVET, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010, p. 9.

l'œuvre veut dire »⁸⁵. Roger Pouivet parle alors d'*interprétation de surface* pour la distinguer d'une *interprétation profonde* où l'auteur tente, dans ce cas, de dire quelque chose de plus que ce que l'œuvre dit : « L'unique autorité d'une interprétation profonde n'est pas l'auteur de l'auteur de l'œuvre, qu'il soit réel (historique) ou hypothétique, et son œuvre elle-même, mais c'est l'interprète. Il révèle ce que l'œuvre dit *malgré elle* »⁸⁶.

Le quatrième cherche à comprendre l'effet produit sur l'individu. Le discours esthétique étudie ici la manière de percevoir la musique. Il se focalise donc sur l'attente de l'auditeur et reste très utilisé de nos jours pour parler de « musiques actuelles » et pour jauger la valeur d'une œuvre en fonction de l'impression qui s'en dégage à l'audition. Cette « esthétique subjective » très dépendante du ressenti du mélomane, de sa culture ainsi que de ses auditions précédentes, a surtout comme objectif de parler de soi, comme le remarque Eric Dufour⁸⁷. Nous sommes proches ici de la démarche phénoménologique de Husserl, qui voyait dans notre manière d'appréhender un objet l'objet lui-même⁸⁸. Mais pour être fidèle à l'œuvre, cette démarche doit chercher à s'intégrer dans une appréhension historique des œuvres, comme le suggère Roger Pouivet⁸⁹ — ce qui malheureusement reste très rare au sein du flot ininterrompu de discours dont nous abreuvons les commentateurs artistiques actuels.

Le cinquième est une variante du précédent, mais cherche à objectiver au maximum cette approche de la réception en créant des liens avec les objectifs du second discours. Elle se retrouve dans l'« *esthétique écologique* » que dépeint R. Murray Schafer⁹⁰ et qui vise à établir tous les points d'ancrage sur lesquels se base le discours musical. Ce dernier propose alors de concevoir le monde comme « une énorme composition musicale »⁹¹ dont les sons entendus forment l'écoute de l'auditeur

⁸⁵ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 189.

⁸⁶ R. Pouivet, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 189.

⁸⁷ É. DUFOUR, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, J. Vrin, 2005, p. 12.

⁸⁸ La théorie phénoménologique « réduit » la manière dont nous est donné le monde en niant toute possibilité de « transcendance » dans les phénomènes qui viennent à nous. Cette position permet de s'attarder sur ce qui affecte notre conscience et sur le processus de perception. Mais il nous semble que cette réduction ne permet plus d'aborder le réel et de le définir : « Le moi comme personne, comme une chose du monde, et le vécu comme vécu de cette personne, inséré — fût-ce d'une façon tout à fait indéterminée — dans le temps objectif : tout cela sont des transcendances et sont comme telles gnoséologiquement nulles. Ce n'est que par une réduction, que nous allons d'ailleurs appeler déjà *réduction phénoménologique*, que j'obtiens une donnée absolue, qui n'offre plus rien d'une transcendance. Si je mets en question le moi, et le monde, et le vécu en tant que vécu du moi, alors, de la vue réflexive dirigée simplement sur ce qui est donnée dans l'aperception du vécu en question, sur mon moi, résulte le phénomène de cette aperception » *in* E. HUSSERL, *L'Idée de la phénoménologie*, A. Lowit (trad.), Paris, P.U.F., 1993, p. 68-69.

⁸⁹ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 26.

⁹⁰ R. M. SCHAFER et S. GLEIZE, *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.

⁹¹ *Ibid.*, p. 281.

comme celui du musicien ou du compositeur. L'étude des sons et celle de leur perception deviennent alors les terrains privilégiés afin de comprendre le rapport du réel avec l'homme placé au centre du dispositif : « un [module] est une unité de base utilisée comme mesure. Dans l'environnement humain, le module, c'est l'homme. [...] Les modules de base qui mesurent l'environnement acoustique sont l'oreille et la voix humaine »⁹².

Une sixième et dernière utilisation du mot esthétique se rattache à l'appréciation du beau. Cette « esthétique des valeurs » est un discours extrêmement courant, conséquence d'une mauvaise assimilation des théories kantienne tout au long du XIX^e siècle notamment, et dont nous sommes les héritiers malgré nous. Ainsi, le TLFi⁹³ nous renvoie continuellement à la notion de beauté, qu'elle soit utilisée ou étudiée en tant que telle. Comme le remarque Jacques Rancière, cette utilisation abusive du mot esthétique est aussi vieille que le mot lui-même, puisque celui-ci rend justement compte d'une problématique nouvelle apparue avec la découverte d'objets artistiques dénaturés puisque détournés de leur usage d'origine. Les découvertes archéologiques de la culture grecque antique par les « antiquaires », ainsi que la séparation des objets de culte de leur utilité ou encore les retours artistiques d'œuvres issues de peuples colonisés permettent peu à peu de considérer l'œuvre d'art d'une manière nouvelle et rendent possible alors l'intégration de nouveaux objets avec de nouvelles règles au sein du domaine de la qualité artistique. Cependant, de cette intégration naît un malaise : celui de la difficulté à définir ce que sont l'œuvre d'art et la pratique artistique. Ce malaise, qui se retrouve chez August Wilhelm comme chez Hegel⁹⁴, engendra, par de multiples méconnaissances et incompréhensions historiques et philosophiques, une rhétorique des valeurs comme herméneutique se proposant « d'aider à aimer », c'est-à-dire d'aider à l'appréhension de toute œuvre.

II. La difficulté de déterminer le champ d'action de l'esthétique

4. Le problème de la définition kantienne de l'esthétique

Cette mauvaise « digestion » provient selon Roger Pouivet de la recherche par Kant d'un lien entre sa *Critique de la raison pure* et sa *Critique de la raison pratique* : « ce que Kant appelle "jugement esthétique" est l'exercice d'une faculté intermédiaire entre entendement et raison, la faculté de juger »⁹⁵, un lien qui permette de passer de son concept de nature à son concept de liberté, ou de ce que les

⁹² *Ibid.*, p. 283.

⁹³ Dictionnaire : *Trésor de la Langue Française informatisé* sur le site du CNRTL.

⁹⁴ J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 21-22.

⁹⁵ R. POUIVET, *Le réalisme esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 175.

philosophes appellent sa philosophie théorique à sa philosophie pratique⁹⁶. Il crée de la sorte un système afin de définir la beauté naturelle. Ce jugement de goût ne doit pas être confondu avec celui de connaissance, ou encore de la logique, mais doit être conçu comme un sentiment de plaisir ou de déplaisir face à la « représentation », « saisie » puis « rapportée », d'un objet, « qui ne désigne absolument rien dans l'objet, et où, au contraire, le sujet éprouve le sentiment de lui-même, tel qu'il est affecté dans la représentation »⁹⁷.

Comme le remarque Roget Pouivet, l'évidence non expliquée d'« éprouver le sentiment de soi-même tel qu'il est affecté dans la représentation » reste obscure. Elle permet à Kant une acrobatie intellectuelle afin de mettre en place un « beau » kantien, qu'il nomme « beauté libre », à la fois subjectif et objectif pour être universel, différent du « beau commun », qu'il nomme « beauté adhérente » et qui évoque l'agréable avec toute la subjectivité du terme. Nous n'irons pas beaucoup plus loin dans l'exégèse kantienne car, il faut l'avouer, nous ne nous sentons pas à ce stade des plus à l'aise...

Mais nous comprenons que l'histoire de la philosophie, loin de pointer du doigt ce problème de liaison arbitraire entre la philosophie théorique et la philosophie pratique de Kant, s'en est fait un lieu d'étude et s'est ingéniée à comprendre le lien entre la propriété esthétique d'un objet et une expérience esthétique particulière : « Parmi ses conséquences, l'une des plus malheureuses est la division radicale qu'elle a entraînée entre connaissance et science d'une part, et esthétique et art d'autre part »⁹⁸. C'est justement l'éventualité de cette disjonction que nous nous proposons d'interroger au chapitre suivant, afin de cesser de différencier connaissance objective et appréhension subjective du monde.

5. La question du beau dans la musique

Les multiples utilisations courantes du mot esthétique, se référant bien souvent, comme nous l'avons vu, à la sensibilité nous montrent la difficulté du questionnement initial. Revenons sur la citation de Jacques Rancière au sujet de l'esthétique :

⁹⁶ L'opposition du théorique et du pratique se retrouve dès la pensée grecque. La pensée pratique détermine la conduite à tenir ou prescrit ce qui doit être en fonction d'une certaine morale. Elle concerne donc l'action définie relativement à une pensée éthique. À l'inverse, la philosophie théorique se rattache à une construction spéculative de l'esprit associant des conséquences à des principes du réel. Elle évoque une construction désintéressée, indépendante de ses applications mais néanmoins structurée pour définir le réel dans son ensemble et non dans sa particularité. Cf. : A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 807, 1017.

⁹⁷ I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, A. Philonenko (trad.), Paris, J. Vrin, 1965, §1.

⁹⁸ R. POUIVET, *Le réalisme esthétique*, op. cit., p. 178.

« L'esthétique n'est pas la pensée de la "sensibilité". Elle est la pensée du sensorium paradoxal qui permet désormais de définir les choses de l'art. Ce sensorium est celui d'une nature humaine perdue, c'est-à-dire d'une norme d'adéquation perdue entre une faculté active et une faculté réceptrice. À cette norme d'adéquation perdue se substitue l'union immédiate, l'union sans concept des opposés, l'activité volontaire pure et la pure passivité »⁹⁹.

Ce déplacement de la question esthétique, de la sphère métaphysique au sein du questionnement anthropologique et ontologique, vers la sphère de la « sensibilité », ressemble à ce que Daniel Kahneman appelle une « simplification de l'énoncé »¹⁰⁰, un « biais cognitif » qui cherche à restreindre la question afin de pouvoir la résoudre rapidement et efficacement, sans passer par l'ensemble des problématiques auxquelles elle ferait référence.

Ainsi, lorsque je cherche à comprendre ce en quoi une œuvre d'art m'intéresse, je me pose la question de ma relation avec l'œuvre en question. Je suis alors dans un questionnement esthétique, c'est-à-dire que je me demande quel est mon rapport esthétique avec l'œuvre d'art. Je me retrouve en fin de compte devant une question complexe renvoyant à des problématiques d'ordre ontologique et métaphysique : en cherchant à définir le rôle que je confère à l'œuvre, j'entends lui donner une place dans le réel. Mais cette place étant difficile à trouver, c'est tout le réel que je dois questionner pour pouvoir y placer mon œuvre d'art. Par réflexe et par recherche d'efficacité, la pensée va alors transformer le problème en une question d'expérience immédiate et quantifiable, par exemple : « qu'est-ce que j'aime dans cette œuvre ? » c'est-à-dire pragmatiquement « qu'est-ce qui me touche dans cette œuvre ? » ou encore « qu'est-ce que je trouve beau ? ». La pensée déplace alors la question du sensible vers celle de la sensibilité.

Ce décalage se produit non seulement face à l'œuvre, mais aussi, plus généralement, en présence de l'activité musicale que je définis comme faisant partie de la musique. Lorsque je me demande ce qu'est l'art, et plus particulièrement ce qu'est la musique, je dois bien entendu construire mon questionnement sur mon expérience musicale. J'élabore un discours sur ma confrontation, mais surtout sur les raisons qui me poussent à définir dans mes expériences passées ce qui est musique : « comment puis-je être sûr d'être en contact avec une œuvre d'art » ? Plus prosaïquement, « comment puis-je démontrer à mes propres yeux ou pour un autre que j'ai été en présence d'une œuvre d'art » ?

⁹⁹ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁰ D. KAHNEMAN et R. CLARINARD, *Système 1 - système 2 : les deux vitesses de la pensée*, Paris, Flammarion, 2016.

Au sein de ces questionnements, apparaît en parallèle l'importance du phénomène accordé à l'expérience de la relation à l'œuvre d'art, c'est-à-dire : « comment puis-je justifier de l'importance qu'a été pour moi le temps de rencontre avec ce que j'estime être de la musique » ? Dans ce contexte, il me faut légitimer l'expérience d'une rencontre avec l'œuvre d'art, tout en justifiant l'importance que je donne à cette expérience. Mon raisonnement se doit ainsi d'être capable d'évaluer et de qualifier, pour ne pas dire de quantifier, l'expérience, afin de me la rendre pleinement consciente, ou tout du moins afin de la transmettre.

La question du jugement de valeur n'est ici plus seulement une recherche de simplification, elle devient alors une évaluation rapide, non plus de l'œuvre en elle-même, mais de la qualité de mon rapport avec l'œuvre, une preuve d'un rapport plus ou moins important avec une activité artistique, musicologique et philosophique.

De la sorte, la question du beau doit être conçue comme un moyen rapide utilisé pour évaluer mon rapport à l'art. Il n'est pas pour autant le processus réel que j'utilise pour définir un moment artistique. Ainsi, il ne faut pas confondre le discours esthétique comme régime d'identification du beau avec le discours esthétique comme régime d'identification de l'art, bien que ces deux questions restent proches : de même que la « pensée éthique » qui utilise la morale comme système de valeur, se doit de définir son champ d'application et ses limites, la « pensée esthétique » qui utilise le beau comme système de valeur se doit de définir elle aussi son champ d'application et ses limites.

6. L'impossibilité d'une définition de la musique autre qu'esthétique.

Eric Dufour déclare que la question de la définition de la musique nous fait sortir de la sphère de la musique pour entrer dans celle du discours philosophique¹⁰¹. Mais, nous l'avons vu précédemment, cette étape ontologique est nécessaire pour une pratique musicologique dénuée de tout contresens intellectuel. En effet, comment prétendre définir sereinement l'histoire et la géographie d'un objet intellectuel, alors que nous peinons à en définir les contours et les limites ?

Bien entendu, des définitions existent.

Physiquement, la musique peut être considérée comme un enchaînement de codes, dont le monde sonore, ou tout du moins une partie, constitue le matériau. Si l'on excepte la musique issue de questionnements au cours du XX^e siècle et dont les œuvres sont produites avant tout pour construire « des objets destinés à tester, railler, défier et peut-être élargir notre conception de l'art même »¹⁰², chaque

¹⁰¹ É. DUFOUR, *Qu'est-ce que la musique ?*, op. cit., p. 7.

¹⁰² P. KIVY, « Le platonisme en musique. Un autre genre de défense », dans *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, p. 123.

pratique musicale se fonde soit sur des échelles de hauteur, soit sur des reconnaissances de timbre, des divisions du temps ou encore des assemblages d'idées musicales prédéfinies.

Sociologiquement, la musique peut être définie comme une pratique de cohésion sociale¹⁰³ ou tout du moins de construction sociale : certains anthropologues voient la musique se définir, au côté de la danse, dans une pratique de gestion du groupe afin de mettre en place « des sentiments de camaraderie, de confiance et de cohésion entre tous les membres du groupe »¹⁰⁴ et ainsi assurer la survie du groupe social, voire du clan¹⁰⁵.

Le psychiatre pourrait y voir, quant à lui, une *catharsis* des besoins érotiques et amoureux : l'art musical pourrait alors s'inscrire dans l'activité artistique en général, qui se définit comme une représentation des logiques psychanalytiques internes.

Le psychologue cognitiviste considérerait, lui aussi, la musique comme schéma du raisonnement humain mais sous l'angle d'un certain pragmatisme : la musique serait dans ce cas « une activité mentale comprenant la composition, l'exécution et l'écoute ; [...] une fenêtre sur l'esprit humain (au sens du mot anglais "mind") ; [...] un générateur de compétences et d'habiletés [...] ; et, enfin, [...] un autorégulateur de l'humeur et de l'état émotionnel de l'auditeur »¹⁰⁶.

Il nous faut encore évoquer le mystique pour qui la musique est une pratique qui rapproche l'homme d'une réalité ou d'une entité supérieure et l'élève de sa condition matérielle.

Chacune de ces explications est bel et bien une tentative pour définir la musique. Mais aucune ne parvient à dépasser les effets que cette dernière provoque dans le réel ou sur l'homme. Or si les conséquences d'une chose permettent d'éclairer un tant soit peu son processus, elles n'atteignent pas l'essence de cette chose. Autrement dit, notre problème n'est pas de savoir ce que la musique *fait*, mais ce que la musique *est*. Et cette définition se situe obligatoirement entre le réel dans lequel la musique se meut et l'homme par lequel elle se définit. Car la musique n'est pas qu'une simple pratique cognitive en prise avec des jeux sonores et rattachée à des besoins sociaux : depuis quelques siècles, elle a acquis progressivement, avec les autres arts, une identification qui lui permet de montrer des modes d'existence bien éloignés de son état vassal passé¹⁰⁷. Comme nous l'étudierons dans le chapitre

¹⁰³ O. G. MEDIEL, N. SEMPÈRE et G. ROVIRA, « La música com a eina cohesió social / La musique comme outil de cohésion sociale », *Temps d'Educació*, vol. 0, n° 50, 2016, p. 99-112.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁵ S. KÖLSCH, *Brain and Music : A contribution to the investigation of central auditory processing with a new electrophysiological approach*, PhD Thesis, Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience Leipzig, 2000.

¹⁰⁶ S. MCADAMS, *Perception et cognition de la musique : les conférences Alphonse Dupront*, Paris, J. Vrin, 2015, p. 15.

¹⁰⁷ Une partie du phénomène musical se construit souvent dans un cadre où il sert une institution, un système, une pratique autre qu'elle-même, comme par exemple, la musique religieuse, la musique pour la danse, les work songs, etc..

suivant, il n'est désormais plus possible de réduire la musique à une dépendance aux paroles où à l'expressivité. Nous verrons aussi à quel point l'enregistrement a rapidement changé la dépendance de la musique au temps, à l'image de ce qu'avait produit à moindre mesure l'écriture musicale. De plus en plus indépendante de nombreuses conditions matérielles, la musique semble progressivement gagner en définition, en identification et en présence, à tel point que nous pourrions parler d'un « épaissement ontologique », pour reprendre l'expression de Roger Pouivet.

En effet, comme le souligne Jacques Rancière, historiquement, la pensée esthétique naît lorsque l'être humain prend conscience qu'il éprouve un plaisir à une pratique indépendamment de sa fonction :

« Il ne suffit pas, en effet, pour qu'il y ait de l'art, qu'il y ait des peintres ou des musiciens, des danseurs ou des auteurs. Il ne suffit pas, pour qu'il y ait sentiment esthétique, que nous prenions plaisir à les voir ou les entendre. Pour qu'il y ait de l'art, il faut un regard et une pensée qui l'identifient. Cette identification suppose elle-même un processus complexe de différenciation »¹⁰⁸.

La constatation de ce plaisir gratuit et libre apparaît lorsque l'art perd son ancienne définition : celle d'une *mimesis* — définie par une histoire —, liant une *poiesis* — c'est-à-dire une manière de faire — avec une *aisthesis* — c'est-à-dire une manière d'être déterminé par le sensorium. C'est lorsque « la nature productrice et la nature sensible »¹⁰⁹ ne sont plus liées par cette *mimesis*, qu'il faut comprendre ce en quoi elles peuvent être encore accordées. Cette recherche est, selon Jacques Rancière, le sens même du discours esthétique : « de Kant à Adorno, en passant par Shiller, Hegel, Shopenhauer ou Nietzsche, le discours esthétique n'aura pas d'autre objet que la pensée de ce rapport désaccordé »¹¹⁰.

Nous sommes ici au cœur du problème qui engendra l'apparition de la question esthétique : faire le lien entre les problématiques anthropologiques et les problématiques ontologiques des objets de ce monde. Cette nouvelle identification, qui permet la différenciation entre le travail de l'artisan et celui de l'artiste, est issue d'un effort de réflexion ontologique sur l'art en général et aboutit à un mal-être permanent où les nombreuses critiques de l'esthétique puisent leur essence.

¹⁰⁸ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

III. Critique de la connaissance : un aller-retour entre la gnoséologie et l'épistémologie

Vouloir définir l'esthétique revient alors à définir une forme de relation au sein de nos multiples interférences avec le réel. Dans cette perspective, non seulement l'esthétique s'inscrit au sein de la critique de la connaissance mais elle en devient un aspect central.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de la première partie, il est possible d'aborder de deux manières différentes le problème de la connaissance. La première manière s'élabore *a priori* et tente, dans une certaine forme d'introspection, de se pencher sur ce que nous pouvons savoir de notre compétence à appréhender le monde. Cette démarche que nous nommons « gnoséologie » cherche à rendre compte de notre manière d'apprendre et de connaître. La seconde, *a posteriori*, se propose quant à elle de partir de nos champs de savoir et de les confronter les uns aux autres afin d'évaluer notre manière de percevoir le monde. Cette démarche, que l'on nommera épistémologie, s'intéresse, dans une attitude critique, à nos méthodologies d'approche du réel, à notre façon de le décrire par différents langages et aux sommes de connaissances que nous avons élaborées. Chacune de ces approches tend à révéler « quelque chose » sur notre manière de comprendre le monde par des méthodes parfois similaires mais à partir d'un angle d'attaque radicalement différent. L'épistémologie, par son caractère *a posteriori*, semble s'inscrire dans le champ d'investigation de la gnoséologie.

7. Le problème gnoséologique de la perception et de la connaissance en général

« Parmi tous les problèmes philosophiques, celui de la perception est certainement l'un des plus difficiles et en même temps l'un de ceux dont la difficulté a été et continue à être le plus gravement sous-estimée »¹¹¹ nous avertit Jacques Bouveresse. Les problématiques philosophiques liées à la perception restent dans leur ensemble très complexes et sont en elles-mêmes un large sujet d'étude et de débat. Néanmoins, ce domaine de réflexion débouche sur des conséquences importantes dans notre manière de considérer les objets du réel et notamment les objets directement liés à notre perception, à l'instar de la musique. Une des grandes questions qui se pose depuis le milieu du XVII^e siècle est de savoir quelle relation existe entre ce que nous avons conscience de percevoir, ce que nous percevons effectivement et ce qui existe dans le réel, alors que les progrès de la science démontraient de manière de plus en plus évidente la distance qu'il pouvait y avoir entre la donnée scientifique et l'interprétation

¹¹¹ J. BOUVERESSE, *Langage, perception et réalité : 1. La perception et le jugement*, Nîmes, J. Chambon, 1995, vol. 1/2, p. 34.

cognitive¹¹². Avec cette distance que la philosophie se devait de prendre en considération, c'est la question de notre rapport au réel qui s'est posée, et donc la question du nombre d'interfaces entre nous et le réel, ainsi que les liens de causalité entre elles. De plus, puisque nous constatons que notre manière de réfléchir le monde passe par le concept, la question s'est posée de comprendre comment celui-ci s'élabore, si nous considérons qu'il est construit au sein du processus entre le réel et nous, ou comment il existe au sein du réel, si nous considérons qu'il intervient déjà dans l'expérience perceptuelle :

« Une bonne partie des discussions sur la perception portent aujourd'hui, précisément, sur la question de savoir si le contenu représentatif de l'expérience perceptuelle doit ou non être considéré comme étant de type conceptuel et/ou propositionnel (il pourrait être conceptuel sans être pour autant nécessairement propositionnel et, selon certains auteurs, il peut être structuré comme l'est une proposition sans être pour autant de nature conceptuelle) »¹¹³.

Ainsi, pour Jacques Bouveresse, deux conceptions philosophiques s'opposent : celle, représentée par le philosophe sud-africain John Henry McDowell, qui pense que l'expérience perçoit un contenu déjà conceptuel ; et celle représentée par le philosophe britannique Gareth Evans, qui voit l'expérience comme un contenu non-conceptuel. Or, chaque manière d'appréhender le problème depuis le milieu du XVII^e siècle semble aboutir à des incohérences et il n'est pas certain, selon Jacques Bouveresse, que les théories issues de la philosophie classique, selon lesquelles la perception est déjà en elle-même un jugement qualifié d'« inférenciel », soient un progrès majeur dans notre manière de comprendre le phénomène de la perception. La gnoséologie représentée par les travaux du scientifique Hermann Ludwig von Helmholtz sur la perception, considère qu'il est possible de créer du concept à partir de données extra-conceptuelles et ainsi d'étendre le pouvoir rationnel à des degrés de réceptivité irrationnels¹¹⁴. Cette manière d'expliquer la création de concepts, sans mettre en doute le constat scientifique d'une réceptivité de données du réel de manière brute, pose un problème majeur :

¹¹² F. BRENTANO, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, R. M. Chrisholm et R. Fabian (éd.), s. l., Felix Meiner Verlag, 1979, vol. 315, p. 5 ; cité par J. BOUVERESSE, *Langage, perception et réalité, Tome 1, op. cit.*, p. 11.

¹¹³ J. BOUVERESSE, *Langage, perception et réalité, Tome 1, op. cit.*, p. 6. L'auteur nous explique qu'il existe deux possibilités pour comprendre notre manière de donner du sens à l'expérience. Soit le contenu de ce que nous percevons doit être articulé pour donner du sens et nous sommes dans le cas de figure de type propositionnel : soit ce contenu que nous recevons possède déjà quelque chose de l'ordre du concept et nous sommes dans le cas de figure de type conceptuel.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

comment fait-on alors pour inférer des croyances à partir de contenus non conceptuels ? Si nous renonçons à cette théorie, il faut imaginer — et contredire quelque peu le constat scientifique — qu'il existe déjà un contenu conceptuel dans nos expériences perceptuelles et donc que l'expérience n'est pas uniquement la cause de nos concepts mais qu'il existe une influence rationnelle entre notre pensée et le réel.

Nous sommes-nous éloignés ici de notre sujet principal ? Point du tout ! Nous sommes au contraire dans le nœud de notre problème : lorsque nous concevons le concept de « musique », le faisons-nous à partir de données sonores brutes perçues par nos appareils sensoriels desquels nous inférons un sens musical et d'où nous élaborons le concept de musique, comme le voudrait l'explication scientifique ? Ou existe-t-il déjà dans le réel quelque chose de l'ordre du concept qui intervient sur notre processus sensoriel avec/dans les données sonores brutes et d'où nous tirons directement notre concept de musique ? Dans le premier cas, le terme « la musique » est une interprétation du réel, alors que dans le second cas « la musique » est une donnée du réel. Or, dans le premier cas, nous pourrions soutenir que notre conception de « la musique » est une illusion et qu'il faut, en considérant ses multiples formes, penser « la musique » au pluriel : il n'y aurait alors plus d'histoire au singulier mais des histoires, au pluriel, en fonction des contextes historiques et géographiques. Dans le second cas, à l'inverse, la pensée de la musique reflète quelque chose qui existe : elle n'est pas qu'une interprétation mais, au contraire, possède une relation avec le réel. C'est de ce choix précis à cet instant de notre réflexion que découle l'ensemble des propriétés que nous allons dès lors attribuer à « la musique », que cela soit tant dans le domaine social que dans les domaines psychologiques, historiques, théoriques ou encore esthétiques... C'est précisément cette question qui n'est jamais évoquée et qui est remplacée par un assentiment tacite, non conscientisée et issue de la tradition « classique », de notre manière de percevoir notre rapport au monde. Selon Jacques Bouveresse, cette manière remonte à Descartes et Locke¹¹⁵. Elle tient les objets et les propriétés du réel pour des expériences subjectives, comme le montreraient les sciences de la perception. Avec ces objets et ces propriétés créés de toute pièce, nous aboutirions à une description possible du monde. Nous pensons que cette manière de concevoir notre rapport au monde est logiquement intenable : si nous aboutissons à des objets et des attributs subjectifs avec lesquels nous raisonnons le monde, nous ne sommes plus en relation directe avec celui-ci. Autrement dit, si « la musique » et l'ensemble de ses attributs sont subjectifs, nous ne pouvons pas déterminer que « la musique » existe bel et bien, et rien ne nous permet dans ce cas d'avancer que, lorsque nous étudions « la musique », nous ne parlons pas pour ne *rien* dire ! Pour pouvoir affirmer que nous parlons de

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

quelque chose qui *existe*, il faut déterminer les conditions d'une possible « correspondance » avec le réel, sans quoi celui-ci est complètement perdu pour nous, inaccessible.

Sans vouloir là encore nous attarder sur les subtilités complexes entre la « théorie causale de la perception » et le « réalisme direct »¹¹⁶ que ces questions philosophiques nécessitent, il nous semble qu'il est possible d'illustrer le problème de la connaissance par un conte africain : quatre enfants aveugles avaient envie de comprendre ce qu'était un éléphant dont on leur parlait tant. Ils demandèrent à leur père de leur en amener un. Ce dernier acquiesça et ramena le lendemain matin un éléphant dans la cour. En entendant barrir l'éléphant, le premier enfant, heureux, court vers lui et tombe sur la trompe. En la tâtant, il s'écrie : « je sais ce qu'est un éléphant : c'est un gros serpent large, chaud et robuste ». Le second s'approche lui aussi de la source sonore mais arrive à l'arrière-train de la bête et lui agrippe la queue. Après quelques secondes pour s'assurer de ce qu'il examinait, il réplique : « mais non, idiot, un éléphant est le nom d'une longue liane sèche et poilue. Le troisième voulant faire lui-même sa propre expérience se cogna douloureusement la tête contre une défense : « vous vous trompez tous les deux : je viens d'en faire les frais, c'est un morceau de bois dur comme de la pierre ». Le dernier s'appuya contre le ventre de l'animal et, le tâtonnant, conclut qu'il fallait définir l'éléphant comme un rocher mou et chaud. Chacun discuta donc pour savoir qui avait raison, s'alliant tantôt avec les uns, tantôt avec les autres, utilisant comme argument les points communs et les différences qu'ils avaient constatées, y trouvant des preuves que leur opinion s'approchait de la réalité.

La fin de ce conte ne nous intéresse pas vraiment : il n'y a ni pères, ni frères possédant la vue pour rectifier les dires de nos expériences aveugles sur les objets et les concepts qui nous entourent et pour nous donner la bonne démarche afin de comprendre le réel...

Dans l'espoir de résoudre le problème de ces jeunes aveugles, il est nécessaire de postuler que si nous nommons quelque chose, cela correspond à un « quelque chose » qui existe dans le réel, même si cette chose existe sous une forme autre que celle que nous serions tentés de concevoir. Cette première posture est en effet nécessaire pour pouvoir affirmer la possibilité d'une prospection de sens dans le réel, sans quoi il faut nier soit notre capacité à conceptualiser le réel, soit notre capacité à le percevoir, soit les deux en même temps. Cela revient à dire à nos jeunes aveugles qu'il n'existe pas d'éléphants dans le réel et que rien ne leur prouve que l'expérience qu'ils viennent de faire renvoie à une réalité unifiée que l'on nomme éléphant. Mais cette attitude nihiliste aboutirait dans ce cas à affirmer que toute démarche prospective sur le réel ne possède aucun fondement et donc serait illusoire. Nous pourrions alors quasiment nous arrêter d'écrire ici-même.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

Afin de poursuivre notre recherche, il nous faut donc accepter la thèse du « réalisme naturel » défendue par un courant philosophique qui affirme, à l'instar du philosophe américain Hilary Putnam, que le réel existe et s'offre à nous en permanence. Cette position nous évite de sombrer dans l'analyse fastidieuse de l'interface entre notre manière d'appréhender le monde et le réel. De la sorte, il permet de définir le réel comme intelligible¹¹⁷ : si nous l'interprétons par l'intermédiaire de nos sens et par notre capacité à conceptualiser, ces deux capacités ne sont pas hasardeuses et renvoient chacune à une réalité, c'est-à-dire qu'elles offrent une « correspondance » même imparfaite avec la complexité d'un réel en perpétuel mouvement au sein d'une globalité qui nous échappe forcément. « Être un réaliste naturel veut dire admettre que les choses du monde extérieur peuvent réellement être *expérimentées*, et pas seulement en ce sens qu'elles sont la cause d'« expériences », de « qualia » ou d'« impressions », considérés comme de simples affections de notre subjectivité »¹¹⁸. Bien entendu, cette affirmation logique induit une multitude de problèmes logiques en philosophie qui sont encore actuellement ardemment débattus.

Dans notre exemple, être réaliste, c'est affirmer que lorsque nous faisons l'expérience sensible de l'éléphant, nous touchons quelque chose qui a à voir avec un éléphant dans le réel et qui possède au moins une partie des particularités de l'éléphant, ce qui permet de l'intégrer dans le concept d'éléphant. La méthodologie d'approche consisterait bien entendu à tenter de placer la trompe, la queue, le ventre et les défenses dans l'ensemble de l'animal, mais comment trouver le bon endroit ? Une chose nous semble certaine : il n'est pas plus vain de tenter d'imaginer ce que pourrait être l'éléphant dans son intégralité que de vouloir s'attarder sur les particularités de chaque membre ; non pas que cette dernière démarche ne soit pas importante, ni nécessaire, puisque tout concept exige une expérience pour être élaboré, mais celle-ci doit s'inscrire dans une vision large du problème : comprendre ce qu'est un éléphant ou, en ce qui nous concerne, comprendre ce qu'est la musique.

De plus, l'histoire parle d'un seul éléphant rencontré par les aveugles. Mais le concept d'« éléphant » élaboré par l'homme renvoie dans le réel à une multitude d'éléphants possédant chacun des particularités au sein de caractéristiques communes. Nous pourrions imaginer que d'autres enfants aveugles pourraient être face à d'autres éléphants et qu'en touchant d'autres parties de ces éléphants — ou les mêmes d'ailleurs —, ils pourraient arriver à des conclusions différentes, voire opposées, alors même qu'ils se trouvent bien en face de ce qui doit être considéré comme « éléphant ». Dans notre cadre, vouloir définir la musique nous demande alors de la penser comme un concept, c'est-à-dire comme champ sémantique possédant une définition imprécise et large. À l'image

¹¹⁷ H. PUTNAM, « Sense, Nonsense, and the Senses : An Inquiry into the Powers of the Human Mind », *The Journal of Philosophy*, vol. 91, n° 9, septembre 1994, p. 487 citée par J. BOUVERESSE, *Langage, perception et réalité, Tome 1, op. cit.*, p. 15.

¹¹⁸ J. BOUVERESSE, *Langage, perception et réalité, Tome 1, op. cit.*, p. 15.

de l'éléphant, notre concept de musique doit ainsi permettre d'intégrer l'ensemble des caractéristiques phénoménologiques, même contradictoires, qui pourraient nous aider à définir ce qu'est la musique.

8. L'intérêt de la démarche gnoséologique face au constat épistémologique

Il existe actuellement une multitude de pratiques musicales impliquant des problèmes philosophiques, sociologiques, psychologiques ou encore économiques si différents qu'il semble impossible de parler d'une musique au singulier¹¹⁹. Face à une tâche qui paraît incommensurable, le travail académique s'est proposé de diviser et catégoriser la musique afin d'en approcher tous les aspects. À l'image d'une figure possédant un nombre si grand de facettes qu'elle en devient inimaginable, la musicologie et la philosophie de la musique semblent avoir cherché à compartimenter les points de vue sur cette immense figure afin de se concentrer sur quelques facettes, à défaut de pouvoir envisager l'ensemble.

Ainsi, comme le remarque la grande encyclopédie *Grove Music Online*¹²⁰, depuis la catégorisation entreprise par Guido Adler en 1919, la musicologie comporte deux domaines d'étude. L'un, historique, comprend l'ensemble des questions liées à la reconnaissance des œuvres dans leur contexte historique. Il rassemble la paléographie musicale, l'analyse des formes musicales, la théorie musicale pratiquée et enseignée, et l'organologie. L'autre domaine, dit systématique, cherche quant à lui à déterminer, à justifier l'existence des différentes formes de musique et de lois musicales, les liens qu'elles entretiennent avec la psychologie humaine, la manière dont la musique est enseignée ou étudiée, et tente de comparer les différents folklores associés à la musique. À la suite de la démarche de classification de Guido Adler, de grands musicologues à l'image de Hans-Heinz Dräger ont travaillé pour affiner davantage cet effort de catégorisation en l'actualisant avec les nouvelles avancées intellectuelles qui se développaient dans de nombreux domaines des sciences humaines.

De son côté, une partie de la philosophie s'est aussi amplement emparée de la question de la définition de la musique. Selon l'encyclopédie en ligne de Stanford, la musique serait l'un des domaines de l'art qui présenterait probablement les énigmes philosophiques les plus complexes¹²¹. Mais en cherchant à comprendre ce qu'est la musique, les philosophes ont, eux aussi, naturellement divisé la problématique en plusieurs branches : étude de la musique « pure » ou de la musique

¹¹⁹ F.-B. MACHE, *Musique au singulier*, *op. cit.*.

¹²⁰ V. DUCKLES *et al.*, « Musicology », dans *Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 4-5.

¹²¹ A. KANIA, « The Philosophy of Music », dans E. N. Zalta (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2017, s. l., Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017.

« absolue » ; réflexion sur la musique « au service de » ou encore, dernièrement, sur la « musiak »¹²², définition de la musique tonale ou sur l'art des sons organisés, comparaison de la musique composée avec la musique performative... Tout comme la musicologie, face à l'ensemble des pratiques musicales, devant la complexité des phénomènes musicaux, la philosophie a elle aussi cherché à classer, pour mieux formaliser les problématiques qui ne seraient pas les mêmes en fonction des styles, des lieux géographiques, des besoins. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'elle s'est attardée majoritairement sur un débat fondamental : celui de la définition particulière de l'œuvre d'art dont les instanciations protéiformes, à chaque interprétation, posent de nombreuses questions ontologiques où se disputent les réalistes et les anti-réalistes.

Ainsi, que ce soit dans le domaine de la philosophie ou celui de la musicologie, les règles de la méthode cartésienne semblent prédominants à savoir notamment :

« Le second, diviser chacune des difficultés que j'examinerais, en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre. Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres. Et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre »¹²³.

Cette attitude n'est pas nouvelle : Platon dans *Le Sophiste* remarque cette ambiguïté : « [La connaissance] est une aussi, sans doute. Mais chaque partie qui s'en détache pour s'appliquer à un objet déterminé revêt un nom qui lui est propre : c'est pour cela qu'on parle d'une pluralité d'arts et de science »¹²⁴. Devons-nous alors accepter ce que notre pratique et notre langage nous disent du réel : celui-ci serait constitué d'une multitude de domaines interagissant ; ou devons-nous à l'inverse, comme Platon, postuler que la connaissance se doit d'être « une » puisque issue d'un réel qui s'offre à nous constamment de manière unique ? Aussi devons-nous voir nos classifications dans la musique comme une méthodologie pour l'esprit afin de préciser le problème, ou existe-t-il réellement une multitude de domaines interagissant pour créer le phénomène musical ? Ces questions nécessitent

¹²² Terme évoquant la musique considérée comme « impure », c'est-à-dire la musique d'ascenseur ou la musique complètement aseptisée pour un besoin particulier ; cf. : *Id.*

¹²³ R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, Larousse, 1935, p. 27.

¹²⁴ PLATON, *Platon, Oeuvres complètes*, Paris, Les Belles lettres, 1963, Tome VIII, 257 c-d, p. 372.

d'aborder trois points liés à l'épistémologie : le problème du réel, celui de la connaissance et de la vérité et enfin celui du concept. Chacun de ces points implique une multitude de paradigmes dans l'histoire de la philosophie, et la place accordée à notre problématique ne permettra pas de clarifier l'ensemble de la question. Néanmoins, devant la tâche que nous nous sommes proposé d'effectuer au sein de notre thèse, nous ne pouvons balayer d'un revers de main l'ensemble de ces notions.

Disons-le maintenant : nous avons conscience que notre thèse avance à contre-courant de la démarche scientifique actuelle en France. Bien loin de la spécialisation, elle se veut issue d'un postulat inverse : vouloir comprendre ce qu'est la musique ne peut se réaliser sans aborder la problématique dans son ensemble afin de définir les paradigmes sur lesquels les recherches appliquées pourront s'élaborer, tout en s'appuyant sur l'analyse des paradigmes souvent inconscients sur lesquels la musicologie s'est déjà construite, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Ainsi, l'ensemble des démarches passées et actuelles en musicologie devraient être analysées selon les différents paradigmes dans lesquels elles ont été construites pour pouvoir y déceler les définitions ontologiques de la musique et avec elles, l'évolution de ces définitions ontologiques. C'est donc par l'analyse épistémologique au sein de la connaissance musicale qu'il sera possible d'établir notre projet d'analyse esthétique telle que nous allons le construire dans le chapitre suivant.

Cette posture doit être explicitée dès à présent puisqu'elle engendre l'ensemble de la méthodologie proposée au sein de notre thèse. En effet, la volonté d'une nouvelle approche de l'histoire musicale procède du sentiment que la construction historiographique de la musique possède une quantité de postulats plus ou moins conscients, intégrés au sein de la notion de musique, qui travestissent à la fois notre compréhension de l'histoire de cet art mais aussi sa représentation. Pour ne pas tomber nous-même dans le piège d'une construction méthodologique possédant ses propres postulats internes non conscientisés, il nous faut alors analyser et expliciter en amont notre démarche, et en questionner les fondements épistémologiques.

Nous n'avons bien entendu pas la prétention de construire ici un système indépendant de tout postulat : d'autres, bien plus capables, s'y sont risqués en philosophie et ont surtout fait apparaître des difficultés que nous ne saurions surmonter... Néanmoins, vouloir redéfinir ce qu'est la musique et quelle est son histoire ne peut se construire sérieusement sans un questionnement ontologique et métaphysique préalable, et en conséquence, sans une « introspection » philosophique pour comprendre le cadre théorique dans lequel s'inscrit notre volonté de connaissance de la musique, de sa pratique et de son histoire. Ce n'est donc pas, dans un premier temps, un travail épistémologique à proprement parler qu'il faut entreprendre — c'est-à-dire un travail par lequel nous chercherions à critiquer notre niveau de savoir sur la musique — mais plutôt un travail gnoséologique pour analyser notre capacité à créer *a priori* de la connaissance sur l'art et sur l'œuvre d'art. Autrement dit, notre projet d'une nouvelle approche de l'histoire de la musique ne peut jouir de bases solides sans

l'élaboration d'une attitude « critique » — au sens philosophique d'examen, de discernement, d'évaluation — de notre modèle de penser et de notre façon d'appréhender la musique au sein du réel et à travers le temps.

9. L'évaluation de la distance de l'homme au réel musical : une première approche par l'épistémologie des sciences dures

Si la réflexion philosophique contemporaine hésite entre les théories du « réalisme direct », niant la perception pour évoquer un lien direct avec le réel, et la « théorie causale de la perception », niant la possibilité d'un lien avec le réel à cause d'interface(s) possible(s) liée(s) aux intermédiaires que sont nos sens, pourrions-nous dans ce cas mesurer les liens de relations dans les correspondances entre le réel et les connaissances que nous en avons par l'intermédiaire des sciences ?

En considérant qu'il existe une unité dans l'élaboration de la connaissance, les sciences dures pourraient alors nous apporter des réponses plus précises car, travaillant sur des objets tangibles au sein du réel, elles réduisent dans un premier temps le nombre de facteurs entre notre connaissance et le réel. Pour répondre à notre question, il nous faut revenir sur les bases de l'épistémologie des sciences.

La méthode hypothético-déductive du médecin Claude Bernard — qui, rappelons-le, n'est pas une méthode figée — montre l'importance de l'hypothèse dans le schéma intellectuel scientifique. C'est par celle-ci que s'élabore la construction scientifique :

« Le sentiment engendre l'idée ou l'hypothèse expérimentale, c'est-à-dire l'interprétation anticipée des phénomènes de la nature. Toute l'initiative expérimentale est dans l'idée, car c'est elle qui provoque l'expérience. La raison ou le raisonnement ne servent qu'à déduire les conséquences de cette idée et à les soumettre à l'expérience.

Une idée anticipée ou une hypothèse est donc le point de départ nécessaire de tout raisonnement expérimental »¹²⁵.

Mais si Claude Bernard relie l'hypothèse à la nature observée, il nous semble que cette hypothèse doit être considérée avant tout comme artificielle, c'est-à-dire comme entièrement créée

¹²⁵ C. BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1898, p. 57.

par l'esprit humain afin de chercher à expliquer les rouages du réel comme le déclarent ensemble Albert Einstein et Léopold Infeld :

« C'est en réalité tout notre système de conjectures qui doit être prouvé ou réfuté par l'expérience. Aucune de ces suppositions ne peut être isolée pour être examinée séparément. Dans le cas des planètes qui se meuvent autour du soleil, on trouve que le système mécanique est remarquablement opérant. Nous pouvons néanmoins imaginer un autre système, basé sur des suppositions différentes, qui soit opérant au même degré.

Les concepts physiques sont des créations libres de l'esprit humain et ne sont pas, comme on pourrait le croire, uniquement déterminés par le monde extérieur. Dans l'effort que nous faisons pour comprendre le monde, nous ressemblons quelque peu à l'homme qui essaie de comprendre le mécanisme d'une montre fermée. Il voit le cadran et les aiguilles en mouvement, il entend le tic-tac, mais il n'a aucun moyen d'ouvrir le boîtier. S'il est ingénieux, il pourra se former quelque image du mécanisme, qu'il rendra responsable de tout ce qu'il observe, mais il ne sera jamais sûr que son image soit la seule capable d'expliquer ses observations. Il ne sera jamais en état de comparer son image avec le mécanisme réel, il ne peut même pas se représenter la possibilité ou la signification d'une telle comparaison »¹²⁶.

Ainsi, au sein des sciences dures, nous construisons un mode d'intelligibilité du réel et pour ce faire, nous supposons, là encore, que le réel est intelligible. Ici, pas de questions métaphysiques : les lois scientifiques sont considérées comme des créations humaines établies pour expliquer des corrélations, y déterminer des causalités et en définir des lois et des objets afin de prédire le réel. L'ensemble de ces créations humaines, aussi complexes soient-elles, sont considérées, même pour les plus complexes, comme des simplifications d'un réel en perpétuel mouvement et trop implexes pour être intégralement représentées.

¹²⁶ A. EINSTEIN, L. INFELD et M. SOLOVINE, *L'évolution des idées en physique : des premiers concepts aux théories de la relativité et des quanta*, Paris, Flammarion, 1938, p. 35-36.

Il nous semble ici que nous pouvons établir un lien entre la construction d'une théorie scientifique autour d'un domaine physique et la construction intellectuelle autour d'un phénomène musical :

-
1. Lorsque nous créons de la musique, nous ne pouvons que constater que nous jouons avec une réalité sonore dont nous sommes capables de prévoir et d'ordonner les mécanismes, sans quoi notre rapport au son serait entièrement aléatoire et désordonné.
 2. Lorsque nous élaborons des théories sur ces jeux et ces constructions avec la réalité sonore, bien que ces règles soient issues de notre utilisation empirique de cette réalité sonore, elles sont capables de classifier nos différentes manières de faire, et d'en proposer une vision simplifiée, mais toujours plus détaillée, qui doit correspondre à une certaine forme de réalité.
 3. Enfin, lorsque nous cherchons à recréer une histoire de la musique en fonction des traces qui nous restent des différents moments musicaux du passé, nous construisons là encore un mode d'intelligibilité de la musique par son processus historique et géographique pour proposer un certain sens qui cherche à s'approcher d'une réalité passée.
-

Autrement dit, la construction intellectuelle autour de l'expérience musicale n'est pas sans rapport avec la construction de la théorie scientifique. En musique, comme en sciences physiques, si nous ne voyons pas le fonctionnement du réel à proprement parler au niveau musical, nous en percevons des effets avec lesquels il nous est possible de créer du sens par la théorisation. Mais nos capacités restent limitées : nous ne sommes capables de constater et d'enregistrer qu'une toute petite partie de l'ensemble des effets infinis que produit le réel à chaque instant par son perpétuel mouvement. Pour autant, tout comme en physique, nous construisons un système de compréhension qui, sans être exactement celui des lois du réel, cherche à déterminer, à expliquer le réel. Il est évident qu'en musicologie, l'objet d'étude ne présente pas la même réalité tangible qu'en sciences physiques ; mais la distance entre le réel et la théorisation humaine, qu'évoquent Albert Einstein et Léopold Infeld, est tellement grande dans un domaine pourtant concret, qu'il est possible d'imaginer que cette distance puisse être au moins égale à celle qui doit certainement exister aussi entre le réel et la musicologie. Dans ce cas, au lieu de se demander si la distance n'est pas plus grande dans des domaines

liés à ce que l'on nomme les sciences humaines par rapport aux sciences dures, ne faudrait-il pas inverser la perspective ? L'écart entre la théorie et le réel n'est-il finalement pas aussi grand dans les sciences dures que dans les sciences humaines ?

Dans ce cadre, une construction intellectuelle par induction, c'est-à-dire qui s'appuierait uniquement sur la généralisation de phénomènes perçus dans le réel, ne pourrait se fonder que sur des constatations imparfaites et donc être très limitée, comme l'ont montré les travaux sur les universaux en ethnomusicologie de la fin du XIX^e siècle jusque dans les années 1940¹²⁷. Vouloir alors comprendre et définir la musique en ne s'inscrivant que dans une démarche empirique — c'est-à-dire en se basant sur l'expérience que nous pouvons avoir de la musique — n'a pas plus de valeur que dans les sciences dures, où le procédé a déjà montré ses limites :

« L'énorme succès pratique de [la] théorie [de Newton] l'a sans doute empêché, ainsi que les physiciens des XVIII^e et XIX^e siècles, de reconnaître le caractère fictif des principes de son système. [...] Ce qui indique que toute tentative pour dériver logiquement les concepts et les lois de base de la mécanique à partir des dernières données de l'expérience est condamnée à l'échec »¹²⁸.

Pourrait-on alors inversement étudier intégralement la musique par ce que Kant appelle la raison pure, c'est-à-dire la raison basée sur une connaissance *a priori*, indépendante de toute expérience première et de toute connaissance empirique la précédant ?

Dans notre cas, cette démarche semble être celle issue de l'école de Pythagore et que Boèce nomme l'étude du *musicus*, qui doit être distinguée de l'étude de la *musica*. La première se propose de comprendre la musique par ses lois physiques et donc par les mathématiques, quand la seconde s'attache à l'étude pour la pratique musicale à proprement parler. Elle se retrouve aussi dans la démarche de Rameau, qui, tout au long de sa vie, cherche à déterminer ce qu'est la musique et la manière de justifier notre pratique musicale entendue comme pratique dans le réel.

Mais cette démarche nous semble tout aussi vaine que la précédente. Si nous supposons qu'il existe une science pure de la musique qui l'étudie de manière mathématique, c'est-à-dire de manière

¹²⁷ J.-J. NATTIEZ, « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles ? : Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 1, 10 juillet 2014, p. 217-243 ; J. MOLINO et J.-J. NATTIEZ, « Typologies et universaux », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 338-396.

¹²⁸ A. EINSTEIN, *La Méthode expérimentale et la philosophie de la physique*, R. Blanché (trad.), Paris, A. Colin, 1969, p. 272-273.

à en trouver les lois physiques qui nous permettraient de construire un environnement sonore sans aucune artificialité, ou plutôt dont l'artificialité ne renverrait qu'à des « choix » dans les possibles du sonore, nous supposons que la physique des sons existe sans interprétations préalables. Or, comme le dit justement Kant, la science physique elle-même est incapable de sortir de la démarche qui consiste à chercher dans la nature des réponses à ses questions. Elle ne peut finalement que contraindre la réalité afin de déterminer quelle est la théorie, choisie au sein d'une multitude de théories élaborées en amont, qui s'avère être la plus en adéquation avec le fonctionnement visible du réel ou plutôt, comme dirait Karl Popper, de ne garder que les hypothèses qui ne se sont pas effondrées sous le poids de l'ensemble des tests effectués constamment au sein du réel¹²⁹.

Pire, l'esprit scientifique semble constamment s'ancrer dans une représentation du monde *a priori*, dans un paradigme dont les fondements sont difficilement accessibles et dont seules les incohérences sans cesse renouvelées nous permettent peu à peu d'en déterminer les contours. Ainsi, Bachelard montre que le déterminisme, élaboré au fondement de l'histoire de l'astronomie quand tout destin était supposé dépendre d'un astre, régenta les sciences, à tel point que l'alliance des mathématiques avec le réel en est avant tout une conséquence, et non une nécessité issue d'un constat empirique et intellectuel en proie au réel¹³⁰. L'utilisation même des mathématiques, qu'elles soient géométriques ou arithmétiques, pour tenter de comprendre l'interaction des durées des notes s'inscrit alors dans ce mode opératoire de penser le réel¹³¹. De même, la recherche pour comprendre les vibrations pures et les harmoniques d'une vibration fondamentale par la géométrie des figures inscrites dans un cercle, puis par l'arithmétique avec les systèmes de proportion d'une fondamentale, sont aussi des manières d'inscrire le réel dans une certaine forme de déterminisme. Il n'y a pas moins d'interprétation *a priori* du réel en musique — même lorsque la réflexion s'attache au *musicus* — qu'en sciences physiques. L'étude de la musique et la recherche de sa définition ne peuvent donc pas plus s'appuyer sur ce mode opératoire que sur un constat empirique. Les obstacles épistémologiques n'y sont pas moins nombreux.

¹²⁹ K. R. POPPER, *Misère de l'historicisme*, H. Rousseau (trad.), Paris, Plon, 1956, p. 165.

¹³⁰ G. BACHELARD, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 103-105.

¹³¹ F. DELLA SETA, « Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo », dans *Cantu et in Sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Florence, 1989, p. 79-92.

Chapitre 2

Une philosophie de la connaissance nécessaire à un possible esthétique

I. Une conception du réel

1. Le principe d'unité de la science dans toute démarche intellectuelle

« C'est un coup du sort étrange :
tous les hommes dont on a ouvert le crâne avaient un cerveau »¹³².

La démarche de notre thèse s'enracine dans le principe d'une unité de la science c'est-à-dire dans le principe que l'élaboration de notre système de connaissances du monde garde une certaine uniformité dans sa démarche.

Bien que l'homme mette en jeu des méthodologies distinctes en fonction des domaines de savoirs particuliers, il nous semble important, en premier lieu, de postuler qu'il existe une certaine unité dans l'élaboration d'une forme de « proto-savoir » et dans la manière d'appréhender le monde, que cela soit au sein de sa démarche visant la recherche de sens ou dans celle visant la quête d'informations. En effet, notre système de raisonnement reste identique quel que soit son domaine d'application : il interprète en permanence l'ensemble des signaux qui lui parviennent en continu, dans lesquels il dissocie des objets composant le monde afin de leur affecter des attributs, des fonctions et des caractéristiques. Rappelons ici qu'il est encore difficile de déterminer si, au sein de ce processus, notre système de raisonnement est actif et s'il construit lui-même son mode opératoire à partir des signaux envoyés par le réel, par inférence, comme notre phrase précédente le laisserait penser ; ou si le réel possède déjà un contenu conceptuel qu'il transmet par l'intermédiaire des sens vers notre système de raisonnement, lequel intègre alors l'ensemble de l'information.

¹³² L. WITTGENSTEIN et D. MOYAL-SHARROCK, *De la certitude*, Paris, Gallimard, 2006, § 207.

Toujours est-il que notre système de raisonnement possède :

-
1. *une manière de dissocier les objets du monde et de leur attribuer des propriétés — et peut-être même bien avant le langage — ;*
 2. *une manière d'associer des systèmes de corrélation puis de causalité entre les objets du monde ;*
 3. *enfin, une manière de déterminer et de quantifier les formes de ces objets ainsi que leurs interactions — dont les mathématiques sont le reflet—.*
-

Ajoutons que l'ensemble de ces différentes formes d'appréhension du réel sont possibles à la fois sur des objets instanciés dans le réel mais aussi sur des objets conceptualisés.

Face au réel, c'est-à-dire face à une réalité qui s'offre à l'homme de manière complexe et continuellement renouvelée, l'être humain doit établir des stratégies d'approche afin de donner sens à une information brute.

Pour cela, il dispose de cinq capacités d'appréhension du réel :

-
1. *la capacité de percevoir, au moyen de ses sens, les mouvements du réel.*
 2. *l'aptitude à enregistrer les informations à travers sa perception du temps par sa mémoire ;*
 3. *la faculté de conceptualiser au moyen du langage un objet plus ou moins précis, ainsi que les lois dans lesquelles cet objet pourrait être déterminé ;*
 4. *la possibilité de projeter son expérience passée dans un futur proche c'est à dire de faire préexister le réel à lui-même ;*
 5. *le moyen de confronter ses prédictions avec ce qu'il a constaté et enregistré du réel grâce à ses deux premières capacités.*
-

Ces moyens d'appréhension du réel se combinent en permanence afin de construire du sens, de sorte qu'il serait présomptueux de considérer une démarche comme première sur l'autre : c'est par

l'expérience que l'homme peut lui-même créer des concepts et, en même temps, c'est par les concepts qu'il arrive à donner sens à son expérience. Il n'existe donc pas, à ce stade, de différence dans notre manière d'appréhender les objets physiques et les objets conceptuels.

Par ailleurs, quel que soit l'objet ou l'idée que l'on appréhende, « il n'existe pas d'œil innocent »¹³³ nous dit Goodman. Chaque réalité est perçue en permanence de sorte qu'il nous est impossible de dissocier nos interprétations de nos sens, et inversement, nos sens de nos interprétations. La table de Husserl¹³⁴ est constamment pensée comme une table alors même qu'elle est appréciée à chaque instant, pendant le temps que je tourne autour, de manière si différente que, sans notre capacité d'interprétation, il devrait nous sembler qu'il existe, à partir de nos points de vue multiples, des objets différents qui s'enchaînent. Plus important encore, l'ensemble des attributs que nous conférons à cette table s'applique continuellement et de manière immanente à notre perception, à chaque instant où nous l'apercevons. Ce raisonnement à propos de la vue peut être transposé à l'ensemble de nos sens. Enfin, je peux continuellement changer les vis, les planches et autres objets qui la composent, et de la sorte transformer peu à peu la table si bien que certains de ses aspects en soient modifiés, sans pour autant avoir à établir une rupture dans ma manière d'appréhender la table. Je suis donc capable de garder une continuité dans les objets de ce monde malgré les transformations qu'ils subissent dans le temps.

À ce stade de notre raisonnement, et en écartant les débats philosophiques actuels que nous avons exposés dans le chapitre précédent, il nous faut déclarer dans un premier temps que nous ne dénommons pas des choses obligatoirement parce qu'elles existent mais parce que, visiblement, nous déterminons l'ensemble de l'existant au moyen d'entités et d'attributs par regroupement d'informations. L'ensemble de la représentation humaine du monde serait régi par ce système d'appréhension du réel.

De la sorte, face aux objets musicaux, qu'ils soient des entités avec des variabilités importantes comme des œuvres musicales ou des musiques populaires connues et reconnues, ou qu'ils soient des objets syntaxiques de la musique comme des accords, des lignes mélodiques ou des rythmes standardisés, nous utilisons ces capacités pour déterminer le réel sonore.

2. L'affirmation d'une posture réaliste : l'idée de correspondance

« Or, ce que fait voir justement le présent langage, c'est qu'au-dedans de son âme, chacun possède la puissance du savoir, ainsi que l'organe au moyen duquel chacun acquiert l'instruction ; et que, pareil à un regard supposé incapable, autrement qu'avec

¹³³ N. GOODMAN et J. MORIZOT, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1990, p. 36-37.

¹³⁴ E. HUSSERL et P. RICCEUR, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 131.

le corps tout entier, d'évoluer de ce qui est obscur vers ce qui est lumineux, de même c'est avec l'âme tout entière que doit s'opérer, à partir de ce qui devient, la conversion de cet organe, jusqu'au moment où il sera enfin capable, dirigé vers le réel, de soutenir la contemplation de ce qu'il y a dans le réel de plus lumineux »¹³⁵.

La précédente manière de concevoir l'ensemble de la représentation humaine du monde semble trouver actuellement de nombreux arguments au sein des recherches en psychologie cognitive : les avancées obtenues ces vingt dernières années grâce aux progrès de neuro-imagerie laissent présager de nombreuses précisions quant à notre manière d'appréhender le réel. Pour Stanislas Dehaene, il est actuellement possible de montrer l'« internalisation, dans notre cerveau, d'images du monde extérieur »¹³⁶ dans les cartographies issues d'imageries cérébrales :

« Au cours de son évolution, mais aussi de son développement, notre système nerveux apprend à *comprendre* son environnement, c'est-à-dire à le prendre en lui, à l'internaliser sous forme de représentations mentales qui reproduisent, par isomorphisme psychologique, certaines de ses lois. Nous portons en nous un univers d'objets mentaux dont les lois imitent celles de la physique et de la géométrie »¹³⁷.

Au sein de la perception visuelle par exemple, les lois visibles de la physique sont internalisées, de sorte que non seulement nous anticipons cognitivement la trajectoire des objets, mais nous réinvestissons ces mêmes espaces cérébraux pour imaginer un objet en mouvement et visualiser sa trajectoire : « la trajectoire mentale imite celle d'un objet physique »¹³⁸. Ainsi Stanislas Dehaene, à la suite d'Ernst Mach et de Roger Shepard, pense possible d'expliquer les « expériences de pensée » qui nous permettent de prévoir et d'imaginer par la réflexion pure des lois du réel par imagerie cérébrale. Le cerveau se met en activité selon ce qu'il constate dans le réel et montre des capacités à réactiver les mêmes zones de manière autonome, c'est-à-dire sans *stimuli* extérieurs et pourtant avec les mêmes caractéristiques. Autrement dit, il serait capable de « modéliser », en quelque sorte, au sein de son fonctionnement propre, ce qu'il a constaté dans le réel par expérience.

Ces capacités ne sont pas le propre de l'homme comme le démontrent, en arithmétique, les travaux d'Otto Kœhler, puis ceux d'Herb Terrace ou encore Elizabeth Brannon. Les études d'éthologie cognitive montrent que certains animaux sont désormais déclarés comme capables d'estimer, de

¹³⁵ PLATON, *La République : livres 6 et 7*, P. Pachet (trad.), Paris, Gallimard, 2006.

¹³⁶ S. DEHAENE, *Vers une science de la vie mentale : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 6 avril 2006*, s. l., Collège de France, 2006, p. 7.

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 8.

comparer et de calculer des quantités numériques approximatives, et ce, à l'état apprivoisé mais aussi dans certains cas, à l'état sauvage.

Suite à ces travaux, les compétences mêmes des enfants à l'état précoce ont été dernièrement ré-estimées à la hausse :

« Même un bébé de quelques mois sait déjà distinguer huit objets de seize, établir des liens multimodaux entre deux sons et deux images, ou évaluer une opération arithmétique concrète. Les expériences de Karem Wynn et d'Elizabeth Spelke indiquent que l'enfant a déjà internalisé les opérations arithmétiques fondamentales d'addition et de soustraction. [...] Vingt ans de recherches sur le développement cognitif réfutent ainsi l'idée d'une lente construction logique qui s'étalerait tout au long de l'enfance. Dès la naissance, notre cerveau s'attend à trouver, dans le monde extérieur, des objets mobiles dont les combinaisons obéissent aux règles de l'arithmétique »¹³⁹.

Certains travaux proposent même une certaine « physique des concepts mentaux » qui cherche à calculer les lois psychologiques pour des jugements perceptifs concernant un grand nombre de domaines comme la taille, le poids ou encore la hauteur sonore. Autrement dit, il existerait au sein du fonctionnement interne du cerveau¹⁴⁰ une capacité à copier le réel qui lui permet, bien avant le langage¹⁴¹, de dégager des concepts fondamentaux non conceptualisés. Plus important encore, les concepts arithmétiques utilisant le langage écrit possèderaient les mêmes particularités que l'utilisation de concepts arithmétiques simples : le cerveau ne se limite pas à lire un chiffre, il cherche à visualiser constamment sa valeur¹⁴².

Avec ces études qui n'en sont qu'à leurs balbutiements, on entrevoit la confirmation que notre cerveau est construit pour s'adapter au réel et pour simuler constamment en lui-même ce qu'il a appris du réel. Nos idées, nos mots, nos concepts, s'ils sont artificiels, transcrivent quelque chose du réel et reproduisent, virtualisent pourrions-nous presque dire, les lois du réel.

Si nous acceptons, pour les raisons évoquées en début de chapitre, l'hypothèse d'une correspondance entre notre manière d'appréhender le réel et la manière dont fonctionne le réel lui-

¹³⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁰ Stanislas Dehaene cite ici de nombreux travaux : *Id.*

¹⁴¹ Cf. les travaux en linguistique de Pierre Pica chez les Mundurucus, un peuple d'Amazonie ne possédant pas le vocabulaire pour les grands nombres alors qu'ils en maîtrisent certaines propriétés mathématiques.

¹⁴² S. DEHAENE, *Vers une science de la vie mentale*, *op. cit.*, p. 14-16.

même, et le constat que nous utilisons des concepts, des idées pour appréhender le réel, nous devons alors conclure qu'il existe dans le réel une essence qui organise le monde matériel ; une sorte d'idée qui le définit de sorte que nous puissions imaginer que le réel possède en lui-même quelque chose de l'ordre du sens. L'autre manière de penser renvoie alors à la conclusion que la réalité est un fonctionnement mécanique brut sans sens ni pensée, et que notre manière de la percevoir est une extrapolation illusoire.

Dans un cas comme dans l'autre, il nous reste néanmoins à constater l'efficacité de notre esprit dans l'ordonnement du monde et dans notre élaboration intellectuelle d'un sens au monde : par nos constructions théoriques traduisant le fonctionnement du monde, nous sommes capables de prévoir sa transformation — même si cela est toujours de manière grossière —. Par là même, nous pouvons encore une fois avancer l'idée qu'il existe au minimum des correspondances entre nos objets intellectuels et le réel. Ces correspondances ne sont pas obligatoirement des images, des copies imparfaites du réel, de la même manière que les frontières que nous établissons entre les choses ne sont peut-être pas les mêmes que celles du réel. Néanmoins, sans être un miroir du réel, notre raisonnement ne peut nous apparaître complètement hors de portée de celui-ci. Il existe dans le réel un « quelque chose » qui « correspond » à ce que nous définissons, sans pour autant le recopier.

Lorsque nous avons une activité musicale ou que nous réfléchissons à son sujet, nous devons penser que notre manière de concevoir la musique et notre manière d'y réfléchir possède une correspondance dans le réel. Elles sont donc des moyens pour en comprendre une partie.

De là, nous pouvons distinguer trois démarches liées à cette appréhension du réel par la musique, définie comme attribut du réel :

-
1. *Par sa pratique musicale, l'« homme musicien » conçoit qu'il existe en musique « quelque chose » dans le réel qui correspond à ce que nous nommons musique, et notre attitude artistique nous prouve que nous sommes capables de jouer avec ce « quelque chose ».*
 2. *Par sa théorisation du phénomène musical, en construisant des règles de fonctionnement dans notre « jeu » avec la musique, nous touchons quelque chose de l'ordre du fonctionnement de cette dernière.*
 3. *Enfin, il doit exister une correspondance avec un phénomène que nous nommons « histoire » et qui correspond non seulement à l'enchaînement des manières qu'a eues l'homme pour jouer avec le « phénomène musical » que nous*

nommons couramment « musique » ; mais aussi aux conséquences de cette pratique dans l'élaboration du réel en perpétuel mouvement et dont nous en théorisons l'évolution dans le temps et dans l'espace géographique.

Il convient alors de conclure que si nous gardons à l'esprit le principe d'unicité des sciences, c'est-à-dire le principe d'unicité de notre manière d'appréhender et de comprendre le monde, nous possédons, pour appréhender le monde, des domaines particuliers nécessitant des comportements quelque peu différents car adaptés à chaque domaine : dans le cadre de la musique, le musicien — qu'il soit compositeur ou interprète dans un sens très large — n'agit pas sur le réel de la même manière que le théoricien ou l'historien. Mais nous verrons au cours du chapitre 3 que ces trois activités restent complémentaires et s'entrecroisent dans la recherche d'interaction avec le monde et dans la volonté de compréhension du réel par l'homme :

-
1. *La conception de l'histoire de la musique, tout comme la manière d'expliquer la théorie musicale, influencent la manière d'écrire la musique ;*
 2. *La conception de l'histoire de la musique, tout comme la manière d'écrire la musique — de composer avec des cadres théoriques —, influencent la manière d'expliquer la théorie musicale ;*
 3. *La manière d'écrire la musique et la manière d'expliquer la théorie musicale influencent notre manière d'écrire l'histoire de la musique.*
-

Or, si ces interactions existent, il doit exister un fonctionnement théorique possible afin de les comprendre et d'en inférer — pourquoi pas ? — une histoire.

II. Le langage, signe d'un intermédiaire logique entre le monde et l'homme

Pour construire une intelligibilité du monde musical, il nous semble nécessaire de revenir sur notre manière de comprendre le monde et de l'évaluer dans nos trois approches du réel par la musique : celle du musicien, celle du théoricien et celle de l'historien.

À chaque étape, les langages de divers ordres peuvent être de précieux révélateurs de notre manière de définir le monde. À la fois création artificielle et vecteur de notre conscience des choses

tout comme de notre intelligence, ils apparaissent en même temps comme le « fruit » de notre manière de comprendre le monde et le « moyen » intellectuel pour saisir le monde.

3. Le champ sémantique de la musique et ses conséquences musicologiques

Notre recherche permanente de sens au sein du réel aboutit à y dessiner en transparence une logique dont le discours et donc le langage sont la norme. Ceux-ci définissent des entités en tant que champ sémantique dont la précision reste relative, mais suffisante pour comprendre ce que je considère comme « le monde ». « *Les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde* » déclare Wittgenstein¹⁴³. Selon lui, il n'existe que le monde tel que je le perçois, et je ne peux le percevoir qu'avec la logique qui est la liaison entre le langage et « mon propre monde ». La proposition de l'existence d'une chose est ainsi la correspondance du réel au moyen de la logique et donc au moyen du langage vers « mon propre monde ». Or, en considérant avec Martinet qu'à « chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience »¹⁴⁴ et que chaque langage permet d'analyser autrement le réel, nous pourrions envisager une multitude de logiques calquant le réel par d'autres concepts, d'autres objets, d'autres formes et d'autres interactions ou encore d'autres lois, de sorte que « tout ce que nous voyons, pourrait être aussi autrement. Tout ce que nous pourrions absolument décrire pourrait être aussi autrement »¹⁴⁵. Une multitude de calques inventés pourraient alors exprimer chacun avec la même efficacité une partie du réel c'est-à-dire la réalité constatée dont dépend l'homme à la fois en tant qu'entité la constatant et entité la raisonnant.

La question n'est plus alors de connaître la distance entre le réel et ce que j'en comprends — pas plus en sciences dures qu'en sciences humaines —, mais de prendre conscience de l'ensemble des calques dans lesquels ma définition et l'ensemble des définitions d'un concept s'inscrivent. Ici, le travail de réflexion de Saussure puis de Merleau-Ponty nous est d'un grand enseignement, pour peu que l'on considère le langage, ainsi que nous l'avons sous-entendu plus haut, comme le reflet de notre manière de penser le réel. Dans son *Cours de linguistique générale*¹⁴⁶, Ferdinand de Saussure nous montre que tout terme ne se définit pas comme une entité mais comme une opposition à ce qui n'est pas cette entité. Autrement dit, c'est un champ de significations qui n'a de sens que dans un regroupement de signifiants par confrontation avec ce qui n'est pas de l'ordre de ce champ de significations. Pour reprendre notre exemple de départ, nous ne définissons pas l'éléphant par

¹⁴³ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., p. 93.

¹⁴⁴ A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, 5e édition, Paris, A. Colin, 2008, p. 36.

¹⁴⁵ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., p. 94.

¹⁴⁶ F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, C. Bally et A. Sechehaye (éd.), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016, p. 163-164.

l'ensemble de ses caractéristiques profondes mais nous le définissons par ce qu'il ne peut être : « ce que nous avons appris dans Saussure, c'est que les signes un par un ne signifient rien, que chacun d'eux exprime moins un sens qu'il ne marque un écart de sens entre lui-même et les autres »¹⁴⁷. Il n'existe donc pas de sens de manière immanente à un mot. Le sens d'un mot n'intervient que dans la juxtaposition des différents champs sémantiques lors de l'étape de contextualisation du mot.

De la même manière, le mot « musique » ne possède pas de sens en lui-même, il renvoie à une quantité de sens, regroupés ensemble par le fait que nous savons ce qui ne peut être de la musique. Le mot « musique » est finalement issu de notre manière de classer le réel, de donner sens à ce qui nous touche et ce que nous enregistrons de la réalité sans cesse renouvelée et dont la complexité ne nous permet pas d'établir des définitions uniques et inaltérables.

Lorsque le musicien s'inscrit dans une pratique musicale, son activité n'a pas tant pour but de se définir au sein de ce qu'il considère comme musique que de se définir en dehors de ce qu'il ne considère pas comme musique. Autrement dit, à partir du moment où l'art s'affranchit de l'artisanat, une nouvelle catégorie ontologique s'opère dans la conception humaine pour déterminer les choses de ce monde que le musicien confronte par sa pratique. Dans notre définition, le musicien ne cherche pas tant à s'inscrire dans le monde de la musique qu'à s'inscrire hors du monde non musical. Les critiques continuelles de la pratique musicale visant à dénoncer l'intégration d'objets sonores ou de constructions sonores non musicales deviennent vaines dans cette perspective : la pratique artistique ne cherche pas tant à définir ce qui peut être intégré au musical, qu'à tester si ce qu'il considère comme non musical l'est vraiment en l'excluant de la sphère non musicale. Il n'est pas dit qu'il l'intègre dans la sphère musicale pour autant, car peut-être que l'ensemble de ces tests parfois concluants, parfois moins, devraient nous amener à redéfinir des objets ontologiques entre la musique et la « non musique »... Toujours est-il que la démarche du musicien doit être conçue à partir de sa vision ontologique du champ musical. Sa pratique est une confrontation de ce champ avec une réalité perçue par lui comme non musicale. Mais cette pratique de confrontation ne peut réellement prendre de l'importance qu'à partir du moment où l'objet intellectuel de « musique » prend son indépendance, c'est-à-dire à partir du milieu du XVIII^e siècle, lorsque l'art acquiert petit à petit une définition ontologique indépendante de sa fonction sociétale.

De la même manière, le théoricien pourrait paraître lui aussi chercher continuellement à définir le musical en mettant en évidence les logiques internes des procédés de compositions et d'exécutions d'objets musicaux. Dans cette perspective, ses théories sont souvent considérées comme étroites et continuellement réfutées par la suite, donc inintéressantes. En adoptant la position inverse

¹⁴⁷ M. MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 49.

et en établissant que sa démarche s'inscrit dans une volonté de comprendre ce qui n'est pas musical, la perspective de l'intérêt du théoricien devient alors tout autre : en croyant traiter de la manière de faire de la « bonne » musique, il traite en réalité de la manière qu'il a de distinguer le musical par ce qu'il considère comme non musical. En ce sens, le théoricien nous donne une information de sa pensée ontologique et de la pensée de son époque. Il se trompe bien moins souvent dans l'histoire car il ne fait que déterminer à chaque étape ce qui est hors des cadres du non musical. Tant que la musique ne possède pas son indépendance philosophique, le théoricien reste dans une relative sécurité. Puis, face à des pratiques de plus en plus diverses, sa construction devient de plus en plus complexe. Toujours est-il que chaque tentative de définition du musical doit davantage nous renvoyer à ce qui n'était pas considéré comme musique à une certaine époque et dans une certaine zone géographique.

Enfin, l'historien doit s'emparer lui aussi de cette nouvelle perspective : croire que faire l'histoire de la musique n'est possible qu'en analysant ce que nous définissons comme musique, c'est oublier que chaque génération ne pense pas réellement le terme mais le définit par rapport à d'autres éléments considérés comme non musicaux. Le courant de l'histoire des représentations appliqué à la musique — nous y reviendrons dans le chapitre suivant — et qui définit que chaque terme doit être analysé dans son évolution, en sortant de nos propres « représentations », doit alors être mis en relief avec cette capacité à définir les objets de ce monde et plus particulièrement le musical. Les différentes historiographies musicales doivent ainsi tout autant nous apprendre la définition du mot musique que ses multiples confrontations avec le non-musical qui permettent de définir la musique. Prenons par exemple le concept d'« originalité », si important pour l'art contemporain et pour la musique contemporaine qu'il en devient une valeur centrale pour analyser l'histoire de la musique et sa production¹⁴⁸ : la recherche pour comprendre cette dernière se transforme alors en recherche d'« innovations » musicales, signes d'une progression chronologique linéaire. Or, le travail de création musicale devrait davantage se définir en terme d'« invention » et d'« imitation » comme le remarque Stéphane Gasparini¹⁴⁹ : à chaque époque, le quotidien de l'artiste ne s'inscrit pas en premier lieu dans une démarche historique d'« originalité » mais de fonctionnalité : le moment musical s'invite en effet comme accompagnement d'un moment particulier de la vie sociale, même lorsqu'il se suffit à lui-même. Il existe néanmoins à certaines périodes de l'histoire musicale — souvent proches — l'idée d'innovation et d'originalité qui peut d'ailleurs faire évoluer la musique et son histoire. Mais il convient

¹⁴⁸ « Aucune époque n'a insisté autant sur le besoin de cet attribut hautement improbable qu'est l'originalité car, contrairement aux cultures de l'antiquité, nous repoussons la conception de l'histoire envisagée comme une ondulation constante d'événements passés » in S. GASPARI, *Qu'est-ce que penser - en - musique ?*, Nancy, Université de Lorraine, 2013.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 29-32.

de dire que le phénomène musical ne s'élabore pas en premier lieu *grâce* au concept d'originalité et donc que l'histoire de la musique n'évolue pas *en fonction de* l'histoire de l'originalité musicale : la musique et son histoire se construiraient même *contre* le concept d'originalité, c'est-à-dire qu'elles se confronteraient en permanence avec le concept non musical qu'est l'originalité en l'intégrant plus ou moins pour se définir et se redéfinir sans cesse. Ce n'est que dans un troisième temps, lorsqu'il devient nécessaire de construire une historiographie de la musique, que le concept d'originalité apparaît de manière significative, comme argument pour justifier certaines évolutions dans les pratiques musicales.

4. Le langage comme moyen de correspondances

Mais si chaque signe pris isolément n'indique rien dans le langage, doit-on pour autant affirmer avec Bergson que :

« Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; et fascinés par l'action, attirés par elle, pour notre plus grand bien, sur le terrain qu'elle s'est choisi, nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes »¹⁵⁰.

Il nous semble au contraire que le langage, en se situant à la frontière entre le réel infiniment complexe et en perpétuel mouvement et les catégorisations humaines du réel dans sa recherche permanente de sens ou ce que Wittgenstein appelle « mon propre monde », se révèle être une structure idéale pour établir une continuité, un rapport ou plutôt une correspondance entre ce réel défini *a priori* comme inaccessible et ce que je peux en percevoir à mon échelle humaine. Le langage n'est donc pas la frontière mais la passerelle imparfaite de l'esprit en recherche perpétuelle de sens.

Il ne faut pas faire le deuil du langage mais le deuil de l'accessibilité du réel de manière *a priori* ; ou tout du moins de la capacité humaine à entrer dans le mécanisme propre du réel, pour reprendre l'image de la montre d'Einstein et de Infield. Le langage doit donc être considéré comme le reflet visible de la distance entre la complexité sans cesse renouvelée du réel et de « mon propre monde » à la fois calque du réel et invention humaine. Le langage est la projection de l'idée naturelle que l'homme se

¹⁵⁰ H. BERGSON, F. WORMS et G. SIBERTIN-BLANC, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 461.

fait du monde, comprenant à la fois l'infinité du réel et la nécessité de le rendre logique et classable pour l'approcher.

Lorsque l'homme prononce le mot « musique », il interprète le réel dans le sens où il constate quelque chose tout autant qu'il l'« invente » au moment même où il l'utilise. Ce mot n'est donc pas tout d'abord une réalité en soi, il est issu d'une capacité à percevoir et enregistrer le réel et, en même temps, il traduit une faculté à donner du sens. Avec lui, je crée un champ sémantique immense dans lequel j'incorpore l'ensemble du phénomène musical tel que je le perçois grâce à ma capacité à exclure l'ensemble du phénomène sonore non musical. Le mot « musique » n'est donc pas une frontière entre le réel et moi, il est une passerelle nécessaire entre une réalité musicale trop complexe et ce que je suis capable de déterminer. Pour autant, dans une seconde démarche intellectuelle et comme nous l'avons évoqué au chapitre 1, il n'est pas qu'une extrapolation artificielle : il doit en même temps exister dans le réel une correspondance avec ce que l'homme définit comme musique.

Vouloir faire une histoire de la musique, c'est donc prendre conscience d'une histoire de quelque chose qui me dépasse mais que je suis capable de transformer en concept, en y incluant un champ sémantique large grâce à ma capacité à rejeter. En conséquence, vouloir faire une histoire de la musique devrait revenir à vouloir comprendre ce qu'a été le champ sémantique de la musique au cours du temps et à travers l'espace et dont les multiples représentations¹⁵¹ sont le signe. Ce n'est donc pas seulement une histoire des « pratiques », ni vraiment une histoire des « représentations » que nous cherchons à définir, c'est une histoire par le biais de l'analyse esthétique conçue comme analyse d'un rapport sans cesse renouvelé entre l'homme et ce qu'il considère comme la musique. Ce rapport aboutit à des événements multiples dont les documents sont les témoins. Ceux-ci nécessitent un premier travail pour devenir « connus » par l'historien. Cette connaissance nous amène alors à définir les « pratiques » ainsi que les « représentations » de la musique rencontrées au cours de l'histoire. À partir de ce deuxième travail en deux phases, il est possible d'imaginer un rapport esthétique dans lequel pourront être à nouveau analysés les documents historiques. Ce troisième temps, qui est selon nous l'« analyse esthétique » à proprement parler, nécessiterait de définir une méthodologie spécifique du travail de l'historien dans laquelle les différentes notions devraient être confrontées, ce que nous aborderons dans notre troisième partie sans pour autant y apporter une réponse précise en l'état actuel de nos recherches.

¹⁵¹ R. CHARTIER, « Le monde comme représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1505-1520.

5. L'invention théorique comme procédé gnoséologique pour comprendre la musique

Au sein de cette démarche qui cherche à prendre conscience des différents calques dans lesquels nous inscrivons la musique, nous nous proposons de dégager de l'histoire de la musique, et à travers les différentes formes de discours qu'elle a engendrées, les multiples représentations qu'elle y a prises, non pas pour former le dessein de résoudre la question ontologique sur la musique, mais plutôt pour concevoir dans son ensemble le champ lexical que peut admettre le mot musique au cours du temps. C'est donc une démarche inverse à celle des universaux : au lieu de définir les caractéristiques universelles sur lesquelles fonder une définition de la musique solide, cherchons à définir l'ensemble des particularités de la musique qui ne l'empêchent pas d'être musique.

Mais en proposant cette démarche, ne serions-nous pas en train d'imaginer créer une théorie de la musique non scientifique ? En effet, englober l'ensemble des calques du concept de musique ne permettrait pas la contestation de la théorie. Au contraire, la mise en perspective d'un champ sémantique de la musique, où serait incluses des lois d'interactions avec d'autres domaines du réel, permettrait de confondre ou d'infirmer certaines constatations à travers l'histoire, et donnerait lieu à une compréhension de l'histoire du phénomène musical comme un rapport entre différents acteurs et de multiples facteurs dont il nous faudrait déterminer les entités et les forces.

Là encore, l'histoire des sciences offre des exemples importants dans un autre rapport : celui que nous nommons la « vérité », terme pris dans le cadre de « mon propre monde » puisque nous avons déjà établi que rien dans le réel, placé devant moi, ne me permet de l'atteindre dans sa complexité et dans son perpétuel mouvement. Dans cette perspective, la vérité ne renferme pas de valeur objective mais devient l'acceptation d'une analyse du réel comme étant conforme à ce que je suis capable d'en percevoir.

Mais si la vérité se révèle relative à l'expérience humaine, la connaissance doit-elle pour autant être considérée comme arbitraire puisque subjective ? Doit-elle donc être perçue comme « la plus grande fable que l'on ait inventée »¹⁵², pour reprendre les termes de Nietzsche ? Pour démontrer son propos, celui-ci prend le problème dans le sens inverse du nôtre et tente de se placer au niveau du réel afin de montrer que toute volonté de toucher le réel le déforme : « l'inconditionné ne peut être connu ; sans quoi il ne serait plus inconditionné »¹⁵³. Lorsque l'homme cherche la relation avec le réel, celui-ci n'existerait plus en tant que tel mais deviendrait non seulement déterminé mais déterminant : il ne possède plus sa définition absolue.

¹⁵² F. NIETZSCHE, *La volonté de puissance*, F. Würzbach (éd.), G. Bianquis (trad.), Paris, Gallimard, 1995, p. 92.

¹⁵³ *Id.*

Dans notre cas, le discours sur la musique déforme-t-il la musique ? Doit-on alors accepter l'idée qu'il faut s'accommoder d'un être dont on ne peut déterminer les contours ? Il nous semble que ces assertions s'appuient sur des postulats difficilement prouvables : en quoi le réel se doit-il d'être inconditionné ? Comment peut-on savoir que l'on déforme ce que l'on détermine lorsque l'on n'en connaît pas la forme préalable ? En se positionnant de cette manière, la philosophie de Nietzsche ne détruit-elle pas le réel en croyant le définir ? C'est parce qu'il est lui-même dans une démarche de prospection qu'il se place au niveau du réel pour pouvoir en conclure qu'il n'est pas possible d'y accéder : ce faisant, il nie l'existence de l'échelle par laquelle il est monté. Soit cette échelle n'existe pas, et dans ce cas le réel n'est pas définissable, ni en tant que chose définissable, ni en tant que chose indéfinissable, soit elle existe, et le problème de vérité ne se situe pas où Nietzsche le place.

En ce qui nous concerne, soit la connaissance musicale n'est pas possible, mais dans ce cas, le terme même de musique, qui est déjà en soi une définition, détruirait la musique ; soit cette connaissance est possible, mais doit être considérée pour ce qu'elle est, avec ses limites mais aussi avec ses possibilités.

La vérité doit être considérée comme relative, mais il n'y a aucune raison de penser le réel comme absolu. Là encore, il nous semble que le critère de distance entre l'homme et le réel doit être davantage déterminé par la capacité humaine à saisir et comprendre le réel que dans une certaine forme d'idéalisme nihiliste. Les sciences dures nous montrent ainsi que chaque changement de paradigme scientifique s'inscrit dans un combat permanent pour repenser le réel loin de notre pensée initiale : « soyons impossibles, demandons le réel » réclame Etienne Klein dans une conférence internet¹⁵⁴. Il fait ainsi référence au philosophe et historien des sciences Alexandre Koyré qui voyait la physique comme la volonté de comprendre le monde par l'invention de lois jugées *a priori* comme impossibles. La vérité n'est pas un critère du réel, c'est un critère humain tantôt positif, tantôt négatif en fonction de son rôle au sein de la connaissance :

« Le réel n'est jamais "ce qu'on pourrait croire" mais il est toujours ce qu'on aurait dû penser. La pensée empirique est claire, après coup, quand l'appareil des raisons a été mis au point. En revenant sur un passé d'erreurs, on trouve la vérité en un véritable repentir intellectuel. En fait, on connaît *contre* une connaissance

¹⁵⁴ *Étienne Klein, op. cit.*, consulté en juin 2018.

antérieure, en détruisant des connaissances mal faites, en surmontant ce qui, dans l'esprit même, fait obstacle à la spiritualisation »¹⁵⁵.

La recherche de vérité, elle, nous vient de l'expérience : le réel semble se comporter de manière prévisible et laisse supposer qu'il évolue de manière ordonnée. Notre recherche de sens à travers le réel nous pousse alors à faire de cet ordre des lois que nous considérons comme vraies lorsqu'elles s'approchent de ce que l'on est capable d'observer dans le réel. Mais le paradoxe est que pour comprendre ce qui est en jeu dans des phénomènes qui se reproduisent au sein du réel, ce n'est pas une démarche d'induction que nous élaborons mais au contraire, une démarche d'invention comme nous l'avons déjà vu.

Etienne Klein l'explique en trois étapes. La première étape se fait jour avec la constatation de plus en plus manifeste que le réel ne se comporte pas comme le prévoit la théorie. Si cette divergence est, dans un premier temps, considérée par le monde scientifique comme une anomalie à résoudre, sa non-résolution amène alors à la deuxième étape. Celle-ci consiste à inventer une nouvelle théorie permettant de reconsidérer un aspect du réel. Cette invention est de deux ordres. L'ordre législatif consiste à reconsidérer les lois régissant les objets de ce monde. Ce travail de reconsidération n'est pas une simple adaptation, c'est un changement dans la manière de concevoir ce que l'on pourrait nommer les lois de l'univers. Le second ordre est, lui, ontologique : il consiste à l'inverse à inventer dans le réel un nouvel objet qui, se comportant au sein des lois déjà définies, pourrait expliquer les anomalies constatées. Enfin, la troisième étape consiste à admettre la validité de la nouvelle théorie en cherchant à isoler la proposition scientifique afin de constater une adéquation entre la proposition scientifique et le fonctionnement visible du réel. C'est donc la troisième étape qui transforme la proposition en « vérité » mais c'est bien la deuxième étape qui crée une nouvelle connaissance du monde. Est considérée comme vraie une théorie inventée par l'homme traduisant et prévoyant de manière précise les événements constatés par ailleurs de manière empirique dans le réel. La vérité n'est en aucun cas l'acceptation que le réel est conforme à la théorie. Elle est néanmoins l'acceptation que la théorie correspond au réel.

Cette manière de penser l'approche scientifique pour comprendre le réel nous permet de tirer plusieurs conséquences. La première et la plus connue est qu'une loi scientifique est nécessairement fautive mais considérée comme vraie jusqu'à preuve du contraire. Plus important encore, une théorie scientifique n'est pas la théorie du réel, ni même une image simplifiée : c'est une théorie différente,

¹⁵⁵ G. BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, J. Vrin, 1938, p. 13-14.

inventée pour permettre d'expliquer les constatations du réel et pour permettre de le prévoir. Sans vouloir nier l'existence du réel, ni même notre capacité à l'approcher, il nous semble important de considérer la théorie scientifique de cette manière sans chercher à affirmer davantage. L'homme est capable d'approcher le réel par la création de lois qui le prédisent, et c'est notre troisième point : une théorie scientifique est une création *a priori*, il n'existe pas vraiment d'avancée théorique du fonctionnement du réel par induction. L'acceptation d'une théorie scientifique se fait par l'acceptation que la théorie prévoit davantage le réel. Elle n'est en aucun cas l'acceptation que le réel est absolument conforme à la théorie.

Prenons en exemple le passage de la conception géocentrique à la théorie héliocentrique : il n'y a pas une théorie plus vraie que l'autre mais la seconde permet de prévoir la trajectoire des planètes avec une plus grande précision et une plus grande facilité que la première. Si nous nous plaçons en fonction de la théorie de la relativité générale, non seulement il n'y a pas de centre à proprement parler, puisque tout mouvement ou toute position nécessite de le définir dans un repère dont il est dépendant, mais les trajectoires des planètes ne possèdent pas réellement de barycentre puisque celles-ci sont maintenant décrites comme le résultat d'une déformation de l'espace-temps : les planètes avancent en ligne droite dans l'espace mais la masse du soleil courbant l'espace, la ligne droite du point de vue de la terre est perçue comme incurvée selon un plan qui ne prend pas en compte la masse. Non seulement il n'y a vraisemblablement pas de centre dans le réel, mais il n'y a pas non plus de courbe ni de masse, de temps, etc. Il existe un gouffre infini entre le réel et notre mode d'intelligibilité du réel. Mais il y a un réel et, pour exister, ce réel obéit à quelque chose qui s'apparente à des lois, à des objets et peut-être même à des concepts ; et si nous ne sommes pas capables d'intellectualiser cette réalité dans sa complexité, il nous est possible néanmoins de créer un mode d'intelligibilité pour nous en approcher.

Répétons-le, étant donné le sujet de notre thèse : il n'y a, là encore, pas plus de possibilités d'appréhension du monde pour les objets d'étude des sciences dures que pour ceux des sciences humaines et sociales. Le gouffre n'est pas plus grand pour le second que pour le premier, ils sont tous deux infinis. Le désir de créer des lois au sein des sciences humaines n'est alors pas plus farfelu que dans les sciences dures, et le mode d'intelligibilité des sciences humaines peut très bien copier celui des sciences dures ; la difficulté des sciences humaines réside uniquement dans leur capacité à valider la troisième étape : produire une méthodologie afin d'isoler dans le réel l'objet législatif ou l'objet ontologique du réel. Mais cette dernière étape n'est pas la plus importante lorsque l'on considère que la théorie inventée reste de toute façon décalée face à la réalité. La troisième étape ne permet pas de combler le gouffre entre notre manière de comprendre le réel et le fonctionnement de ce dernier, mais de confirmer l'application de la théorie dans le réel.

Wittgenstein nous fournit un modèle de compréhension du réel plus riche que celui de Nietzsche en le définissant par essence comme inaccessible :

« 2.1 — Nous nous faisons des images des faits. [...] 2.12 — L'image est un modèle de la réalité. [...] 2.1511 — L'image est ainsi attachée à la réalité ; elle va jusqu'à atteindre la réalité. [...] 2.1514 — La relation représentative consiste dans les correspondances des éléments de l'image et des choses [...] 2.16 — Pour être une image, le fait doit avoir quelque chose en commun avec ce qu'il représente. [...] 2.18 — Ce que toute image, quelle qu'en soit la forme, doit avoir en commun avec la réalité pour pouvoir proprement la représenter — correctement ou non — c'est la forme logique, c'est-à-dire la forme de la réalité. [...] 2.2 — L'image a en commun avec le représenté la forme logique de représentation [...] 2.21 — L'image s'accorde ou non avec la réalité ; elle est correcte ou incorrecte, vraie ou fausse. [...] 2.223 — Pour reconnaître si l'image est vraie ou fausse, nous devons la comparer avec la réalité. 2.224 — À partir de la seule image, on ne peut reconnaître si elle est vraie ou fausse. 2.225 — Il n'y a d'image vraie a priori. 3 — L'image logique des faits est la pensée [...] 3.04 — Une pensée correcte a priori serait telle que sa possibilité détermine sa vérité »¹⁵⁶.

Par la suite, Wittgenstein, comme nous le comprenons, montre le lien entre le signe, c'est-à-dire une forme de langage, et la pensée logique par laquelle nous développons en quelque sorte une copie du réel tel que nous pouvons le percevoir. L'analyse du langage devient alors un moyen d'accéder aux processus gnoséologiques en jeu dans notre appropriation du monde.

6. La musique, un champ lexical comme représentation des phénomènes musicaux

Notre démarche ne doit donc pas s'inscrire dans une recherche de vérité *a priori*. Les questions « qu'est-ce que la musique ? » et « quelle est l'histoire de la musique ? » doivent nous amener à chercher un mode d'intelligibilité dans lequel l'évolution du phénomène musical à travers l'histoire et la géographie peut s'inventer de manière cohérente. Certains argueraient ici que les sciences humaines n'ont rien de semblable avec les sciences exactes, ce contre quoi nous nous inscrivons en faux, comme

¹⁵⁶ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 38-41.

nous l'avons vu. L'homme est entièrement immergé dans le réel. La seule objection que nous aurions à formuler à l'encontre de Wittgenstein est dans l'attribution d'un point commun entre le réel et l'image qui serait la logique. Certes, l'homme utilise la logique pour aborder le monde dans son intégralité. Certes, la logique humaine a montré ses preuves jusqu'ici pour appréhender le réel. De là, conclure que le réel possède une logique [*logische Bild*] nous semble dépasser ici le cadre de ce dont on peut être certain. La λογική [logikê] vient du mot grec λόγος [lógos] et signifie à la fois la raison, le langage et le raisonnement. Elle est donc le propre de l'homme pour appréhender le réel dans sa totalité — le monde aurait dit Wittgenstein. Ce monde implique par exemple les êtres vivants qui n'agissent pas complètement en fonction d'une logique pure. Cela pourrait alors argumenter en faveur de l'organisation ou la classification de Kant qui mit en place les bases de la fameuse distinction entre les « sciences naturelles » (« *Naturwissenschaften* ») et les « sciences culturelles et sociales » (« *Gesteswissenschaften* »), sur laquelle s'est fondée toute la philosophie allemande jusqu'à la fin XIX^e siècle¹⁵⁷. Pour autant, rien ne nous permet d'avancer que les « sciences naturelles » doivent s'astreindre à tout expliquer par une logique mathématique même si de nombreux domaines — comme la génétique ou la physique quantique — utilisent pour l'instant, à défaut de mieux, les statistiques et les probabilités mathématiques pour appréhender le réel. Il nous semble alors préférable d'acter que la logique est la meilleure forme de création de « mon monde », calque du réel, sans pour autant s'avancer sur ce qui correspond à notre logique dans le réel. La logique fait partie de notre langage et par là même de notre manière de penser le monde, de lui donner sens. Elle nous dit donc quelque chose de celui-ci mais cela ne veut pas dire qu'elle nous le traduit fidèlement. C'est ici qu'intervient la notion de vérité, dont le questionnement doit s'inscrire dans une recherche de correspondances entre mon « propre monde » et le réel.

¹⁵⁷ J. CAT, « The Unity of Science », dans E. N. Zalta (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2017, s. l., Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017.

III. La disposition naturelle de l'homme à la connaissance et sa conséquence esthétique

« On peut dire : la chose éternellement incompréhensible du monde est sa compréhensibilité. L'une des grandes idées d'Emmanuel Kant est qu'il serait inutile de créer un monde extérieur réel sans cette compréhensibilité »¹⁵⁸.

7. La pulsion de vie chez l'être vivant

Les fondements de l'appréhension du réel chez l'homme semblent trouver leurs racines dans la démarche nécessaire à la survie de tout être vivant, dont nous pouvons retrouver des stades déjà très avancés et complexes chez l'animal :

-
1. *établir des liens de relation entre des objets réfléchis comme tels ;*
 2. *déterminer leurs causalités, ou tout du moins leurs interactions ;*
 3. *prévoir et comprendre leur dangerosité possible ;*
 4. *en déduire soit une utilité, soit une transformation utile.*
-

Pour Stanislas Dehæne, la capacité humaine à comprendre le réel doit donc être comprise avant tout comme une capacité « innée » ou « préprogrammée »¹⁵⁹ à développer des zones d'acquisition :

« L'ancrage de la pensée dans la biologie du cerveau implique que les principes d'organisation du vivant contraignent notre vie mentale. Comme le souligne Jean-Pierre Changeux, le cerveau de l'homme est une formidable machine

¹⁵⁸ A. EINSTEIN, « Physik und Realität », *Journal of the Franklin Institute*, vol. 221, n° 3, mars 1936, p. 315 : « Man kann sagen : Das ewig Unbegreifliche an der Welt ist ihre Begreiflichkeit. Dass die Setzung einer realen Aussenwelt ohne jene Begreiflichkeit sinnlos wäre, ist eine der grossen Erkenntnisse Immanuel Kants ».

¹⁵⁹ Notons néanmoins que ces deux termes permettent de désigner et de constater une faculté dont nous ignorons encore les causes.

chimique où l'on retrouve les mêmes mécanismes moléculaires à l'œuvre chez la mouche drosophile ou le poisson torpille »¹⁶⁰.

Par un long procédé de survie, s'est développé chez les êtres vivants, et avec une extrême complexité chez l'homme, le pouvoir d'« internaliser sous formes de représentations mentales »¹⁶¹ les lois du réel afin de les reproduire sous forme d'expériences de pensée. De là, nous pouvons franchir le pas avec Ernst Mach et Roger Shepard et affirmer que ce processus est à l'origine de notre capacité étonnante à analyser le monde et à prévoir ses évolutions.

Par ailleurs, l'angoisse de la vie prend source dans l'appréhension naturelle de la mort et de la souffrance, c'est-à-dire de l'agression permanente venue du réel physique ou plus particulièrement des autres êtres vivants qui en font partie. De ce fait, l'être vivant ressent durant son existence une instabilité permanente et intrinsèque à sa condition jusqu'à sa mort inéluctable. Pour parer à cette instabilité, le vivant s'est construit grâce à une capacité de reproduction et d'adaptation morphologique. Avec lui se sont élaborées notamment des activités d'abord morphologiques puis psychologiques de mémorisation, de prévision, d'adaptation ou de transformation. L'angoisse est alors à concevoir, non plus comme une simple réaction négative, mais bien plutôt comme une attitude de stimulation pour réagir au réel : elle est la concrétisation, chez l'être vivant, du sentiment de l'instabilité de son fonctionnement et de sa volonté de survivre dans un univers vécu et perçu comme agressif. Elle est en quelque sorte le point de départ d'une certaine forme de volonté d'agir.

Les différentes activités des êtres vivants pour prévoir et comprendre le réel sont alors à concevoir comme une réaction positive au réel angoissant. Les sensations de joie ou de plaisir qui en découlent sont des réponses de satisfaction après avoir éprouvé une sensation de réussite dans la création de liens avec le réel ou avec l'autre vivant. Dans ce cas, la sensation de plaisir pourrait être considérée de manière générale comme issue du jugement de réussite aux réponses apportées par l'être vivant lorsqu'il cherche à tourner le dos à l'angoisse de sa propre mort, de sa souffrance et de sa stabilité précaire.

¹⁶⁰ S. DEHAENE, *Vers une science de la vie mentale*, op. cit., p. 6.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

8. « Persévérer dans son être » : l'homme¹⁶²

« Il est devenu clair que nous pouvons, et pas simplement en esprit, mais avec tout notre être, réagir au son et que ce son n'a pas besoin d'être la communication de quelque *pensée profonde*. Il peut s'agir simplement d'un son. Ainsi, ce son pourrait entrer par une oreille et sortir par l'autre, ou pourrait entrer par une oreille, imprégner l'être (*il rit*), transformer l'être, et ensuite peut-être sortir en laissant entrer le suivant »¹⁶³.

Chez l'être humain, l'ensemble de ces caractéristiques existe de manière extrêmement élaborée. Mais il nous semble que toutes ses activités s'insèrent entre l'élément moteur de sa « volonté » d'agir issue de l'angoisse, et l'objectif de « plaisir » qui est atteint par la satisfaction éprouvée dans la création de liens avec le réel ou avec l'autre. Qu'il soit scientifique, intellectuel, artiste, artisan, joueur, sportif, religieux ou encore éleveur, l'homme cherche avant tout à interagir avec le réel et avec l'autre, à dénommer les choses, à créer des corrélations entre des objets ou des idées et ainsi à inventer ce qu'il estime être de la connaissance et une certaine forme de vérité.

Dans ce cadre, l'art doit être démystifié et ses symboles reconsidérés : l'art n'est pas dans un premier temps une attitude particulière de l'activité humaine, ni un état supérieur de conscience plus ou moins indéfinissable, plus ou moins ineffable, ni même un langage magique et universel entre les hommes ou avec Dieu leur apportant une sensibilité hors norme. Il faut le concevoir tout d'abord comme un état de l'activité humaine certes distinctif, mais qui s'inscrit dans l'ensemble de ses activités visant la recherche incessante de rapports avec le réel et avec l'autre, par le jeu ou par la théorie, par le conflit ou par l'harmonie, toujours enclin à manier et à comprendre le réel sans répit. Les arts et plus particulièrement l'activité musicale sont alors à considérer comme des réponses comportementales et intellectuelles parmi d'autres, afin de pallier l'angoisse permanente issue de la condition et de la qualité d'être vivant.

Ces « passe-temps » paradoxalement improductifs, désintéressés et pourtant visiblement nécessaires doivent être compris comme des jeux avec le réel, à la fois pour en apprendre sur lui, pour s'y confronter et pour y laisser une trace. L'activité artistique et la sensation de « plaisir » qui en résulte ne sont pas plus surnaturelles ou extra-ordinaires qu'elles ne le sont dans les activités de jeu chez l'enfant, les activités de recherche chez le scientifique ou chez l'intellectuel. Dans un cas comme dans

¹⁶² « L'esprit, en tant qu'il a des idées claires et distinctes, et aussi en tant qu'il en a de confuses, s'efforce de persévérer dans son être pour une certaine durée indéfinie, et il est conscient de son effort », in B. SPINOZA, *L'Éthique*, Gallimard, Paris, 1954, p. 191.

¹⁶³ J. CAGE et M. FELDMAN, *Radio happenings : enregistrés à Wbai, New York, juillet 1966-janvier 1967*, J. Orsoni (trad.), Paris, Éditions Allia, 2015, p. 18-19.

l'autre, l'homme réagit à son angoisse d'être vivant — avec une complexité et une créativité qui n'a rien à voir avec l'ensemble des autres êtres vivants, il est vrai — par un ensemble de comportement dont les fondements sont d'une grande simplicité : jouer avec le réel, l'analyser, le prévoir, le comprendre, l'inventer ou le réinventer en permanence. Par ces actions, l'homme ne tend pas seulement à survivre, il cherche l'éternité de son être, tout comme le fait le vivant avec la reproduction. Sa pulsion créatrice et sa soif de connaissance sont issues d'une particularité du réel qu'est le réel vivant et qui vise à comprendre et transformer le réel pour le rendre vivable.

Dans sa thèse, Stéphane Gasparini parle alors d'une pratique musicale liée à l'action de penser, mais dans le cadre de ce qu'il nomme une « pensée-action ». Celle-ci ne s'inscrit pas dans l'ensemble des formes de pensées « sur » une chose du monde mais plutôt comme « liée intimement à une action spécifique et qui ne s'exerce que dans son cadre »¹⁶⁴. Cette pensée dans l'action, qu'il rapproche lui-même du sportif en plein effort ou encore de la pensée liée à la décision militaire comme art de guerre, relève d'un processus comprenant un « flux ininterrompu de prises de décisions musicales ayant force d'évaluation »¹⁶⁵. Elle implique, certes, des références culturelles, mais elle développe surtout des réflexions proprement issues du jeu avec les sons dans le cadre des codes utilisés. Le musicien est alors en proie au réel sonore qui devient par son action et son évaluation un réel musical. Son activité musicale, qui consiste à penser le sonore et à travailler avec les sons, peut se voir comme un jeu avec le réel en perpétuel mouvement dont l'influence qu'il exerce lui permet de tirer des règles plus ou moins conscientisées, plus ou moins conceptualisées. Ces règles sont appréhendées par le musicien grâce à la sensation de réussite que procure le sentiment de bien-être et de plénitude et par là même, grâce à une sensation de vitalité, preuve d'un rapport au réel réussi.

Nous pouvons retrouver d'une certaine manière notre conception du rapport humain au monde dans la philosophie de Hegel : « L'homme agit ainsi, de par sa liberté de sujet, pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité »¹⁶⁶. L'élaboration de la conscience de soi aurait une double cause : le « cogito pratique », c'est-à-dire la prise de conscience de soi-même par sa propre activité, et le « cogito théorique », c'est-à-dire la prise de conscience de soi-même par le raisonnement. Mais il nous semble qu'en plaçant la conscience de soi comme objectif premier, Hegel voit la cause de la confrontation de l'homme au monde dans sa volonté de se comprendre et de se connaître. À l'inverse, notre démarche intellectuelle postule que ce n'est pas par la démarche d'introspection que l'homme réfléchit le

¹⁶⁴ S. GASPARINI, *Qu'est-ce que penser - en - musique ?*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁶ B. TEYSSÈDRE, *L'esthétique de Hegel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 21.

monde, mais que c'est par sa démarche de compréhension du monde, issue de son angoisse primitive, que l'homme acquiert la nécessité de se réfléchir face au réel. La conscience de soi proviendrait de l'acte de penser le monde et de s'y penser soi-même pour survivre. « Le petit garçon qui jette des pierres dans le torrent et admire les ronds qui se forment dans l'eau » n'admire pas dans un premier temps « une œuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité »¹⁶⁷ mais jouit de sa possibilité en tant qu'être vivant à être artisan du réel. Son geste ainsi que la contemplation de son geste le rassurent en lui donnant un statut de puissance et de volonté. Par cette volonté de maîtrise, il atteint la conscience de soi qui l'amènera ensuite à s'affirmer et à se présenter à soi-même.

Cette recherche de relation permanente avec le réel lui permet d'obtenir un *rapport* entre ce que je définis comme le réel et ce que je conçois comme moi-même, c'est-à-dire une « esthétique » ou ce que nous nommerons un « rapport esthétique », expression quasiment pléonastique, mais nécessaire pour distinguer les différentes acceptions du terme « esthétique ». Ainsi, dans notre définition, le « rapport esthétique » n'est pas en premier lieu un rapport intellectuel mais un penchant « naturel » de l'homme en tant qu'être vivant et que nous pouvons définir ainsi :

Le rapport esthétique relève de la question du lien, de la relation entre ce que l'homme considère comme « provenant de lui » et ce qu'il considère comme appartenant à une entité du réel distincte du lui-même.

Le terme même d'esthétique provient du mot grec *αἴσθησις* ou *aisthesis*, « la faculté de percevoir ». Il évoque avant tout la relation de l'homme au réel que nous avons traitée précédemment. L'esthétique n'est donc pas la science du beau, ni même la science de la sensibilité. Ce mot évoque bel et bien le rapport de l'homme avec le réel. Si le « rapport esthétique » naît du besoin de l'être vivant de se sentir vivant, il est alors à l'origine de toute interaction de l'homme avec le réel. Il devient le point de départ de toute démarche de prospection du réel. Le besoin de « rapport esthétique » est ainsi le marchepied de toutes démarches, qu'elles soient métaphysiques, scientifiques, techniques ou encore religieuses. Pour autant, la réponse humaine au rapport esthétique éprouvé n'est pas toujours de l'ordre d'un « sentiment esthétique » : la construction scientifique, par exemple, cherche à expliquer le réel par la raison. Les sciences sont en quelque sorte des moyens différents pour comprendre une même chose : le réel, qui est l'un des deux piliers dans le rapport esthétique.

¹⁶⁷ *Id.*

En ce qui concerne notre sujet, la musique a pour origine, elle aussi, un besoin de rapport esthétique par l'objet sonore. Le terme « musique » naît donc de ce besoin mais son champ sémantique se construit progressivement au cours du temps et de l'espace par l'expérience de différents rapports esthétiques. Autrement dit, la musique ne possède pas de définition qui la précède, elle s'est vue définir de manière de plus en plus précise par l'élaboration de son champ sémantique issu des rapports esthétiques. Lorsque l'historiographie musicale manquait de recul, sa définition restait très relative à sa fonction. Avec l'augmentation de nos connaissances historiques sur la musique, c'est l'intégralité du champ musical qui s'est agrandi par l'ensemble des rapports esthétiques vécus et recensés. C'est pourquoi il est souvent constaté en ethnomusicologie que le champ sémantique du mot « musique » diffère : il ne peut recouvrir le même champ à travers le monde puisque celui-ci ne peut être issu que des expériences passées de rapports esthétiques.

9. L'esthétique comme attribut à la fois universel et culturel

« L'homme est seulement un être humain quand il joue »¹⁶⁸.

Il nous faut remarquer qu'au sein de ce « rapport esthétique » permanent, lorsqu'il est considéré ou ressenti comme réussi et intense — par l'homme en interaction avec le réel —, se développe alors chez lui un « plaisir esthétique » mesuré par un certain « sentiment esthétique ». Ce « plaisir esthétique » au sein des arts n'est pas non plus un « plaisir en soi », différent de tout plaisir issu de la recherche de connaissance, et doit donc se définir ainsi :

Le « plaisir esthétique » intervient comme « sentiment esthétique », signe de satisfaction à une aspiration de plénitude plus ou moins réalisée dans le rapport esthétique, et en tant que tel comme « signifiant » à la fois d'une relation à la réalité et d'une certaine forme de puissance sur cette réalité.

Pour ce faire, le plaisir esthétique intervient face à ce que nous nommerons l'« objet esthétique » que nous définissons ainsi :

L'objet esthétique est une partie du réel possédant des propriétés qui permettent à l'homme d'entrer en relation avec lui. Supposé fixe, séparé et

¹⁶⁸ F. von SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, R. Leroux (trad.), Paris, Aubier, 1943, p. 205.

séparable de la réalité, il est défini en tant que tel par l'homme au sein du réel tout en étant distinct de lui-même. Il peut être soit de l'ordre de la chose contemplée, soit de l'ordre de l'idée suscitée par la contemplation du réel.

Selon le dictionnaire de philosophie d'André Lalande, l'objet « possède une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que des êtres pensants en peuvent avoir »¹⁶⁹. Il existe avant d'être pensé. Mais pour qu'il puisse recevoir l'attribut d'esthétique, il doit avoir une propriété esthétique intrinsèque, au moins en puissance. Toujours est-il que le rapport esthétique devient plus facilement authentique lorsque l'objet esthétique est défini de manière plus distincte, c'est-à-dire lorsqu'il acquiert une « épaisseur ontologique » de plus en plus importante.

De ce *plaisir esthétique* sur l'*objet esthétique* découle l'attribution d'un qualificatif de beauté dont l'intensité est facteur du sentiment de satisfaction dans le besoin de plénitude éprouvée dans le *rapport esthétique*. Ainsi :

Le beau est l'attribut d'un objet esthétique comme signe d'une appréciation d'un rapport esthétique entre l'homme et la chose esthétique.

En attribuant un caractère de beauté à l'objet esthétique, l'homme transforme l'objet esthétique en *sujet esthétique* qui se définit donc ainsi :

Le sujet esthétique est un objet esthétique soumis à la réflexion et possédant des prédicats esthétiques octroyés par l'homme à partir des attributs de l'objet esthétique.

Enfin, l'idée de correspondance affirmée en début de chapitre dans le cadre d'une esthétique réaliste nous invite à penser que les prédicats esthétiques attribués aux objets ne sont pas que des expériences.

¹⁶⁹ A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, op. cit., p. 702.

Le « réalisme artistique » affirme qu'il existe une correspondance plus ou moins forte entre le sujet esthétique et l'objet esthétique ainsi qu'entre le prédicat esthétique et les attributs de l'objet esthétique.

Le sentiment de beauté n'est donc pas exactement le beau. Il est le prédicat du sujet esthétique et laisse entendre qu'il existe un objet esthétique possédant des attributs esthétiques. Il découle du sentiment de réussite comme lien à la vie, comme pulsion de vie satisfaite. Pour exister, le sentiment de beauté dépend du cadre ontologique dans lequel nous inscrivons notre pensée et se construit dans un espace émotionnel en lien avec une culture. À l'inverse, le beau est un attribut de l'objet : il est quelque chose qui « correspond » à notre sentiment de beauté mais qui ne doit pas être confondu avec lui.

En définissant ainsi l'univers esthétique de manière générale, il nous semble possible d'entrevoir le plaisir esthétique et le rapport esthétique dans de nombreux champs du savoir. Par exemple, nous devrions pouvoir percevoir et définir la présence d'un plaisir esthétique dans les sciences lors de la découverte d'une théorie scientifique. La déclaration prêtée à Henri Poincaré qui assure qu'« une théorie est bonne lorsqu'elle est belle » prendrait ainsi tout son sens ! La théorie scientifique doit dès lors être considérée comme un objet esthétique qui pourrait être lui-même traité comme sujet esthétique au même titre que tout art. De la même manière, il existe dans la pratique sportive un rapport esthétique, d'où découle un plaisir esthétique et avec lui l'attribut de beau. Il y aurait très certainement un discours esthétique à établir dans ce domaine. Mais en sciences comme en sport, l'objet esthétique n'est pas obligatoirement le principal objectif : les sciences veulent avant tout expliquer le réel et le sport est aussi une manière qu'a le corps de se dépenser et de se confronter physiquement au réel.

En revanche, les arts ont cette particularité non seulement de posséder le rapport esthétique comme cause mais aussi d'avoir comme objectif le sentiment esthétique et comme unique relation au réel l'objet esthétique. La particularité de l'art est donc avant tout une pratique liée intégralement au domaine esthétique. Mais l'esthétique ne doit pas pour autant se cantonner à la pratique artistique. Même si l'art a progressivement pris son indépendance vis-à-vis des autres pratiques humaines, et même si l'homme a dû développer un travail intellectuel pour comprendre ce phénomène, nous pensons que l'esthétique gagnerait à se définir au sein de tous les domaines du réel.

Cette attitude serait bénéfique dans un premier temps pour l'art contemporain qui, perdu dans cette indépendance, se pose sans cesse la question de sa réalité et de sa justification dans sa pratique actuelle. La pratique artistique renouerait alors des liens avec l'idée de découverte du monde

dans une époque où elle cherche surtout à se justifier, soit comme plaisir hédoniste, soit comme moyen de dénonciation sociale, soit comme auto-questionnement.

Il conviendrait d'étudier le plaisir esthétique en distinguant les stratégies employées par chaque être vivant afin de répondre à la pulsion de vie. Même si l'effet est similaire, le plaisir esthétique doit certainement être classifié selon ses causes. En musique, par exemple, bien qu'ils ne diffèrent guère sur le plan du ressenti, les plaisirs esthétiques ne sont pas les mêmes s'ils résultent de la sensation de maîtrise d'une forme musicale particulière avec laquelle on joue pour évaluer sa capacité à la soumettre, que s'ils découlent d'un accord ou d'un enchaînement d'accords particulièrement bien montés et bien préparés — ou volontairement non préparés — se jouant à la fois de sa fonction et de sa place au sein d'un morceau. Le premier est issu d'un besoin de contrôle sur soi, sur sa manière de penser, tandis que le second provient du plaisir à maîtriser son environnement — et donc un peu du réel — en contrôlant certains rouages de ce réel. Ces deux sources de plaisir esthétique sont certainement bien différentes de celle des affects — la joie, la tristesse, la peur — lorsqu'ils sont sollicités par un cadre extra-musical que la musique sert, comme des paroles, une histoire, un film etc.

Avec ces derniers cas, le langage s'est enrichi d'une culture musicale propre à créer des ponts entre certaines formes d'expression musicale et certains affects à partir de relations déjà naturellement existantes : par exemple des percussions entraînent des états de transe qui nous évoquent la colère, la guerre ; de même, des chants en groupe illustrent la cohésion sociale et seront employés dans un opéra ou dans des offices religieux pour servir ce principe, etc.

Par ailleurs, l'étude de l'esthétique en général doit être analysée tout au long de son élaboration, depuis la recherche d'un rapport esthétique jusqu'à l'évaluation de ce rapport par le sentiment esthétique, en passant par la prise de conscience de l'existence ontologique d'un objet esthétique. En musique, la question esthétique n'est donc pas moins à inscrire dans une perspective de perception que dans une perspective de création, elle doit l'être tout autant dans l'une que dans l'autre. Si la tradition littéraire et philosophique du XIX^e siècle liée à l'étude de la musique s'est abondamment tournée vers une esthétique de la réception, c'est avant tout dans l'objectif de comprendre la nature de l'attribut de beauté que nous donnons aux choses, parmi lesquelles les choses musicales. Notre sujet nécessite quant à lui de comprendre notre rapport à la musique pour comprendre son histoire ; c'est donc l'homme-musicien dans sa globalité qu'il faut entreprendre d'analyser : cet être n'est pas moins compositeur qu'interprète et auditeur. Le terme « analyse esthétique » au sein de notre thèse doit alors être compris comme une analyse d'un certain type de rapport de l'homme au réel, dont l'évolution fait « histoire ». Entre le compositeur, le musicien et l'auditeur, elle ne privilégie pas un sujet d'étude, mais confronte les comportements et les discours pour y déceler une manière de relation au réel et d'appréhension du monde. Enfin, l'analyse

esthétique n'offre pas de propriétés particulières au sein de la musique : elle s'inscrit dans une pratique, et dans une métaphysique conçue comme conception du réel. C'est pourquoi nous devrions la retrouver non seulement dans les autres arts, mais aussi dans les sciences, ainsi que dans l'ensemble des activités humaines d'une époque donnée et d'un lieu géographique particulier. L'analyse esthétique proposée comme moyen nouveau d'approcher l'histoire de la musique ne doit donc pas se borner à l'étude des textes concernant la musique et le phénomène musical : c'est avant tout l'« esprit d'un temps » qu'il faut comprendre et s'approprier afin de déterminer la place ontologique du mot musique au sein d'une société.

Enfin, en musique, le sentiment de beauté qui se crée lors d'un rapport esthétique et qui, confirmé, deviendra « prédicat » d'un *sujet esthétique*, peut apparaître lorsque la chose esthétique possède des qualités agréables dans le réel : il se retrouve par exemple en évidence dans l'attribution des différentes propositions liées à l'idée d'harmonie en musique. Mais si le sentiment de beau est relié au sentiment esthétique d'un rapport esthétique réussi, il n'est pas borné par des qualités agréables : nous pouvons par exemple percevoir une certaine beauté dans l'écoute d'une dissonance proposant une sensation *a priori* désagréable, ou encore dans l'assemblage de sons agréables tout autant que dans l'assemblage de sons agressifs. Kant affirme que le beau découle du « sentiment vital »¹⁷⁰, c'est-à-dire du sentiment d'un rapport au monde, à la vie qui, confirmé ou non, aboutit à la joie ou à la peine. C'est pour nous un point important à souligner : le sentiment vital est le moteur de la recherche d'un rapport esthétique au monde. Il porte effectivement en lui un avis détaché de tout rapport d'intérêt¹⁷¹ si ce n'est celui du rapport vital au réel, qui reste issu d'un besoin de survie intéressée. De même, il se dissocie bien de la « satisfaction relative à l'agréable »¹⁷² même s'il présente des relations avec cette dernière dans la manière d'appréhender la « chose esthétique ».

De plus, ajoute Kant, si l'attribut de beauté est l'aboutissement d'un rapport esthétique considéré comme réussi, il n'apporte en rien une connaissance « pratique » — au sens philosophique — sur le réel¹⁷³. Il s'inscrit néanmoins dans une recherche de rapport esthétique qui trouve ses racines sur des bases similaires à celles de la connaissance : le réel, qui se révèle dans son action ou dans sa réaction à l'activité humaine. Mais il nous semble que si la notion de beauté découle du sentiment de satisfaction dans le *rapport esthétique*, elle nous dévoile quelque chose de l'ordre du fonctionnement réussi du réel. Elle renferme donc quelque chose que l'on peut étudier pour comprendre le monde et relève alors de l'ordre de la connaissance, c'est-à-dire de l'ordre d'un rapport

¹⁷⁰ I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 49.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 50

¹⁷² *Ibid.*, p. 51.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 49-50.

avec le réel où nous apprenons quelque chose sur lui. Notre recherche d'un rapport esthétique se fait d'ailleurs à partir de ce que nous connaissons déjà de lui. De la sorte, le *rapport esthétique* nécessite une dimension culturelle pour aboutir à l'attribut de beauté de la *chose esthétique*. C'est pourquoi, dans notre définition, le beau ne possède pas seulement un attribut universel : en intégrant l'idée de connaissance et donc d'une culture d'un rapport au réel, il devient aussi lui-même culturel. En revanche, ce lien culturel au *plaisir esthétique* n'interdit pas que la *chose esthétique* puisse, comme le démontre Kant, « contenir un principe de satisfaction pour tous »¹⁷⁴ en raison de la relation entre le « sentiment de plaisir » et le « sentiment vital ». Il reste que dans un monde désormais multiculturel et globalisé, il nous semble impossible de ne pas intégrer la notion de culture entre le rapport esthétique et le sentiment de beau, ce à quoi nous allons maintenant réfléchir.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

Chapitre 3

Histoire de la musique et esthétique : une convergence pour comprendre le phénomène musical

I. La question esthétique comme point de rencontre entre métaphysique et anthropologie

1. La nécessité de l'histoire comme reflet de l'esthétique

Que la musique possède ou non la capacité d'exister dans le réel sans la présence humaine pour la constater, la profondeur de son existence et son importance dans le réel dépendent de la capacité humaine à l'utiliser et à la reconnaître. L'esthétique n'est donc pas seulement un rapport intangible entre une réalité humaine mouvante et une réalité extérieure en perpétuel changement, elle est une démarche possédant une histoire, celle d'un questionnement instable sur un rapport avec une activité de plus en plus autonome, de plus en plus importante mais aussi de plus en plus énigmatique.

C'est pourquoi il nous semble que vouloir parler d'esthétique sans histoire revient à vouloir parler d'histoire sans esthétique : que peut-on comprendre d'un rapport s'il n'est pas analysé et déterminé au sein de cas particuliers ? Ainsi :

*La pratique d'une analyse esthétique comme analyse d'un rapport esthétique ne
peut s'émanciper de la perception historique.*

Mais notre approche de l'histoire de la musique en rapport avec l'esthétique ne doit pas ressembler pour autant à une relation que critique Roger Pouivet : faire de l'historicité de l'art le principe de l'explication de ses productions.

« On se propose alors de donner un éclairage philosophique à l'histoire de l'art, généralement sous la forme d'un grand récit déroulant ses moments selon une raison, voire une nécessité, qu'on prétend expliciter »¹⁷⁵.

La liaison entre le discours esthétique et le discours historique aboutirait à soumettre le premier au second. Dans ce cas, il n'y aurait pas de place pour le questionnement philosophique puisque l'histoire serait déjà une explication à la musique : « À cet égard, l'esthétique de Hegel est un paradigme d'hétéronomie en esthétique »¹⁷⁶. S'il semble réducteur d'utiliser l'histoire de la musique comme moyen d'expliquer la musique et le phénomène musical, il nous paraît nécessaire d'admettre que l'ensemble des pratiques musicales connues influencent la manière de concevoir la musique, et qu'à son tour cette dernière influence les nouvelles pratiques musicales. Ce phénomène est analysé par Roger Chartier : constatant qu'il n'existe aucune pratique ou structure « qui ne soit produite par les représentations, contradictoires et affrontées, par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde social »¹⁷⁷, cet historien nous invite à penser l'histoire comme une évolution des pratiques et des représentations qui s'influenceraient mutuellement et continuellement, comme nous le verrons plus loin. Ainsi la perception d'une évolution esthétique permettrait de comprendre l'histoire de la musique, de même que l'histoire des pratiques esthétiques permet à la pensée ontologique de se définir.

Cette thèse est confirmée par Jacques Rancière, qui voit la question esthétique naître de nouvelles pratiques artistiques nécessitant de nouveaux régimes intellectuels pour comprendre notre manière d'identifier l'art :

« Quand Hegel fait défiler dans ses *Leçons d'esthétique* l'histoire des formes de l'art comme histoire des formes de l'esprit, il prend acte d'une mutation contradictoire dans le statut des œuvres. D'un côté, les découvertes de l'archéologie ont remis les antiquités grecques dans leur lieu et leur distance, en récusant la Grèce policée construite par l'âge classique. Elles ont construit une nouvelle historicité des œuvres, faites de proximités, de ruptures et de reprises, à la place du modèle évolutif et normatif qui réglait le rapport classique des Anciens aux Modernes. Mais, en même temps, la rupture révolutionnaire a séparé

¹⁷⁵ R. POUIVET, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁷ R. CHARTIER, « Le monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1508.

peintures et sculptures de leurs fonctions d'illustration religieuse ou de décoration des grandeurs seigneuriales et monarchiques pour les isoler dans l'espace du musée, réel ou imaginaire. Elle a donc accéléré la constitution d'un public nouveau, indifférencié, à la place des destinataires spécifiés des œuvres représentatives. Et les pillages révolutionnaires et impériaux dans les pays conquis ont brassé les produits des écoles et des genres. Ces déplacements ont eu pour effet d'accentuer la singularité sensible des œuvres au détriment de leur valeur représentative et des hiérarchies de sujets et de genres selon lesquelles elles étaient classées et jugées »¹⁷⁸.

Réflexion esthétique et connaissance historique vont donc de pair. Par exemple, lorsque Roger Pouivet se propose de conduire une réflexion philosophique sans l'aide de l'histoire, en utilisant uniquement des normes méthodologiques et des problématiques liées à la philosophie, sa pensée n'arrive pas à n'importe quel moment : elle s'inscrit à la suite d'un courant philosophique qui repense l'art en fonction de ce que l'art a produit. C'est aussi après une époque où l'art s'est pensé aussi gros que le concept — un peu comme la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf — et qu'il s'est voulu intégralement libéré de toute pensée conceptuelle esthétique, que la pensée de Nelson Goodman a cherché à produire en réaction une définition de l'art indépendante de la pratique artistique. De la même manière, lorsque Roger Pouivet cherche à définir les questions esthétiques, il les place délibérément sur un plan éloigné de tout contexte historique, géographique ou politique¹⁷⁹. Cette démarche s'inscrit précisément dans la pratique artistique actuelle qui se veut, elle aussi, libérée de toute contrainte politique, historique ou géographique.

Ces exemples parmi d'autres nous montrent que le discours esthétique et donc la pensée esthétique sont en relation étroite avec le contexte de la connaissance historique et géographique : il existerait une causalité circulaire entre définition de la musique et pratique musicale.

2. De la dépendance du discours esthétique à une définition métaphysique et ontologique de la musique

Par ailleurs, les différents discours esthétiques mentionnés précédemment¹⁸⁰ ne s'appuient pas sur les mêmes postulats. Le quatrième discours esthétique est avant tout construit sur l'idée que

¹⁷⁸ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁷⁹ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 15; 21-22.

¹⁸⁰ Cf. Chapitre 1, I, 3 : « Une polysémie complexe ».

la musique n'est pas définissable, et que seule est étudiable l'impression qu'elle produit sur nous après s'y être fugitivement déposée. À l'inverse, le troisième discours ne fait pas confiance à l'impression fugitive et pense la musique comme le reflet de la partition. De la même manière, le premier discours — et par déduction, le deuxième — projettent l'idée d'une musique que l'on peut étudier de l'extérieur par l'appréhension de concepts alors que le cinquième discours pense que seule, l'étude de la perception subjective, mais examinée de manière objective, peut nous approcher d'une définition de la musique. Enfin, le second discours, tout comme le sixième, cherchent à se confronter au problème par des moyens détournés.

Notre définition de l'esthétique, notre utilisation de ce terme mais aussi notre jugement de valeur sont donc issus d'une définition de la musique et de l'art en général. Mais la difficulté à dire l'expérience musicale qui touche nos sens, notre « système nerveux »¹⁸¹ selon les uns, le « cœur de l'âme »¹⁸² pour les autres, nous pousse à croire que la sensation musicale est première, et qu'il faut ensuite y réfléchir pour la comprendre, sans jamais réellement réussir à correctement la décrire. Doit-on pour autant en conclure qu'elle agit sans la médiation d'aucun concept, d'aucune pensée ? Éric Dufour nous avertit : croire que :

*« la musique ne peut être l'objet d'un discours, parce qu'elle est l'objet d'une appréhension et d'une compréhension immédiates qui ne passent pas par le concept [, c'est oublier que] l'appréhension et la compréhension d'une œuvre musicale [...] sont médiées — sans même qu'on s'en rende compte si l'on ne fait pas attention — par la culture qu'on possède, c'est-à-dire par tout un réseau de sens qui a été progressivement acquis depuis notre enfance, et dont les résultats se sont sédimentés en nous, culture qui seule nous permet d'avoir une appréhension esthétique et donc d'apprécier une œuvre musicale »*¹⁸³ nous avertit Eric Dufour.

¹⁸¹ V. JANKELEVITCH, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du seuil, 2015, p. 11.

¹⁸² PLATON, « La République », L. Robin (trad.), dans *Platon, oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1950, p. 957, III, 401 d.

¹⁸³ É. DUFOUR, *Qu'est-ce que la musique ?*, *op. cit.*, p. 9, (en italique dans le texte).

Nietzsche lui-même, pourtant prompt à décrire la sensation musicale comme hors des possibilités du discours, conçoit qu'il faut « être préparé et exercé pour recevoir même les plus minimes révélations »¹⁸⁴.

Pour s'en convaincre, prenons une expérience d'écoute musicale vécue lors d'un trajet en voiture avec ma femme au volant. Plongé dans des songes, je n'écoutais que d'une oreille très distraite la radio qui venait d'être allumée sur un morceau assez contemporain dans un style proche du jazz. Ma femme s'énerve contre ce morceau en critiquant les choix musicaux de la radio. Le morceau entendu reste effectivement très étonnant : syncopé, avec des harmonies très riches et dissonantes, il semble être joué par un jazz-band avec une section de cuivres importante. Avec une mimique de dégoût, elle me dit ne pas apprécier l'œuvre, ne comprenant pas ce qu'elle écoutait et s'étonnant d'entendre de telles choses à la radio. Comme elle est elle-même musicienne, dotée d'une culture musicale importante, je comprends sa remarque : qu'étions-nous finalement en train d'écouter ? Je réalise alors que c'est justement notre incapacité à comprendre ce que nous écoutions qui provoquait l'agacement de l'écoute. Je demande à ma femme si, à son avis, nous sommes en présence d'un morceau de jazz improvisé ou d'un morceau contemporain écrit et très inspiré par le style jazz. Elle me rétorque alors que cela change tout : si c'est écrit, ce n'est pas très bon car très répétitif et assez anarchique. À l'inverse, s'il s'agit d'une improvisation enregistrée, cela relèverait du prodige tant la précision des instruments et l'écoute des musiciens pour proposer un moment musical de cette qualité doivent être importantes. Notre agacement venait finalement de notre incapacité à déterminer en amont dans quelle catégorie ontologique placer l'instant musical entendu. Il s'ensuivait une incapacité à juger les intentions des musiciens, une incapacité même à établir une grille de critères d'écoute et donc une incapacité à établir un rapport esthétique et, finalement, à attribuer une valeur au phénomène musical entendu. L'évaluation du rapport esthétique nécessitait alors de qualifier ontologiquement ce que l'on entendait. Voyageant dans une voiture et entendant un morceau dont nous ne connaissions ni l'origine, ni les circonstances dans lesquelles il avait été enregistré, nous nous trouvions dans une situation où nous ne pouvions établir un rapport esthétique avec l'écoute. Nous étions agacés car perdus.

Le problème n'était pas ici de ne pas comprendre ce que nous entendions : dans la limite de nos possibilités, nous sommes capables de déterminer une grande partie du langage utilisé et d'en saisir les fonctions. Il nous était difficile de définir la provenance de l'enregistrement, la manière dont il fallait considérer le morceau et l'état dans lequel étaient les musiciens pour créer le phénomène

¹⁸⁴ F. NIETZSCHE, *Le Voyageur et son ombre : opinion et sentence mêlées*, H. HaugAlbert (trad.), Paris, Mercure de France, 1919, p. 316.

musical entendu. Le problème était donc d'établir le mode d'existence ontologique de l'œuvre pour pouvoir en déterminer le rapport esthétique, comme le souligne Roger Pouivet :

« L'attribution de propriétés esthétiques ne survient pas seulement sur des propriétés acoustiques, mais aussi sur ce que l'on sait au sujet de ce que l'on entend, par exemple sa provenance. Comme le dit David Davies, "la provenance influence l'appréciation des œuvres non seulement parce qu'elle détermine en partie les propriétés saillantes d'un objet déterminé ou d'une structure, mais aussi parce que la connaissance de la provenance est essentielle si nous devons saisir ce que l'artiste a fait en produisant tel objet ou telle structure". Si une personne écoutant un enregistrement veut appréhender et apprécier les propriétés esthétiques d'une œuvre musicale, elle doit aussi en saisir le statut ontologique »¹⁸⁵.

Ainsi, dans le rapport esthétique, même ce que nous pourrions croire immédiat est médié. Il ne peut y avoir de rapport esthétique que lorsque l'être humain possède les connaissances nécessaires afin de déterminer le statut ontologique à l'origine du phénomène musical. Comme le démontre l'écoute en aveugle d'un moment musical, le rapport esthétique devient inefficace lorsque l'essence du moment esthétique n'est pas connue de celui qui l'écoute. Roger Pouivet le confirme :

« Une expérience esthétique peut être ratée à défaut d'une compréhension appropriée de la nature d'une œuvre. La thèse selon laquelle l'ontologie de l'art n'a rien à voir avec notre vie esthétique est dès lors inacceptable [...] L'attention esthétique commence par l'appréhension du genre de chose auquel on a affaire »¹⁸⁶.

L'esthétique n'est donc pas autonome : elle dépend d'une connaissance ontologique préétablie même si elle est inconsciente. Cette connaissance s'inscrit elle-même dans une pensée métaphysique du monde, elle aussi souvent inconsciente, mais pas pour autant inexistante : « notre relation aux œuvres d'art, quelles qu'elles soient, est ontologique et métaphysique »¹⁸⁷.

¹⁸⁵ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

Pour Roger Pouivet, en philosophie, l'esthétique devrait même être considérée comme une question transversale de la métaphysique :

« Si la métaphysique ne porte pas sur des idées générales ou sur des entités éloignées de ce dont nous faisons l'expérience, mais que, appliquée, elle concerne les réalités étudiées dans les sciences ou les choses ordinaires, alors l'esthétique et la philosophie de l'art n'en sont aucunement indépendantes. Elles en sont des chapitres. S'il s'agit des propriétés esthétiques, de la question controversée de leur réalité et de la façon dont nous les attribuons, l'esthétique est une partie de la métaphysique (réalité des propriétés esthétiques) et de l'épistémologie (attribution des propriétés esthétiques). S'il s'agit du statut des œuvres d'art, [...] c'est bien une question ontologique »¹⁸⁸.

Pour considérer une expérience musicale, l'auditeur doit connaître le statut et le mode d'existence, c'est-à-dire l'ontologie de ce qu'il vient d'entendre — savoir s'il s'agit d'une œuvre écrite ou d'une improvisation, dans l'exemple que nous avons proposé. Le mot « ontologie » n'est pas employé ici pour désigner la pratique de l'ontologie fondamentale¹⁸⁹ mais l'application de l'ontologie à des questions musicales¹⁹⁰.

3. La notion d'expérience esthétique

La pensée ci-dessus, inspirée par le courant analytique, s'oppose ainsi à de nombreux courants dominants au sein de l'histoire de la philosophie dont Kant fut le fer de lance, lui qui a cherché dans le discours esthétique un mode de compréhension du réel distinct de la métaphysique :

« Pour certains, c'est la leçon à tirer de la *Critique de la faculté de juger esthétique* de Kant. Il existerait une attitude esthétique, un mode de perception esthétique, un mode d'appréhension esthétique, un mode de signification esthétique, il

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁹ R. POUIVET, « Les œuvres musicales existent-elles ? Un dialogue ontologique », *op. cit.*

¹⁹⁰ R. POUIVET, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 160.

existerait une réflexion spécifique, avec sa méthode propre, vraisemblablement intuitive et interprétative, sur cette attitude esthétique »¹⁹¹.

Mais aux yeux de Roger Pouivet, cette manière d’appréhender le réel trouve son origine dans une phrase de Kant difficilement compréhensible, comme nous l’avons vu en chapitre 1¹⁹² :

« Kant le dit sans détour, mais un peu dogmatiquement peut-être, dès le § 1 de la *Critique de la faculté de juger* : toute expérience est pour nous l’occasion de nous représenter intérieurement quelque chose. Cette représentation (dont Kant ne doute manifestement pas un instant qu’elle existe) peut être rapportée à l’objet extérieur afin de le connaître. Or, dans le jugement de goût, la représentation est rapportée au sujet, à son sentiment de plaisir ou de déplaisir. Et dans ce cas, rien n’est alors désigné dans l’objet. Autrement dit, rien n’est appréhendé au sujet de l’objet ou des propriétés qu’il possède. C’est même la raison pour laquelle le jugement est *exclusivement* subjectif. En revanche, dans ces conditions, “le sujet éprouve le sentiment de lui-même, tel qu’il est affecté par la représentation”. Ce qui est esthétique est une sorte d’expérience dans laquelle le sujet éprouve le sentiment de lui-même tel qu’il est affecté par la représentation. / Périodiquement, depuis plus de trente-cinq ans maintenant, je relis la fin de ce premier paragraphe de la *Critique de la faculté de juger*. J’avoue ne toujours pas comprendre de quoi Kant y parle ni, en toute clarté, ce qu’il veut dire »¹⁹³.

Kant s’inscrit dans la vision d’une esthétique perçue comme « expérience esthétique ». Cette manière de penser provient de la tradition empiriste britannique très influencée par Hume¹⁹⁴. Pour Kant et pour ses héritiers, l’esthétique est une expérience intérieure à partir d’une représentation intérieure d’un objet extérieur ou d’un attribut de cet objet. Le mot esthétique qualifierait alors une nouvelle manière d’appréhender le réel ou plutôt de s’appréhender dans le réel : le sujet ressent ce que cela fait d’être en contact avec une expérience esthétique, et le discours esthétique décrit alors

¹⁹¹ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 29-30.

¹⁹² Cf. Chapitre 1, II, 4 : « Le problème de la définition kantienne de l’esthétique ».

¹⁹³ R. POUIVET, « Goodman et la reconception de l’esthétique », *Rue Descartes*, n° 80, n° 1, 28 mars 2014, p. 5.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 4.

ce phénomène. Nous sommes dans le cadre d'un « empirisme esthétique » que l'on retrouve principalement chez les phénoménologues¹⁹⁵ et dans une grande partie des courants philosophiques.

Mais avec cette conception, l'esthétique n'est plus une manière de connaître le réel, elle devient une manière de se connaître dans le réel. Le sujet n'est plus le réel mais l'homme qui ressent le réel. Pire : selon nous, par ce subjectivisme, les partisans de l'expérience esthétique semblent abandonner l'idée même de compréhension du phénomène artistique extérieur à nous-mêmes, car il existe bien un phénomène musical lorsque j'entends de la musique : cela n'est pas qu'une représentation d'un phénomène extérieur semblable à ce que je ressens. Si l'on adopte cette théorie d'« expérience esthétique », il nous semble qu'il faudrait abandonner l'idée d'une histoire de la musique. Le mot même de « musique » ne pourrait plus exister au singulier : il n'existerait que « des » musiques qui ne reflèteraient alors qu'une somme d'expériences individuelles dont nous ne pourrions saisir que les conséquences, les phénomènes agissant sur nous, et dont les causes seraient inaccessibles. Le réel serait par le biais esthétique éloigné de nous. En d'autres termes, il n'y aurait aucune relation possible entre le jugement de goût et le jugement de connaissance.

Or il nous faut reconnaître, comme nous l'avons vu précédemment, que nous arrivons à appréhender des phénomènes musicaux lorsque nous connaissons la signification des gestes musicaux qui y sont inscrits. Ceux-ci n'ont d'ailleurs pas toujours le même signifiant en fonction du contexte artistique. Le discours artistique présente donc des caractéristiques qui ne sont pas perçues par l'oreille et qui nous aident à évaluer l'œuvre : la méconnaissance du contexte d'une œuvre est d'ailleurs un puissant frein pour l'apprécier et demeure souvent la cause de son incompréhension ou d'une fausse compréhension :

« Une œuvre musicale n'est pas seulement fonction de ce que nous entendons en l'écoutant, mais aussi de tout un ensemble d'anticipations grâce auxquelles nous sommes capables de faire la différence entre les propriétés de l'œuvre permettant de l'identifier comme œuvre, d'autres propriétés esthétiques et des propriétés qui ne le sont pas »¹⁹⁶.

Enfin, Roger Pouivet critique la volonté d'une partie de la philosophie qui cherche à extraire de son univers de raisonnement, les caractéristiques de l'empirisme esthétique proposé par Kant pour comprendre la beauté naturelle et la placer dans un contexte artistique : « il n'est pas sûr du tout qu'il

¹⁹⁵ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 85.

s'étende au jugement concernant des œuvres d'art »¹⁹⁷. Selon lui, notre capacité à donner plusieurs significations différentes à un même geste artistique doit nous amener à concevoir que les œuvres possèdent des différences catégorielles que nous sommes capables d'appréhender bien que nous n'en possédions pas forcément les concepts : « Notre capacité cognitive excède l'application de concepts »¹⁹⁸.

En conséquence, nous pensons préférable d'inverser les perspectives d'approche :

L'expérience esthétique n'est pas la cause du rapport esthétique. Celui-ci est une conséquence d'un plaisir esthétique face à un objet esthétique qui se transforme alors en sujet esthétique par la capacité humaine à définir historiquement et ontologiquement l'objet esthétique à partir de ses attributs.

II. Pour une esthétique réaliste

4. Pour sortir de l'empirisme esthétique : le réalisme esthétique.

Pour sortir de ce qu'il nomme l'« empirisme esthétique », Roger Pouivet propose une vision de l'esthétique issue de la recherche épistémologique¹⁹⁹ qui dépend elle-même de la métaphysique²⁰⁰ : « il n'y a pas d'épistémologie sans métaphysique. Ainsi, l'étude de nos pratiques et de nos usages revient, finalement, à nous interroger sur ce qui est réel et sur la nature des choses qui nous entourent »²⁰¹.

Le mot métaphysique est employé ici dans un sens particulier : celui de la « métaphysique des choses ordinaires » où ce que nous croyons exister existe :

« La métaphysique des choses ordinaires n'est en rien coupée de l'expérience ordinaire, de nos activités et pratiques les plus quotidiennes. Le métaphysicien ne vit pas dans les nuées. Il n'a donc pas à s'excuser de faire de l'ontologie et de la

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁹⁸ *Id.*. Roger Pouivet cite F. I. DRETSKE, *Naturalizing the Mind*, s. l., MIT Press, 1997.

¹⁹⁹ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 30. Ses théories sont développées dans ses ouvrages : R. POUIVET, *Esthétique et logique*, Bruxelles, Mardaga, 1996 ; et R. POUIVET, *Le réalisme esthétique*, *op. cit.*

²⁰⁰ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 72.

²⁰¹ *Id.*

métaphysique. Son prétendu “intellectualisme” est très exagéré, car le détour théorique a pour finalité de revenir aux choses de ce monde »²⁰².

Il propose ainsi une méthodologie ontologique issue du philosophe anglais Edward Jonathan Lowe avec deux manières de réfléchir à l’existence des choses : une *a priori*, pour réfléchir à ce qui doit exister et coexister pour qu’un monde unique soit ; l’autre *a posteriori*, prenant appui sur l’évidence empirique et sur nos activités et pratiques quotidiennes²⁰³. Cela nécessite alors un exercice mental d’aller/retour entre des éléments de l’ontologie fondamentale et une ontologie de plus en plus appliquée aux éléments du réel, puis aux éléments quotidiens afin de déterminer leur mode d’existence. Ainsi, si cette métaphysique des choses ordinaires peut utiliser les concepts de la métaphysique ou les théories de la physique pour approfondir les questions, elle doit néanmoins parler avant tout à partir du langage ordinaire pour définir les choses de ce monde et y revenir constamment.

Sans vouloir entrer dans ces raisonnements philosophiques complexes, il nous semble important que la démarche musicologique prenne en compte l’ensemble des démarches philosophiques qui précisent la question du mode d’existence de la musique et les problèmes que chaque position entraîne. En effet, nous avons vu que certaines définitions esthétiques proviennent d’un positionnement ontologique préexistant et qu’elles n’impliquent pas toutes la possibilité d’une histoire de la musique au singulier.

Pour pouvoir avancer dans notre projet, nous devons affirmer que nous sommes capables de déterminer naturellement les choses de ce monde. C’est ce que Roger Pouivet appelle une « philosophie du sens commun » :

« Une philosophie du sens commun établit la nécessité de reconnaître comme un fait et de poser comme une condition de toute pensée rationnelle l’existence d’un ensemble de croyances soustraites à toute mise en question. [...] 1 / Il existe des croyances irrésistibles dont nous pouvons créditer tout un chacun. 2 / Ces croyances sont des données que toute élaboration philosophique présuppose, même si elle prétend le contraire. 3 / Il est plus raisonnable d’avoir confiance dans ces croyances irrésistibles plutôt que dans n’importe quelle théorie philosophique les présentant comme douteuses tant qu’elles ne sont pas fondées »²⁰⁴.

²⁰² *Ibid.*, p. 23.

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ R. POUIVET, *Le réalisme esthétique, op. cit.*, p. 37-38.

Cette démarche nous semble importante car, pour pouvoir élaborer une histoire de la musique, nous devons établir une métaphysique capable d'inscrire en elle l'ensemble des positions singulières qui identifient dans un moment sonore un phénomène musical et donc un reflet de la musique. Or nous avons exposé en introduction que l'ensemble des pratiques dans le monde semble si varié qu'il serait à première vue impossible de proposer des universaux stables à la musique. Pourtant, force est de constater que chaque individu au sein de contextes culturels relativement proches dans l'histoire et dans le temps est capable « naturellement » de définir un instant musical comme faisant partie de la musique. Cela serait donc un contresens que d'aboutir à une théorie métaphysique qui ne prenne pas en compte cette constatation. La démarche doit ainsi être inversée : au lieu de chercher dans les pratiques musicales des similitudes permettant de définir la musique, tentons de déterminer dans la démarche intellectuelle le (ou les) processus qui nous amène(nt) à l'idée de « musique » telle que nous la pensons naturellement au sein du réel.

5. Réconcilier la métaphysique et l'histoire de la musique

Si le discours esthétique s'appuie à la fois sur des représentations sociales en perpétuel mouvement et sur une évaluation ontologique d'un moment musical, comment distinguer, dans le rapport esthétique, ce qui relève de la médiation culturelle de ce qui relève de la médiation épistémique ?

Pour beaucoup, la métaphysique reste un domaine abstrait de la philosophie qui tente de définir les rapports au sein de ce monde. Sa branche ontologique semble être une activité pure, c'est-à-dire indépendante de toute expérience concrète, pour décrire l'existant, et le mode d'existence *a priori* d'entités et d'attributs au sein du réel. Perçues comme complexes, souvent à raison d'ailleurs, les théories historiques se montreraient très éloignées des problématiques historiques en musique, dont les discours généralement plus prosaïques s'interrogent sur des questions d'ordre matériel ou humain : qui fait de la musique ? qu'ont-ils joué ? avec quels instruments ? dans quelles circonstances ? comment construisaient-ils leur musique ? qui connaissait qui ? quelle était la place de la musique dans les activités sociales ? etc.

De plus, l'ontologue semble oublier qu'un mot reflétant un concept possède une histoire, des représentations et des usages différents au cours du temps : il fait alors mine de définir les propriétés des choses, sans même les replacer dans leur contexte et sans s'apercevoir qu'elles n'existent peut-être pas, ou pas de la même manière, en dehors de leur zone de recherche. L'ontologie donne finalement l'impression d'oublier, voire d'ignorer les apports de la sociologie et de l'histoire qui montrent que chaque concept, chaque pratique, chaque représentation s'inventent et se réinventent

sans cesse dans des rapports sociaux et au sein de civilisations très diverses, dans lesquelles s'inscrivent des relations idéologiques et politiques très complexes.

De son côté, le métaphysicien se sent incompris, face à la montée en puissance de la sociologie et du comportementalisme, lorsqu'il faut expliquer l'ensemble des phénomènes sociétaux appréhendés. Avec des publications toujours plus nombreuses pour expliquer une grande partie des comportements et des pensées humaines par des récits concrets de luttes entre des groupes sociaux, les sciences humaines peuvent perdre de vue les questions épistémologiques au sein de leurs pratiques et manquer alors de profondeur dans leurs assemblages intellectuels. Pourtant Roger Pouivet nous explique bien qu'il existe, à travers l'ensemble des histoires et récits humains, des questions centrales et perpétuelles sur la nature du réel et sur la nature de l'être :

« Il y a un noyau massif de la pensée humaine qui n'a pas d'histoire — ou du moins dont l'histoire n'a laissé aucune trace dans les histoires de la pensée. Il y a des catégories et des concepts qui, en ce qui concerne leur nature fondamentale, ne changent pas du tout. Bien entendu, il ne s'agit pas des catégories et des concepts que l'on trouve dans les domaines spécialisés de la pensée la plus raffinée. Il s'agit des lieux communs de la pensée la moins raffinée. Et cependant, ils constituent le noyau indispensable de l'équipement conceptuel des êtres humains les plus raffinés »²⁰⁵.

Mais lorsque le métaphysicien cherche à sortir une idée de son contexte afin de la libérer de toute contrainte politique et idéologique, l'historien-sociologue le lui reproche, car il y voit une attitude artificielle et « capillotractée ». La question qui se pose encore est de déterminer si un concept ou un attribut possède une existence dans le réel ou s'il n'est qu'une construction humaine artificielle. Ainsi, lorsque nous nommons les choses, devons-nous uniquement les nommer en fonction du sens des périodes étudiées, ou devons-nous à l'inverse utiliser le vocabulaire le plus fin et le plus développé afin de reconstituer l'histoire ? Dans le cas de la musique, devons-nous considérer que, lorsque nous parlons d'œuvres pour des compositions musicales créées avant que le concept d'œuvre ne soit mis en place — ou lorsque nous parlons de notes fondamentales pour des « œuvres » composées avant Rameau — arrivons-nous à analyser avec plus de finesse ce que nous savons du réel passé ou sommes-nous dans un anachronisme dangereux pour l'esprit scientifique ? Au sein de la pratique historique, de

²⁰⁵ P. F. STRAWSON, A. SHALOM et P. DRONG, *Les individus : essai de métaphysique descriptive*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 10 ; cité par R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 178-179.

nombreux arguments nous poussent à éviter les contresens temporels lorsqu'il s'agit d'étudier les événements de l'histoire. Pourtant, si nous changeons de perspective, il existe des cas où l'interdit serait pire que l'anachronisme, comme le démontre Roger Pouivet en avançant l'idée incohérente que Ramsès II n'a pas pu mourir de la tuberculose puisque le bacille a été découvert par Robert Koch en 1882²⁰⁶. Autrement dit, le fait que l'on ne comprenne pas nos différentes attitudes musicales ou que l'on n'identifie pas certains objets musicaux ou certains concepts musicaux à une époque donnée ou dans un espace géographique particulier, n'implique pas que ces éléments n'existent pas ou qu'ils n'ont pas été utilisés en tant que catégories non conceptualisées.

En réalité, les deux positions évoquées plus haut ne sont pas si opposées ni si divergentes. Le fait que les propriétés sociologiques influencent le déroulement de l'histoire de la musique doit-il nous amener à conclure qu'il est impossible d'envisager l'existence de propriétés ontologiques à la musique dont la connaissance peut influencer notre manière de voir la musique, de la faire, et donc peut influencer son histoire ? Concernant les œuvres d'art, Roger Pouivet montre ainsi que l'explication sociologique de l'œuvre d'art est nécessaire mais pas totalisante. Pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut bien entendu les caractéristiques historiques et sociales liées à l'apparition de l'œuvre, mais celles-ci ne sont pas suffisantes pour qu'il y ait l'identification de l'objet esthétique au sein de l'œuvre. En effet, l'ensemble de ces caractéristiques n'aboutissent pas seulement qu'à des créations d'œuvres artistiques mais engendrent aussi quantité d'autres attitudes et d'autres objets considérés comme non artistiques. Cette chose en plus qui nous permet de différencier l'objet esthétique d'un objet issu d'un produit social est notre capacité à considérer, dans la création humaine, quelque chose en tant qu'œuvre d'art, ce qui est quand même loin d'être négligeable !

« Dès qu'elle cherche à expliquer la création de telle ou telle œuvre, l'explication sociologique tend à éliminer d'abord ce qu'elle a de particulier, pour ne retenir qu'un principe général s'appliquant aussi à tout autre chose. Elle échoue alors à expliquer ce qui se réalise de façon si multiple que le principe explicatif tend à sous-estimer son objet ; autrement dit, il le détermine en termes si généraux que ce qu'il est étroitement, par exemple une œuvre d'art, et non pas un phénomène social en général, lui échappe »²⁰⁷.

²⁰⁶ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 181.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 196.

Mais nous pourrions tout autant critiquer une démarche ontologique qui ne chercherait pas à prendre en compte les phénomènes sociaux dans les caractéristiques d'un phénomène artistique. Elle risquerait de définir un objet artistique uniquement par ses propriétés ontologiques alors que notre propre manière de définir l'art en tant qu'art est issue d'un contexte historique comme nous l'avons déjà affirmé.

C'est encore pour nous le mot esthétique qui doit s'enrichir de ces deux points de vue. En tant que compréhension du lien entre la musique et l'homme, il doit prendre en compte l'ensemble de ses déterminants, c'est-à-dire les contextes sociologique et historique et le contexte métaphysique. Or, là encore, la philosophie de Roger Pouivet nous semble riche d'éléments pour répondre à notre problème : en définissant l'œuvre musicale comme artéfact, c'est-à-dire comme une « entité possédant à la fois une structure matérielle, résultant de causes physiques, et une fonction intentionnelle, résultat de causes intentionnelles »²⁰⁸, il implique la nécessité de prendre en compte le contexte de l'œuvre dans la définition ontologique même de l'objet artistique²⁰⁹. Cette philosophie nécessite d'affirmer l'existence dans le réel de quelque chose qui correspond à ce que je nomme. Elle s'oppose donc à l'« épiphénoménalisme artistique »²¹⁰, qui veut que l'idée d'œuvre soit une interprétation mentale humaine dénuée de tout lien avec une réalité extérieure, et donc que le changement de relation que nous avons, par exemple, avec notre définition d'une œuvre musicale soit uniquement issue de notre pensée et ne change en rien le réel.

6. Redéfinir l'esthétique par la gnoséologie

Redéfinir le mot « esthétique » dans toutes ses acceptions, en prenant en compte les critiques passées et nos objectifs contemporains, n'est guère possible sans un examen de notre manière de concevoir, d'appréhender et de définir le monde.

Cette clarification nécessite de confronter la démarche épistémologique *a posteriori* afin de déterminer la réalité de notre savoir, avec la démarche épistémologique *a priori* sur notre manière d'aboutir à un savoir, en les menant toutes deux en parallèle. Cette dernière démarche est ce que les anglo-saxons appellent la « gnoséologie ». Elle peut être associée à ce que l'on nomme aussi en

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 198.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

philosophie une « critique » afin de déterminer l'ensemble des interactions entre l'homme et le monde dans un domaine particulier du savoir²¹¹.

Pour être valable, cette étude se doit d'être « universalisante » : elle doit non seulement réussir à prendre en compte l'ensemble des pratiques et des pensées musicales dans le réel mais il est aussi nécessaire qu'elle puisse être transposable dans d'autres domaines artistiques et s'intégrer au sein des domaines épistémologiques non artistiques. Autrement dit, l'étude de l'« esthétique » ne doit pas être entreprise uniquement sous le prisme cognitif, émotif ou psychique. Si, comme nous l'avons établi, ce mot désigne un rapport au monde, il doit être inscrit dans une démarche prospective aux côtés des sciences. En considérant le sentiment de beauté comme un prédicat esthétique signe de la sensation d'un rapport esthétique réussi, celui-ci devient le marchepied permettant de donner à l'objet esthétique l'attribut de beau. Cette démarche me permet d'apporter à l'objet esthétique une dimension ontologique particulière. Le rapport esthétique m'oblige à considérer l'objet et à définir ses attributs par le sentiment de beauté : ce rapport fait partie d'une démarche prospective en amont de notre rapport au monde. Si le sentiment de beauté est désiré, il n'est pas l'objectif mais le moyen de nous amener à apprendre quelque chose du réel, à l'image du jeu chez l'enfant.

En musique, cette démarche est flagrante : c'est par des expériences répétées d'un plaisir esthétique, signes de rapports réussis à un « quelque chose », que je suis obligé de définir ce « quelque chose ». Par ce processus, j'isole intellectuellement un rapport particulier dont j'évalue minutieusement les prédicats possibles. Je l'intègre alors dans un champ conceptuel à l'image du champ sémantique en linguistique. Par exemple, la septième de dominante ne possède pas son caractère de septième de dominante naturellement. Tout au contraire, l'accord a pris progressivement une indépendance et une « épaisseur ontologique » avec des fonctions et des attributs particuliers parce que l'on a constaté son existence dans certaines contraintes contrapuntiques et dans certaines situations au sein d'un discours musical. Sa présence ontologique peu à peu définie, et de mieux en mieux circonscrite par l'expérience esthétique, lui a permis d'être utilisé dès lors pour lui-même, hors de ses précédents contextes d'apparitions. Au cours de l'histoire, il ne possède donc pas la même représentation et ses utilisations sont difficilement comparables.

Lorsque les philosophes allemands prédécesseurs de Kant utilisent le mot « esthétique », c'est pour évoquer et expliquer l'impression que provoquent certains objets sur nous, et conclure que le

²¹¹ Selon le dictionnaire de Lalande, la critique est « primitivement la partie de la logique qui traite du jugement », A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op. cit.*, p. 196. Étymologiquement, le mot provient du grec ancien κριτικός (kritikos) et évoque ce qui est capable de discernement, de jugement. Suite au travail de Kant, le terme évoque un jugement d'appréciation libre et public sur un principe ou un fait.

sentiment esthétique présente une logique inférieure aux sciences. L'esthétique devient alors une représentation quelque peu obscure du monde, quelque peu énigmatique, voire magique²¹².

La philosophie de Kant, elle, tend à opposer deux démarches : l'une liée à ce qu'il nomme « nature » et qui ressemble à ce que nous appelons le « réel » ou le « monde » ; et l'autre, qu'il appelle « liberté », correspondant à la capacité humaine à agir après législation, et qui pour lui représente la « morale ». Il le remarque lui-même, la liaison de l'une à l'autre n'est possible qu'en envisageant une réalité suprasensible nous permettant d'obtenir la faculté de connaître le réel, sans quoi c'est tout l'entendement humain qu'il nous faut remettre en question. C'est donc pour Kant une faculté de juger qui doit alors être questionnée afin d'en déterminer les lois propres. C'est dans ce cadre qu'il place l'esthétique comme un « principe » de la faculté de juger dans une législation liée au plaisir et au désir, et permettant de relier la « liberté » à la « nature ». Sa philosophie a inspiré tout le romantisme allemand. Mais, ce faisant, il a engagé l'esthétique sur la voie du subjectivisme. Pur produit de notre esprit, le beau est l'objectif du rapport esthétique et l'homme, par sa sensibilité, retrouve dans ce domaine sa toute-puissance.

À ce stade de notre réflexion, il ne nous semble pas aberrant d'imaginer que le rapport esthétique peut dépasser de loin le domaine de l'art. Cela expliquerait dans un premier temps la capacité de la pratique artistique à intégrer dans sa zone d'expérimentation des domaines précédemment considérés comme non-esthétiques. Autrement dit, dans la pratique artistique, si l'homme découvre des attributs esthétiques à des objets considérés auparavant comme non esthétiques, nous sommes fondé à nous demander si tout objet du réel ne posséderait pas des attributs esthétiques qui peuvent ou non se transformer en prédicat esthétique²¹³, en fonction de la culture ontologique et de la connaissance historique dans laquelle l'objet est utilisé. Mais le plaisir esthétique est-il réellement le signe d'un rapport esthétique satisfaisant ? Faut-il lui conférer un statut qui permette un lien direct avec la connaissance du réel ?

À ce stade de nos recherches, nous ne saurions poursuivre notre raisonnement, de peur de nous méprendre dans la logique philosophique que des spécialistes maîtriseraient mieux que nous.

²¹² M. DE WULF, « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », *Revue néo-scholastique*, vol. 16, n° 62, 1909, p. 248-249.

²¹³ Cf. Chapitre 2, III, 9 : « L'esthétique comme attribut à la fois universel et culturel ».

III. Vers une analyse esthétique comme construction historique

7. La particularité ontologique de la musique dans ses constructions historiographiques.

Il nous apparaît clair, depuis le chapitre 2, que l'historiographie de la musique s'est fondée sur une réalité musicale dont les deux piliers qui la soutiennent manquent cruellement de matérialité.

L'univers sonore est d'abord un univers de vibrations et donc un univers intangible. Mais cette vibration n'est pas stable : elle possède une multitude de variations et évolue de manière continue dans le temps. L'objet d'étude du musicologue est donc issu d'une pratique artistique sur un phénomène du réel, lui-même en perpétuelle évolution, à la fois éphémère et évanescent. À l'inverse d'une œuvre plastique qui, elle, est un artéfact visible ayant une matérialité, une temporalité et une localité facilement définissables, l'œuvre musicale, issue d'un phénomène musical, reste continuellement immatérielle, intangible et transitoire. Jusqu'à l'intégration de l'enregistrement dans nos modes d'interaction musicale — qui changeront radicalement cette donne comme nous l'étudierons en deuxième partie —, la définition de la musique par saint Augustin résume parfaitement les fondements intellectuels de nombreuses réflexions sur la musique : « [Cette sensation] est semblable à une trace imprimée dans l'eau, qui ne se forme pas avant qu'on ait enfoncé le corps dans l'eau et ne subsiste plus quand on l'a retiré »²¹⁴. La réalité musicale possède alors un flou inhérent à sa nature et le concept de musique subit l'incertitude de ce qu'il représente. Pour autant, ce flou n'est pas facilement visible car il n'empêche pas l'identification d'un phénomène musical, même lorsque celui-ci est quelque peu manqué. Seules certaines expériences menées au XX^e siècle, après l'apparition de l'enregistrement, afin justement de se retrouver aux frontières de la composition, de l'interprétation ou de l'audition, nous montrent le malaise qui existe à la lisière entre le monde musical et le réel. Mais cette nouvelle zone n'a été explorée que tardivement par les artistes et les intellectuels et l'ensemble de la pratique historiographique s'est construite sur ce premier pilier auquel manque une stabilité intellectuelle.

Par ailleurs, la musique est un travail sur le son dont le mouvement permet de jouer avec la capacité à mémoriser et la capacité à oublier du musicien et de l'auditeur²¹⁵. Pour ce faire, toute source sonore peut être utilisée : le phénomène musical ne nécessite donc pas en premier lieu d'artéfact pour exister. Il peut naître d'un rien et sa présence est possible dans de nombreuses activités humaines au service desquelles il est capable de se mettre. Dans un premier temps, son objet n'est pas de perdurer

²¹⁴ SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions précédées de Dialogues philosophiques - Œuvres I*, Astic Sophie, Boriaud Jean-Yves et Cambronne Patrice (trad.), Paris, Gallimard, 1998, p. 683. Il cherche ici plus particulièrement à déterminer les fondements de la sensation du rythme musical.

²¹⁵ Cf. Chapitre 9, III., 8 : « Les interactions entre passé, présent et futur ».

mais de permettre à l'homme de se confronter au réel par l'expérience sonore. La musique est donc avant tout une pratique qui présente un aspect quasiment anti-historique. Elle renferme en tout cas de nombreuses similarités avec l'ensemble des pratiques humaines liées à l'oralité alors même que « la musicologie a toutes les peines du monde à se débarrasser d'une conception de la musique fondée sur la prédominance de l'écrit »²¹⁶. Même au sein des pratiques dites traditionnelles, chaque génération se réapproprie le phénomène. Les différents systèmes de notation pour palier l'oubli n'ont existé que de manière ponctuelle et les codes employés varient de façon impressionnante. Notre « usage systématique de l'écriture musicale n'a été, jusqu'au XX^e siècle, qu'un phénomène local, cantonné à quelques régions de l'Europe et à quelques couches restreintes de leurs sociétés »²¹⁷. La stabilisation des codes d'écriture en Occident reste donc très tardive et malgré cette stabilité, les variations entre la pratique et la notation ne sont pas qu'anecdotiques ! Il existe bien entendu d'autres sources plus tangibles. Il nous faut mentionner ici l'ensemble des écrits sur la musique, les représentations figurées des pratiques musicales, et les vestiges d'instruments étudiés par l'organologie. Néanmoins, la première catégorie apporte surtout des données philosophiques quand les secondes sont surtout d'ordre sociologique. Seule la troisième catégorie rassemble des artefacts et son étude nous a réellement apporté des notions importantes sur l'histoire des pratiques musicales dans l'espace et dans le temps. Cette question des sources est des plus importantes dans la réflexion historiographique car elle induit la question de l'interprétation de l'histoire²¹⁸. Si les propriétés ontologiques de la musique ne lui permettent pas de laisser de nombreuses traces dans de multiples domaines, son étude devrait alors nous rapprocher davantage de l'archéologie comme nous le verrons en troisième partie.

Dans ce cadre, la construction de l'histoire de la musique ne peut être la même que la construction de l'histoire de l'art ou même de l'histoire : avec comme sources, des matériaux particulièrement supplétifs, et comme objet, un concept aux frontières bien plus floues qu'il n'y paraît, l'historiographie musicale possède elle-même une histoire bien particulière²¹⁹.

²¹⁶ J. MOLINO, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 478.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 477.

²¹⁸ A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie : ancienne et moderne*, A. Tachet, É. Cohen et L. Evrard (trad.), Paris, Gallimard, 1983.

²¹⁹ P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège et Genève, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège et Diffusion Droz, 1993, p. 95-146.

Actuellement, le polymorphisme disciplinaire vanté par Jean-Jacques Nattiez²²⁰ aboutit à considérer le savoir musical comme ce qu'il nomme un « polyèdre » dont le cœur est la musique et dont le fait musical est abordé par les diverses disciplines de la musicologie avec leurs multiples méthodologies et leurs philosophies, idéologies ou encore points de vue très hétéroclites. Mais dans ce décor, à l'aube d'un XXI^e siècle déjà bien entamé, la musicologie semble désormais se mouvoir dans une multitude de perspectives d'études lui donnant un caractère bien ambigu. Doit-on dans ce cas faire le deuil d'une définition de la musique portant en elle ses multiples histoires et ses multiples formes ? Doit-on de la même manière en conclure que la musique ne doit plus renvoyer à un concept nommé au singulier, et qu'il nous faut alors différencier les multiples pratiques artistiques utilisant le son comme moyen d'expression ? Avec l'enrichissement qu'ont permis les débats épistémologiques depuis la fin du XX^e siècle, la solution de l'étude historique de la musique reste néanmoins la plus utilisée au sein de la musicologie pour déterminer le phénomène musical. Or, les deux bases intellectuelles sur lesquelles elle a été fondée, à savoir la question du « temps » et la notion de « musique », si elles ont été parfois étudiées, doivent être au centre de l'attention du musicologue²²¹.

8. Ontologie musicale et Histoire des représentations

Comme le résume Philippe Vendrix, « la difficulté majeure de la musicologie réside dans la définition de son objet »²²². Cette difficulté est d'autant plus importante pour le musicologue contemporain que l'Histoire des Représentations nous montre que toute pratique ou toute structure s'invente à travers des représentations plus ou moins contradictoires et plus ou moins affrontées « par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde social »²²³. Dans ce cadre, l'historien de la musique doit concevoir que le terme « musique » renvoie à des réalités bien différentes dans les pratiques comme dans les représentations et les définitions. De plus, chaque pratique, chaque structure aboutit à la construction de nouvelles représentations qui se complètent ou s'affrontent plus ou moins. Si l'historiographie musicale est une branche de lecture pour une définition ontologique de la musique, la pratique musicale, qui crée l'histoire de la musique à travers le temps est, de son côté,

²²⁰ J.-J. NATTIEZ, « Pluralité et diversité du savoir musical », *op. cit.*, p. 33 : « Le paysage épistémologique se complique lorsque l'on sait que, aujourd'hui, un historien ou un théoricien de la musique peut s'inspirer des différentes doctrines philosophiques et des idéologies léguées par le XX^e siècle : néomarxisme, phénoménologie, structuralisme, lacanisme, archéologie à la Foucault, déconstructionnisme à la Derrida, féminisme, postmodernisme constituent autant de facettes supplémentaires... ».

²²¹ Cf. Chapitre 9 : « Construction d'un espace historique particulier au sein de notre représentation de la musique ».

²²² P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *op. cit.*, p. 644.

²²³ R. CHARTIER, « Le monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1508.

issue de ce que Dominique Kalifa nomme une « représentation interne »²²⁴ de la musique c'est-à-dire, en d'autres termes, une représentation issue d'une définition ontologique de la musique à un moment donné. Afin de comprendre cette représentation interne de la musique et, à sa suite, la définition ontologique de la musique à travers l'histoire, c'est-à-dire en quelque sorte afin d'analyser l'évolution du rapport esthétique dans le temps, le musicologue se doit de faire un aller-retour permanent entre les pratiques musicales issues des représentations internes de la musique et la définition ontologique de la musique s'appuyant pour se définir sur les pratiques connues.

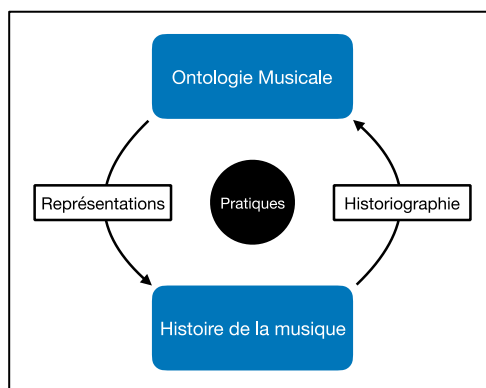


Schéma 1 : Les rapports entre ontologie et histoire de la musique

Chaque terme se redéfinit donc à chaque époque, à la fois dans sa pratique et dans ses conditions d'existence. Ainsi, pratiques musicales, définition ontologique de la musique et historiographie s'entremêlent continuellement avec des rapports sans cesse renouvelés. Si la musique possède une réalité ontologique indépendante de l'homme comme l'assure Roger Pouivet²²⁵, sa définition ontologique, c'est-à-dire sa représentation interne, est sans cesse mouvante, en prise avec la réalité culturelle et sociétale de son époque, mais surtout en prise, de manière générale, avec la compréhension métaphysique du monde. Pour Hugues Dufourt, « l'histoire de l'art comme celle des idéalités mathématiques relève d'une anthropologie philosophique »²²⁶ mais celle-ci « ne doit pas pour autant se confondre avec un relativisme ni un psychologisme insidieux, encore moins avec une forme déguisée de psychologie des peuples »²²⁷. Autrement dit, il doit exister un échange permanent entre, d'une part, la définition ontologique de la musique à partir de laquelle s'élabore une représentation interne de la musique et dans laquelle s'inscrit une pratique musicale à une époque donnée et d'autre part, une connaissance des différentes pratiques musicales plus ou moins éloignées dans le temps et dans

²²⁴ D. KALIFA, « Représentations et pratiques », dans *Historiographies : concepts et débats II*, Paris, Gallimard, 2010, p. 877-882

²²⁵ Cf. Chapitre 3, II, 5 : « Réconcilier la métaphysique et l'histoire de la musique ».

²²⁶ *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997, p. 10.

²²⁷ *Id.*

l'espace permettant une historiographie plus ou moins importante, elle-même dessinant alors une nouvelle ontologie musicale (cf. Schéma 1).

De la même manière mais en inversant les points de repère, nous pourrions élaborer l'idée corollaire selon laquelle l'approche par une recherche de l'histoire de l'ontologie musicale, couplée à une recherche de l'histoire de la musique au moyen d'une construction historiographique, permettrait d'évaluer l'ensemble des représentations internes et projetées de la musique, et réciproquement de construire de l'autre côté une historiographie musicale prenant en compte la complexité du phénomène musical et de ses représentations (cf. Schéma 2).

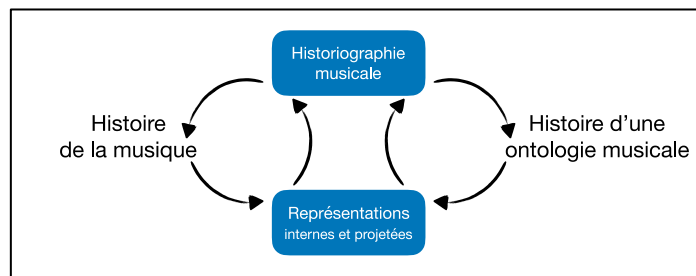


Schéma 2 : Analyse du système de progression de la compréhension du phénomène musical

Selon nous, et c'est là le cœur de notre thèse, l'approche de l'histoire de la musique nécessite d'analyser ces trois aspects. Cette analyse que nous nommons l'« analyse esthétique », car elle tente d'analyser le rapport esthétique qui existe entre l'homme et la musique, permettrait de construire dans le temps et dans l'espace un récit logique des rapports entre l'homme et la musique, afin de dépasser le relativisme de la « New Musicology » ou de la musicologie post-moderne évoquée par Jean-Jacques Nattiez²²⁸, et de franchir cette période de stase, décrite dès le milieu du XX^e siècle par Meyer²²⁹, où toutes les formes de musique et toutes leurs approches coexistent sans pour autant progresser.

Or, quelle que soit l'époque, quel que soit le lieu géographique, la création d'une historiographie musicale possède *de facto* un fondement ontologique. Lorsque je me demande « d'où vient ma pratique musicale ? » et « quelles sont les pratiques musicales qui existaient avant moi ? », je me demande en même temps ce que je fais lorsque je joue, lorsque j'écris ou lorsque j'écoute de la musique. Plus essentiellement encore, je définis ce que je pense être une pratique musicale, c'est-à-dire ce que je pense relever de ce que je nomme musique. À ce moment, je suis en pleine définition d'un terme que j'utilise couramment mais qui me pose pourtant problème lorsque je le questionne. Je

²²⁸ J.-J. NATTIEZ, « Eclatement ou unité de la musique ? », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 21-23.

²²⁹ L. B. MEYER, *Music, the arts, and ideas : patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

suis alors face à une interrogation ontologique telle que le définit Roget Pouivet. Pour ce faire, j'utilise naturellement et plus ou moins inconsciemment la théorie métaphysique des choses ordinaires de mon époque. J'interprète ainsi les événements historiques en utilisant les notions ontologiques et donc métaphysiques qui me sont contemporaines : ma construction historiographique devient en conséquence une table de résonance du contexte philosophique dans lequel je m'inscris.

Dans ce cas et de manière corollaire, une proposition historiographique quelle qu'elle soit, sous-tend en elle-même une perception ontologique de la musique qu'il serait possible de déceler à la lecture. Un travail d'analyse esthétique à une certaine époque doit alors pouvoir déterminer, dans toute proposition historiographique, la métaphysique des choses ordinaires qui la fonde. Si l'Histoire des Représentations nous montre qu'une conception ontologique d'une chose évolue elle-même en fonction de notre capacité à l'appréhender et, en ce qui concerne la musique, en fonction de notre capacité à lui donner une réalité alors qu'elle semble à la fois évanescence, irréalité — puisque de l'ordre de la vibration et non de la matière — et enfin phénoménologique — puisqu'elle affecte notre humeur et nos impressions —, alors il doit exister une corrélation forte entre l'histoire de la philosophie et l'histoire de l'historiographie musicale. Enfin, si pratiques et représentations sont intégralement unies, il doit être possible de relier pratique musicale et métaphysique des choses ordinaires par le biais de l'ontologie musicale, dans une fonction complexe où pratiques, représentations et ontologie seraient interdépendantes et possèderaient des causalités circulaires.

9. L'enregistrement, un cas d'école idéal et le point de départ logique de notre réflexion historiographique

Selon nous, dans l'histoire récente de la musique, il s'est justement produit une rupture importante dans la manière de pratiquer et de concevoir la musique. Cette rupture est liée à l'apparition des médias musicaux à la fin du XIX^e siècle. Entre la fin du deuxième millénaire et ce début de XXI^e siècle, est née et s'est développée une « perception acousmatique » qui bouleverse notre écoute, nos pratiques musicales et, avec elles, notre rapport esthétique et notre définition ontologique de la musique.

La « perception acousmatique » fut très rapidement ressentie puis analysée et dénommée ainsi. Elle désigne « une expérience aujourd'hui très courante, mais assez peu reconnue dans ses conséquences, qui consiste à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone, etc., des sons dont la cause est invisible »²³⁰. Si elle est désormais effectivement vécue et pensée comme banale, nous

²³⁰ M. CHION, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet-Chastel, 1983, p. 18.

verrons qu'elle fut une transformation brutale qu'il a fallu apprivoiser et dont il a fallu comprendre les rouages, mais aussi définir les codes ; à l'image de l'apparition de la voiture qui nécessita de mettre en place des routes adaptées avec un code de la route, un argumentaire pour attirer le public, etc.

Cette mutation des pratiques et des représentations dans l'histoire de la musique présente plusieurs avantages : elle n'est pas éloignée dans le temps, elle est très documentée, elle est très étudiée, et la radicalité de perception qu'elle engendre en font un objet d'étude idéal. Mais ce n'est pas seulement un cas d'école : l'importance de cette transformation doit être comprise, intégrée et admise avant d'engager un rapport à l'histoire non biaisé par ce processus. En effet, l'ensemble des transformations impliquées et la méconnaissance du problème esthétique sont, nous semble-t-il, à l'origine du malaise que l'on peut ressentir face à l'histoire de la musique et dans les pratiques musicales actuelles. Ce biais de réflexion est d'autant plus dangereux que les médias musicaux se sont rapidement imposés à travers le monde, avec une telle vitesse et une telle facilité qu'ils ont été rapidement assimilés au quotidien, sans qu'on se rende toujours bien compte des mutations qu'ils entraînaient.

Le média le plus emblématique de cette transformation fut l'enregistrement. Selon Nicolas Curien, en 2004 — soit un siècle après que la musique et notre rapport avec elle ont été influencés par la technologie de l'enregistrement —, trois jeunes de plus de 15 ans sur quatre écoutent au moins un disque par an alors qu'ils ne sont que deux tiers à déclarer lire au moins un livre par an²³¹. Plus important encore : « les neuf dixièmes de notre écoute musicale passent aujourd'hui par le disque »²³². Pour Jean-Jacques Hains, l'enregistrement « est en train d'affecter en profondeur la musique elle-même, lentement mais sûrement, à l'instar de l'écriture musicale apparue il y a mille ans. Si le deuxième millénaire a été en Occident celui de la musique écrite, le troisième millénaire sera celui, planétaire, de la musique enregistrée »²³³. En effet, depuis l'apparition et le développement de cette technologie, il n'est à notre sens plus possible de penser la musique comme avant. Cette véritable translation de point de vue, élaborée tout au long du XX^e siècle, n'est pas encore terminée tant les apports de la technologie informatique continuent à modifier le sujet.

Bien entendu, d'autres médias musicaux sont apparus à la fin du XIX^e siècle comme la téléphonie ou la radiophonie. Toutes deux se sont aussi affrontées aux nombreux problèmes liés à la perception acousmatique notamment. Les frontières sont d'ailleurs très minces : l'utilisation de

²³¹ N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque*, Paris, La Découverte, 2006, p. 3.

²³² A. HENNION, S. MAISONNEUVE et E. GOMART, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000, p. 60.

²³³ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1 Musiques du XXI^e siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 902.

l'enregistrement à l'intérieur de l'univers de la téléphonie ou dans le monde radiophonique et télévisuel, ainsi que les liens étroits que ces trois industries ont tissés, ont permis de créer un univers commun dans le domaine de l'acoustique et de la psycho-acoustique. Mais il nous semble que l'enregistrement reste le média central dans les transformations de la perception de la musique. Il s'est développé en créant un lien étroit et fusionnel avec l'univers musical. Pour ces raisons, l'enregistrement constitue un phénomène d'étude privilégié pour la perception acousmatique et pour ses conséquences sociétales, esthétiques et ontologiques. Enfin, les moyens informatiques et notamment le développement d'internet n'ont pas réellement inventé de nouvelles pratiques ni de nouvelles problématiques mais les ont mélangées en réduisant surtout l'espace et le temps dans les interactions entre les différents acteurs musicaux.

C'est pourquoi, si nous allons bien entendu évoquer la téléphonie, la radiophonie et internet afin de ne pas exclure de notre réflexion certains aspects, nous nous prendrons comme perspective l'enregistrement comme objet de transformation des pratiques musicales au XX^e siècle.

Pour placer dans une perspective historique nos théories esthétiques énoncées dans cette première partie, il nous semble d'abord important de mettre en lumière dans la deuxième partie les différents changements sociétaux et comportementaux que cette technologie induit. Il nous faudra ensuite analyser en troisième et dernière partie le bouleversement ontologique et esthétique que ce changement sociologique a produit, avant de nous pencher sur les possibilités de construire un espace historique cohérent au sein de notre représentation de la musique et ce, malgré le schisme de l'enregistrement.

Partie II

La révolution de la perception acousmatique dans la pratique musicale

I. L'enregistrement, une nouvelle médiation musicale à la fois acteur et révélateur des nouveaux rapports entre la musique et l'être humain

Si la capacité à enregistrer un événement sonore afin de pouvoir le consulter par la suite révolutionna la manière de penser le monde musical, l'appropriation de ce médium par l'être humain connut un cheminement lent et fastidieux, qui nécessita la création d'usages sans cesse renouvelés afin de s'adapter aux changements qu'il suscitait. Cette révolution culturelle²³⁴ relativement lente, car étalée sur un peu plus de 6 décennies, se concrétisa paradoxalement par l'apparition ou le développement de styles musicaux nouveaux et souvent radicaux, comme le jazz durant l'entre-deux-guerre²³⁵ ou le rock entre 1954 et 1956²³⁶.

Avant l'invention de cette technologie, l'art musical est surtout performatif, c'est-à-dire lié intégralement à une prestation publique ou privée dans un lieu précis, par la médiation — ou presque l'intercession — de musiciens. La musique était une pratique relativement limitée : cloisonnée par l'activité des musiciens et par leurs capacités propres, elle était aussi restreinte par les instruments à leur disposition. Elle pouvait se développer dans des concerts, se révéler dans d'autres activités artistiques auxquelles elle était soumise, ou plus simplement chez soi lors d'un moment musical devant des amis. Quoi qu'il en soit, son existence restait liée à la capacité humaine de jouer un morceau. L'activité musicale nécessitait donc l'utilisation de la mémoire, utilisait les possibilités de l'écriture et

²³⁴ Il existe plusieurs acceptions du terme dont la plus courante est liée au monde politique et possède l'idée de violence et de rapidité comme dans la Révolution française. Nous l'utilisons ici dans un autre cadre : celui de « révolution culturelle » résumé par le dictionnaire en ligne du CNRTL : « B. — 1. [Sans idée de violence] Évolution des opinions, des courants de pensée, des sciences ; découvertes, inventions entraînant un bouleversement, une transformation profonde de l'ordre social, moral, économique, dans un temps relativement court ».

²³⁵ R. A. PETERSON, « Market and moralist censors of a rising art form : jazz », *Arts in society*, n° 4, 1967, p. 253-264.

²³⁶ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », M. Munder et A. Hennion (trad.), *Vibrations*, vol. 1, n° 1, 1991, p. 19.

se débattait ainsi entre souvenir, déchiffrage et improvisation. La découverte de morceaux, ou plus largement de styles, n'était alors possible que par la transmission de musique écrite ou le déplacement de musiciens avides d'apprendre ou en quête de nouvelles contrées. Le bouillonnement de l'activité musicale d'un lieu était alors révélateur de l'effervescence culturelle de sa population et la durée de vie d'une école, c'est-à-dire d'une pratique musicale particulière, restait relativement courte, puisqu'entièrement dépendante du souvenir et donc de la mémoire collective.

Avec le développement de l'enregistrement, la musique devient possible sans la présence physique de musiciens. C'est donc la manière de vivre la musique qui est bouleversée par cette technologie et par là même, c'est la triade classique composition-exécution-audition qui désormais n'opère plus comme par le passé.

Son apparition intervient à la fin du XIX^e siècle dans une société émerveillée par les apports technologiques et le savoir scientifique en pleine expansion. Elle coïncide avec la naissance de deux autres technologies très importantes dans les transformations de la conception de la musique : le téléphone²³⁷ et la radio. Edison lui-même plaçait son invention dans la continuité des deux autres.

L'enregistrement prend donc place au sein d'un mouvement de développement de nouveaux modes de « médialité » du monde sonore. Ce terme, que nous reprenons des travaux de Jonathan Sterne, chercheur à l'origine des *sound studies*, évoque « la qualité d'un média ou de ce qui lui est relatif »²³⁸. Il interroge donc la relation qu'un « média »²³⁹ crée et entretient entre l'homme et le réel, et précise ainsi, dans la continuité des travaux de Marshall McLuhan²⁴⁰, que tout média possède comme

²³⁷ Le téléphone peut sembler *a priori* éloigné des problématiques de la musique. Il n'en est rien en réalité : le théâtrophone que nous évoquerons plus tard en est une première preuve. Nous pourrions aussi avancer que les découvertes envisagées pour une technologie sont souvent transférées rapidement sur les autres.

²³⁸ J. STERNE, *MP3 : économie politique de la compression*, M. Boidy et A. Zimmer (trad.), Paris, La rue musicale, 2018, p. 29.

²³⁹ Le terme de « média » renvoie ici non pas aux « technologies d'information », comme le sens commun le laisserait entendre, mais à tout système et toute pratique spécifique au sein d'un système d'information et de communication prolongeant les sens et les capacités humaines : « Les médias sont “des structures de communication concrétisées dans la vie sociale, qui incluent tant les formes technologiques que leurs protocoles associés et dans lesquelles la communication relève d'une pratique culturelle. En ce sens, la communication agrège de façon rituelle, sur la même carte mentale, différentes personnes qui collaborent à travers une certaine ontologie populaire de ce qu'est la représentation, ou qui la partagent” » ; in L. GITELMAN, *Always Already New – Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 7 ; cité par J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 32. Le champ de « média » intègre donc à la fois les capacités de transports permettant le développement des communications et les nouveautés technologiques transformant nos échanges d'information. Marshall McLuhan distingue trois périodes dans l'histoire de l'homme qui ont chacune une origine médiatique : l'âge de la parole, l'âge de l'imprimé et l'âge de l'électronique. ; in M. MCLUHAN, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, J. Paré (trad.), Tours Paris, Mame Éditions du Seuil, 1968.

²⁴⁰ M. MCLUHAN, *Pour comprendre les média, op. cit.*

« contenu » un autre média qui lui est associé et dont il est la « remédiation », pour reprendre les termes de Jay Bolter et Richard Grusin²⁴¹. Mais Jonathan Sterne apporte néanmoins à ces définitions une vision plus « naturelle » du média : en refusant l'idée d'une histoire de la médiation qui éloigne l'homme du réel à chaque nouvelle « remédiation », il évoque au contraire l'élaboration de causalités relationnelles nouvelles. Pour lui, il n'existe pas de réalité non médiatisée, puisque la conscience elle-même, pour entrer en relation avec le réel, s'appuie sur des médias issus de la société dans laquelle elle évolue. La « médiation » doit alors évoquer l'évolution des relations des objets du réel avec la conscience, ceux-ci devenant, par là même, autre chose que ce qu'ils étaient²⁴², c'est-à-dire « remédiés ». Reprenant les propos d'Adorno, Jonathan Sterne déclare que « la médiation se trouve dans l'objet lui-même, non entre l'objet et son déplacement »²⁴³. Les différentes « médialités » nous apprennent donc non seulement quelque chose de la manière d'interpréter un contenu mais aussi quelque chose du contenu lui-même. En d'autres termes, le concept de « médialité » en sociologie reflète le concept d'esthétique en philosophie même s'il est circonscrit essentiellement au champ de la communication.

Ramener l'ensemble des processus technologiques de maîtrise du son au simple terme d'« enregistrement » pourrait paraître réducteur :

« Rétrospectivement, on constate que certains auteurs tendent à associer la téléphonie au téléphone, la radiophonie aux postes de radio, la bande-son d'un film aux caméras et aux projecteurs, l'enregistrement sonore aux phonographes [...]. Pourtant, la médialité du média ne repose pas simplement sur le matériel, mais dans son articulation avec des pratiques singulières, des manières de faire, des institutions et même, dans certains cas, avec des formes de croyances »²⁴⁴.

Étudier l'enregistrement en cherchant à l'isoler des autres technologies ne serait pas pertinent : l'ensemble des pratiques liées à l'enregistrement possède à chaque fois des liens très étroits avec d'autres médias comme le téléphone ou la radio. Par exemple, Jonathan Sterne nous avertit que « toute innovation technique majeure en matière d'enregistrement sonore procède en quelque manière de la recherche téléphonique »²⁴⁵. Ces deux technologies ont, elles aussi, permis de transformer

²⁴¹ D. BOLTER JAY et R. A. GRUSIN, *Remediation : understanding new media*, Cambridge, The MIT Press, 2000, p. 45.

²⁴² Jonathan Sterne s'appuie sur les travaux de Raymond Williams : R. WILLIAMS, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1978, p. 98.

²⁴³ J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 30.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

le champ musical en prolongeant ou en créant, pour chaque acteur de la musique, de multiples espaces musicaux.

L'enregistrement doit donc être défini non seulement comme une technologie mais aussi comme un nouvel espace de « médialisation » de la musique dans lequel s'insèrent d'autres technologies, plus ou moins éloignées. L'enregistrement transforme notre manière de concevoir le sonore au sein du réel et notre manière d'appréhender l'espace sonore. C'est ainsi sous cette forme intellectuelle que nous évoquerons l'enregistrement : non pas comme un ensemble de technologies mais comme un champ sémantique large, lié à la possibilité de conserver le son et ainsi le travailler et l'écouter d'une manière nouvelle.

Sophie Maisonneuve remarque d'ailleurs que l'idée d'enregistrement musical n'est pas réellement l'idée principale de l'inventeur : « le terme même de phonographe choisi par Edison dénote cette inscription dans un domaine de pratiques administratives : la "phonographie" désignait depuis le milieu du XIX^e siècle "la manière de figurer par écrit les sons de la parole" et le "phonographe", la personne transcrivant ces sons par écrit »²⁴⁶. Mais l'invention dépasse rapidement l'inventeur, comme le montrent les premiers enregistrements, élaborés dès 1890 par deux pionniers dans leur domaine, Jesse Walter Fewkes de l'Université de Harvard et Franz Boas de l'Université de Columbia. Ces enregistrements — qui pourraient être qualifiés d'ethnomusicologiques²⁴⁷ — montrent le potentiel de ce nouveau média dont s'empareront de nombreux inventeurs autodidactes.

Le développement de l'enregistrement musical à proprement parler se déroule tout au long d'un XX^e siècle bouleversé par l'Histoire. D'abord réalisés au moyen d'un simple tube en cire sur lequel est gravé directement le son capté par un cône, les enregistrements s'améliorent rapidement grâce au progrès technologique pour aboutir au vinyle, à la bande magnétique, puis au CD, avant de se dématérialiser grâce au numérique. Chaque innovation accroît les possibilités afin de capter le son, de le dupliquer, de le transformer et de le retransmettre dans des situations de plus en plus variées, mais aussi de le classer avec plus de facilité et de rapidité. Tout au long de cette lente maturation, c'est aussi la précision d'enregistrement et les capacités de réalisme, voire d'irréalisme, d'hyperréalisme ou de surréalisme qui sont améliorées.

²⁴⁶ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque : Une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, p. 18.

²⁴⁷ B. A. of T. M. INDIANA UNIVERSITY, A. SEEGER et L. S. SPEAR, *Early field recordings : a catalogue of cylinder collections at the Indiana University Archives of Traditional Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 ; cité par L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée : XIXe-XXIe siècle*, Paris, Éd. Autrement, 2008, p. 21.

Pour Jonathan Sterne, une théorisation de la médialité se doit d'être aussi une théorie du format²⁴⁸. Or pour étudier l'apparition, l'utilisation et la disparition des formats de la médialité, il faut approcher le problème avec des échelles et des cadres temporels multiples²⁴⁹. Doit-on pour autant disséquer l'ensemble des formats pour en comprendre les rouages, comme le réclame Lisa Gitelman, dénonçant la théorie allemande des médias et l'école de Toronto²⁵⁰ ? Notre objectif, qui tend à comprendre les transformations induites par l'apparition de systèmes particuliers de médias regroupés sous le concept d'enregistrement, nous invite au contraire à déterminer ontologiquement ce qu'est la musique enregistrée et à analyser esthétiquement les nouvelles formes de relations qui se développent entre l'homme et la musique. Cette méthodologie permettra, nous l'espérons, de créer un modèle intellectuel, afin de comprendre les transformations opérées depuis l'apparition de l'enregistrement dans la musique à travers les pratiques et les représentations qui se sont enchaînées.

Ainsi, pour élaborer notre étude, nous définirons dans un premier temps quatre périodes dans le développement de l'enregistrement. Ces phases peuvent sembler arbitraires *a priori* mais elles auront, nous l'espérons, une signification dans les évolutions esthétiques et ontologiques de la pensée musicale qui leur sont liées. Elles sont inspirées du travail de Jean-Jacques Hains²⁵¹ mais aussi de celui de Pierre-Emmanuel Lephay qui propose des périodes pour expliquer l'évolution du concept de l'enregistrement comme témoignage à l'enregistrement d'objet²⁵². Enfin, certaines dates évoquées peuvent prêter à discussion, nos différentes sources ne relatant pas toujours la même « histoire ». Cependant, le travail nécessaire afin de préciser l'ensemble de la question historique s'éloignerait trop de notre démarche, qui s'inscrit avant tout dans une réflexion esthétique.

II. Élaboration de fondements sociologiques et économiques pour notre réflexion

Pour déterminer notre méthode d'analyse au sein de ces quatre périodes, il nous faut au préalable cerner notre champ de réflexion et préciser certaines notions autour desquelles va se former notre pensée. Si, dans la droite ligne de l'École Française de Sociologie, avec Durkheim et Mauss, Anne-

²⁴⁸ J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 26.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁰ L. GITELMAN, *Always Already New – Media, History and the Data of Culture, op. cit.*, p. 7-8. L'auteur critique ici l'étude d'une ontologie des médias selon J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 36.

²⁵¹ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 901-938.

²⁵² P.-E. LEHAY, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », *op. cit.*, p. 48.

Marie Green considère la musique comme un fait à la fois de « civilisation » et de « culture »²⁵³, de la même manière, l'objet sociologique « enregistrement » peut être perçu à la fois comme un fait musical analysable dans une société particulière — en ce sens un fait de culture — et une technique d'enregistrement qui dépasse de très loin la limite d'une société — et donc un fait de civilisation. Or si un bon nombre de publications prolongent avec beaucoup de pertinence les analyses d'Outre-Atlantique sur le phénomène de l'enregistrement, elles considèrent souvent ce dernier en tant que fait social. Il nous semble toutefois que l'enregistrement bouleverse le statut même de la musique, son commerce et sa place dans les différentes sociétés et dans les différentes pratiques musicales qui l'utilisent. Pour comprendre l'importance de ce phénomène et ses interactions par-delà les pratiques sociales, il nous faudra le considérer avant tout en tant que fait de civilisation. Néanmoins, nous nous appuyerons sur les nombreuses recherches étudiant la musique comme fait social et qui ont apporté quantité d'informations capitales pour comprendre et cerner le fonctionnement et l'évolution de la musique enregistrée.

Il nous paraît important de nous détacher de la vision de l'« atomisme social », encore trop présente dans la pensée musicale, toujours en proie à l'idée du « génie musical » chère au XIX^e siècle, et qui influence toujours la pensée de l'histoire musicale. Cette pensée anthropologique, prédominante en histoire pendant les trois siècles précédents, a servi de postulat afin d'analyser la société. Elle estime que l'individu compose le groupe, lequel peut alors se définir grâce à l'analyse des individus importants qui en sont issus. Pourtant en histoire, selon Luce Giard, cette pensée est « récuse[e] par plus d'un siècle de recherches sociologiques, économiques, anthropologiques ou psychanalytiques »²⁵⁴. Nous pouvons accepter que « l'analyse montre plutôt que la relation (toujours sociale) détermine ses termes, et non l'inverse, et que chaque individualité est le lieu où joue une pluralité incohérente (et souvent contradictoire) de ses déterminations relationnelles »²⁵⁵. Nous chercherons ici à appliquer en musique ce que propose Michel de Certeau et que résume Luce Giard : utiliser les études sur le comportement d'une société autour de l'enregistrement afin d'en faire ressortir les multiples usages que chacun des acteurs « fabrique » bien loin de ce qui était prévu.

Cette « poïétique » de l'usage de l'enregistrement permettra de discerner un ensemble d'évolutions esthétiques chez les acteurs de la musique, souvent bien silencieux face à une

²⁵³ A.-M. GREEN, *De la musique en sociologie*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 19. Pour l'auteur, le fait de civilisation « s'étend à l'échelle de la planète » lorsque les faits de cultures « se limitent à une société particulière ».

²⁵⁴ M. de CERTEAU et L. GIARD, *L'invention du quotidien - 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XXXV.

²⁵⁵ *Id.*, p. XXXV-XXXVI.

« production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire »²⁵⁶ qu'est, comme toute industrie, l'industrie de l'enregistrement. Elle permettra de ne pas avoir à répondre à la question facétieuse de Bourdieu : « Mais qui a créé les "créateurs" ? »²⁵⁷ ; question qui critique le culte du génie, de la subjectivité et de la croyance en la toute-puissance de l'individu. L'analyse de l'individu ne peut se faire sans comprendre l'espace sociologique dans lequel il se meut, car « la présence et la circulation d'une représentation (enseignée comme le code de la promotion socio-économique par des prédicateurs, par des éducateurs ou par des vulgarisateurs) n'indique nullement ce qu'elle est pour ses utilisateurs. Il faut encore analyser sa manipulation par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs »²⁵⁸. L'étude de cet écart entre ce qui est annoncé et ce qui existe, permettra de dégager, nous l'espérons, les véritables évolutions du rapport esthétique avec la musique et de la définition ontologique de cette dernière.

Notre étude s'appuiera ainsi largement sur le travail de Sophie Maisonneuve qui, reprenant les théories de la sociologie de l'innovation, s'est attachée à sortir d'une vision pyramidale des processus avec des usagers qui reçoivent passivement un travail élaboré par un inventeur, pour définir des acteurs qui établissent un processus de « va-et-vient entre innovations techniques, décisions commerciales et pratiques culturelles »²⁵⁹. Pour cela, elle utilise la notion de « script » que nous reprendrons à notre compte afin de montrer les rapports entre les différents acteurs de la musique et ceux qui font évoluer la technologie. Le script définit ainsi « le plan d'usage d'un objet prévu par le concepteur et que l'utilisateur aménage, voire réécrit, en fonction de ses attentes, de ses besoins, et du dispositif dans lequel il inscrit l'objet »²⁶⁰. Sophie Maisonneuve précise dans un autre ouvrage que « la production du script n'est pas celle d'un inventeur génial isolé dans son laboratoire : celui-ci est inscrit dans un réseau institutionnel, économique, social, qui induit, stimule, ses recherches »²⁶¹.

Afin de comprendre les interactions sociales entre la technologie et les acteurs de la musique, il nous faut dès à présent rappeler que l'enregistrement intervient dans une société occidentale à travers laquelle « la conception de la musique est dominée [...] par la théorie implicite de la musique-objet qui repose sur la triade classique composition-exécution-audition, le schéma du processus musical comportant

²⁵⁶ *Id.*, p. XXXVII.

²⁵⁷ P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, les Éditions de Minuit, 2002, p. 207.

²⁵⁸ M. de CERTEAU et L. GIARD, *L'invention du quotidien - 1 Arts de faire*, *op. cit.*, p. XXXVII.

²⁵⁹ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁰ *Id.*

²⁶¹ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, EAC-Éd. des Archives contemporaines, 2009, p. 25.

trois personnes : le compositeur, l'interprète et l'auditeur »²⁶². Nous utiliserons donc ce schéma comme perspective d'analyse afin de déterminer dans les chapitres 5, 6 et 7 à quel point l'enregistrement en modifie les interactions jusqu'à ajouter un acteur clef à cette triade classique, transformant ainsi les rapports de forces.

Enfin, l'histoire de l'enregistrement est intégralement liée à une histoire économique car ce sont les lois économiques qui rendent la technologie rentable et ainsi la font perdurer. Il nous semble alors que, pour comprendre les rapports entre la technologie de l'enregistrement et la musique, il faut, bien avant toute analyse musicale, concevoir que l'histoire de la culture musicale occidentale au XX^e siècle est intégralement liée aux règles économiques de l'offre et de la demande, dans la perspective de la « production de la culture » de Richard A. Peterson²⁶³, même si l'analyse musicale entre en jeu, dans le processus décisionnel. Si l'on en croit Nicolas Curien²⁶⁴, la structure économique de l'industrie de l'enregistrement présente des caractéristiques particulières qu'il nous faut dès à présent définir, et garder en tête tout au long de notre raisonnement, pour comprendre le fonctionnement de l'enregistrement et ses conséquences esthétiques. Du point de vue du consommateur, l'enregistrement est un « bien d'expérience » c'est-à-dire un bien pour lequel « la satisfaction ne sera [...] révélée qu'après-coup » à l'inverse des biens de recherche où le consommateur sait par avance à quoi s'attendre²⁶⁵. Du point de vue de l'industrie, l'économie musicale est une « économie de prototype » car la musique étant un bien d'expérience, « l'essentiel des coûts est consenti alors que règne encore la plus grande incertitude sur le succès potentiel du produit »²⁶⁶. Enfin, exceptés les tout premiers temps de l'enregistrement, où la reproduction n'était pas encore possible, l'essentiel des coûts se trouve lors de la phase d'enregistrement, les coûts de duplication ayant été progressivement allégés jusqu'à devenir quasiment nuls à l'ère numérique. Or, dans une « économie de prototype », l'apparition de nouvelles capacités technologiques augmente sans cesse les coûts d'enregistrement et rend le succès économique incertain : cela oblige continuellement les entreprises à se rassembler afin de maîtriser d'une part la distribution, pour diminuer les coûts, d'autre part la promotion pour orienter la demande vers leurs propres productions et obtenir un « avantage produit ». Si une branche est intégralement détenue par quelques firmes qui contrôlent les quantités, les prix et les techniques de

²⁶² P. BILLARD, « Musique - Le fait musical », dans *Encyclopaedia Universalis*, s. d., p. 479 (en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musique/1-le-fait-musical/>).

²⁶³ R. A. PETERSON, « The Production of Culture : A Prolegomenon », *American Behavioral Scientist*, vol. 19, n° 6, 1^{er} juillet 1976, p. 669-684.

²⁶⁴ N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque*, op. cit., p. 25.

²⁶⁵ P. NELSON, « Information and Consumer Behavior », *Journal of Political Economy*, vol. 78, n° 2, 1970, p. 25.

²⁶⁶ N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque*, op. cit., p. 25.

production, alors nous pouvons parler d'« oligopole ». À l'inverse, « la concurrence est totale lorsqu'aucune firme ne peut, par aucune de ses actions, influencer sur aucun de ces facteurs »²⁶⁷.

Nous ne rentrerons pas davantage dans des considérations socio-économiques de structure d'industrie mais nous nous souviendrons que, selon Richard Andrew, « Les travaux menés dans la perspective de la “production de la culture” ont dégagé six sortes de facteurs qui peuvent donner leur forme aux types de symboles susceptibles d'apparaître. Il s'agit de la loi, de la technologie, de la structure de l'industrie, de la structure organisationnelle, des types de carrières professionnelles, et du marché »²⁶⁸.

Dans notre objectif de comprendre les profondes transformations liées à l'apparition de l'enregistrement, nous essayerons tout au long de notre démarche de concevoir une structure intellectuelle qui prendra en compte continuellement les aspects énoncés ci-dessus.

²⁶⁷ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

Chapitre 4

L'enregistrement, une révolution en quatre périodes

I. La période acoustique : la naissance d'une pratique

1. Les découvertes

La première période du développement de la technique de l'enregistrement est acoustique. Elle ne commence pas réellement, comme nous pouvons le lire parfois, avec le premier croquis du phonographe tracé par Thomas Edison le 12 août 1877 afin que son assistant John Kruesi le fabrique : selon Paul Charbon, cette affirmation aurait été rajoutée des années plus tard par l'inventeur lui-même²⁶⁹. Il semble que la machine d'Edison ait été réalisée entre 1877 et 1878²⁷⁰.

Nous aurions certainement pu envisager de prendre en compte les *Principes du phonautographe* de Léon Scott de Martainville, déposés le 26 janvier 1857 et ouverts le 15 juillet 1861 à l'Institut de l'Académie française, dans lesquels l'inventeur décrit la réalisation d'une machine capable d'écrire le graphique d'un son produit, donc de l'enregistrer. L'impossibilité de pouvoir

²⁶⁹ P. CHARBON, *La Machine parlante*, Strasbourg, J.-P. Gyss, 1981, p. 40 ; cité par L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 16. On retrouve par exemple cette histoire dans l'article suivant : J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 905.

²⁷⁰ Selon Ludovic Tournès, la machine est pensée par Thomas Edison dans le courant du mois d'août 1877 alors qu'il travaille sur le télégraphe et le téléphone. Le 17 novembre, il publie un article dans la revue *The Scientific American*. Il dépose un premier brevet aux États-Unis le 24 décembre et un autre plus précis en France le 15 janvier : le terme de phonographe y apparaît pour la première fois. Enfin, toujours selon Ludovic Tournès, Thomas Edison décrit sa machine en détails dans un autre brevet du 7 juin 1878, et la présente pour la première fois au public, gratuitement, le 22 avril à la salle de conférences du boulevard des Capucines à Paris. Les séances suivantes seront payantes. Elizabeth Giuliani propose une chronologie quelque peu différente : le brevet aurait été déposé le 17 décembre 1877 et présenté en séance publique à l'Académie des Sciences le 11 mars 1878. Il serait bon de trancher, mais cela ne changerait aucunement notre réflexion future.

reproduire par la suite le son retranscrit nous semble être néanmoins un argument de taille pour placer cette invention dans la préhistoire de l'enregistrement.

De la même manière, le pli cacheté de Charles Cros remis le 18 avril 1877 à l'Académie des Sciences, et lu en public le 3 décembre suivant, qui présentait le paléophone comme permettant de « sténographi[er] nos paroles, notre chant, notre musique, etc., [et de garder] le cliché, qui pourra être rendu métallique par la galvanoplastie, et qui, quand on le mettra en jeu, reproduira notre voix, nos articulations, notre timbre, en un mot notre discours parlé ou notre couplet chanté »²⁷¹, ne fut pas réellement construit mais seulement envisagé : bien que précurseur, il doit être considéré comme faisant partie de la préhistoire de l'enregistrement.

Le premier croquis de ce qui deviendra la première machine pour enregistrer les sons et les réécouter fut donc tracé par Thomas Alva Edison, breveté le 17 décembre 1877 et présenté à l'Académie des Sciences le 11 mars 1878. C'est d'ailleurs la même année qu'il fonde son entreprise afin d'exploiter son invention, l'Edison Speaking Phonograph Company. Même si, à cette époque, le lien entre musique et enregistrement n'est pas encore avéré, il nous semble logique d'indiquer cette date comme le début des découvertes d'un monde sonore encore inexploré.

2. L'évolution du script initial vers un script destiné à la musique

Il est intéressant de remarquer que les usages proposés par l'inventeur montrent un script « suffisamment ouvert pour concerner un public d'acheteurs potentiels très large, prémunissant l'invention d'un échec complet par la multiplication des ressources envisagées »²⁷². Comme son nom l'indique, le phonographe veut être une machine « écrivant » le son d'un instant, semblable en cela à la photographie, qui est la pratique d'« écrire » l'image d'un instant. Sophie Maisonneuve souligne que le nom choisi, ainsi que les premiers écrits ou les premières découvertes, sont centrés autour d'un usage administratif et pédagogique : par exemple, le rouleau d'étain permettant l'enregistrement et l'écoute de deux minutes est un choix conscient en lien avec les principales utilisations envisagées par l'inventeur²⁷³. Enfin, si la machine est capable de restituer un événement sonore, ce qui intéressera

²⁷¹ Le Blanc, *La semaine du clergé*, X, n°51 (10 octobre 1877), p. 1223 cité par E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 79.

²⁷² S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 21.

²⁷³ Sophie Maisonneuve évoque un article paru dans la *North American Review* en juin 1878 où l'auteur envisage des usages de son invention : « 1. L'écriture de lettres, et toutes sortes de dictées sans l'aide d'un

ceux qui auront l'idée d'en faire un médium musical et un objet pour le plaisir auditif, elle est aussi capable d'enregistrer une information sonore sur un support facilement transportable, pour soit la conserver, soit la transmettre.

Pendant cette première période, une multitude d'inventeurs s'investissent dans divers projets afin d'améliorer la technologie en se concentrant principalement sur la qualité de l'enregistrement et de la restitution. Deux technologies se démarquent : le graphophone inventé en 1886²⁷⁴ par Chichester Bell et Charles Summer Tainter, à l'origine de la Columbia Graphophone Company ; le gramophone inventé en 1888²⁷⁵ par Emile Berliner qui, à la suite d'innovations majeures²⁷⁶, imposera le principe du disque à l'origine de The Gramophon Company et de sa célèbre filiale allemande, la Deutsche Grammophon Gesellschaft. La transformation du script d'un phonographe tourné vers l'usage de dictaphone en script d'un phonographe s'orientant peu à peu vers l'usage de la consommation d'enregistrements musicaux est à situer autour de cette dernière date, soit 11 ans après les débuts de l'enregistrement. Elle s'élabore grâce aux retours des « agents commerciaux travaillant en collaboration avec Edison »²⁷⁷, d'une part, et surtout grâce à « l'invention du procédé de Berliner et à l'usage de la galvanoplastie qui assuraient une production en nombre »²⁷⁸, d'autre part. Dans l'un de ses articles, Elizabeth Giuliani retrace justement l'histoire de la guerre commerciale entre les différentes technologies et les différentes marques créées²⁷⁹ pour gagner le « contrat "culturel" entre le phonographe et l'auditeur mélomane »²⁸⁰. Dans ce combat, par exemple, Edison construit « tout un réseau

sténographe ; 2. Des livres phonographiques, qui parleront aux personnages aveugles sans effort de leur part ; 3. L'enseignement de l'élocution ; La musique — le phonographe sera sans doute largement voué à la musique ; 5. L'archive familiale ; préservation des dires, voix, et dernières paroles des membres de la famille, ainsi que des grands hommes, sur le point de mourir ; 6. Boîtes à musique, jouets, etc. [...] ; 7. Des horloges qui annoncent en parlant l'heure du jour, vous appellent à table, et renvoient votre amant chez lui à dix heures ; 8. La préservation de la langue par la reproduction de nos Washington, de nos Lincoln, de nos Gladstone ; 9. Des fins éducatives, comme préserver les instructions d'un professeur afin que l'élève puisse s'y référer à tout moment de la journée [...] ; 10. Le perfectionnement ou le progrès de l'art du téléphone, faisant de cet instrument un auxiliaire dans la transmission de dossiers permanents », *in Ibid.*, p. 20-21.

²⁷⁴ Selon J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 902. Elizabeth Giuliani, elle évoque la date de 1887 dans E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 79.

²⁷⁵ Toujours selon Jean-Jacques Hains ; Elizabeth Giuliani date, quant à elle, l'invention en 1887 avec une présentation un an plus tôt.

²⁷⁶ Emile Berliner inventa en 1887 le support du disque en zinc recouvert de cire où était tracé le sillon portant une vibration non plus verticale mais horizontale. En 1888, il breveta la duplication par moulage galvanoplastique à partir d'une matrice gravée en négatif (comme pour la photographie). Il imposa à partir de 1896, date de la commercialisation de son disque, la vitesse standard de lecture à 78 tours complets de disque par minute.

²⁷⁷ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 25.

²⁷⁸ E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 91.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 85-87.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

de “leaders d’opinion” et reçoit beaucoup chez lui, journalistes, savants et vedettes du spectacle et personnalités de la musique »²⁸¹. La marque Columbia, elle, crée « un nouveau domaine d’activités presque encore ignoré : la demande, pour les attractions foraines ou les stations touristiques, d’enregistrements de chansons ou de pièces instrumentales »²⁸². C’est notamment par ce biais qu’à partir de 1901 l’enregistrement lie réellement et quasiment intégralement son histoire à celle de la musique, chaque firme cherchant à signer des contrats avec des chanteurs prestigieux ou des interprètes renommés, argument phare pour la vente de leur technologie. En peu de temps, un marché se développe et, avec lui, une concurrence âpre entre des technologies variées allant du jouet au mobilier de luxe de grande qualité, pour un public ciblé très éclectique. Plusieurs compagnies se disputent le marché ; Jean-Jacques Hains cite notamment les plus grandes entreprises : Edison, Columbia, Gramophon, Victor, et de plus modestes telles que Brunswick, Pathé, Odéon, Lindström ou encore Fonotipia²⁸³. La politique économique généralisée reste l’intégration verticale²⁸⁴ afin de maîtriser tout le processus de production mais aussi afin d’être à la hauteur du « contrat culturel » évoqué plus haut.

Parallèlement, de nombreuses inventions très novatrices voient le jour pendant cette période. Citons notamment l’enregistreur magnétique décrit le 8 septembre 1888 par Oberlin Smith dans un article intitulé « Some Possible Forms of Phonograph » paru dans *Electrical World*²⁸⁵. L’ingénieur y décrit un fil de soie ou de coton portant des particules d’acier qui pourraient être polarisées par un électro-aimant. Cette idée pleine d’avenir n’aboutit cependant à aucun brevet. Il faut attendre 1898, et l’invention du « Télégraphe » par l’ingénieur Danois Valdemar Poulsen, pour connaître ce que l’on pourrait considérer comme l’ancêtre de la bande magnétique : sur un cylindre ressemblant au phonographe d’Edison était posé un fil d’acier magnétisé. Mais si les enregistrements de cette première version sont encore audibles, l’appareil possédait deux grands défauts : son manque de capacité, moins d’une minute d’enregistrement, et la faible amplitude du signal inscrit dans le fil magnétique. Très vite, l’ingénieur envisage une machine à ruban d’acier ou de papier recouvert d’une poussière métallique pour augmenter la capacité d’enregistrement de la machine. Cette dernière

²⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

²⁸² F. W. GAISBERG, *Music on record*, Londres, R. Hale, 1947, p. 11 ; cité par E. GIULIANI, « Comment l’enregistrement s’effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 84-85.

²⁸³ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 908.

²⁸⁴ Dans l’entreprise, l’intégration verticale cherche à développer différentes compétences nécessaires à chaque stade d’une branche industrielle. Ici, les firmes maîtrisent quasiment toute la filière, de l’approvisionnement en matières premières jusqu’à la vente au détail en passant par le développement d’argumentaires de légitimation.

²⁸⁵ T. GRACYK et A. KANIA, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge, 2011, p. 186.

version fut utilisée non pas pour la musique mais comme dictaphone par la *British Post Office*, la *British War Office* et l'*U.S. Navy* durant la première guerre mondiale.

3. Vers une massification de la pratique d'écoute

Au cours de cette première période, selon Sophie Maisonneuve, trois facteurs favorisent la diffusion de la pratique de l'écoute musicale par le moyen de l'enregistrement : l'essor des pratiques de loisir et l'amélioration de la situation économique, qui prendront tous deux toujours plus d'importance tout au long du XX^e siècle malgré la crise de 1929 ; puis la baisse régulière des prix non seulement des appareils mais aussi des disques « car il ne suffit pas d'acquérir un "phono" : encore faut-il pouvoir acheter des disques pour l'utiliser, et suffisamment pour y prendre plaisir et ne pas se lasser »²⁸⁶. Cette baisse, qui cible les catégories socio-culturelles les plus populaires, se met en place dès 1904, lorsque la Gramophone Company lance les disques Zonophone dont la réussite commerciale suscita l'apparition d'une quantité de labels bon marché²⁸⁷. L'auteur note ainsi l'évolution des thématiques principales des ouvrages consacrés au phonographe : « on passe du propos technique (années 1880) aux questions de droits d'auteurs (année 1910), puis aux publications destinées aux mélomanes (à partir des années 1920) »²⁸⁸. De la même manière, outre les maisons de vente des compagnies, la distribution des appareils d'écoute, d'abord vendus « dans des magasins de cycles et de mécanique avant d'être accueillis, quelques années plus tard, dans des magasins de musique (instrument et partition) »²⁸⁹, montre que l'enregistrement se crée progressivement un espace dans le quotidien de toutes les couches sociales et gagne ce fameux « contrat culturel » passé avec la musique. Son développement s'inscrit dans l'essor, à la fin du XIX^e siècle, des pratiques de loisir au sein de la sphère culturelle où la musique tient une place très importante²⁹⁰.

Cette nouvelle pratique culturelle s'est développée grâce au travail des filiales européennes de la Gramophone Company qui, créant tout un marché de la consommation de disques de musique dite sérieuse, enregistrent, en 1900, plus de 5 000 titres à travers l'Europe, et exportent ensuite aux États-Unis puis à travers le monde ce nouvel objet économique. À la fin de cette première période, la lutte féroce entre les compagnies masque un marché en pleine expansion : « à la veille de la guerre de

²⁸⁶ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 191.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 193. Sophie Maisonneuve montre l'importance de ces labels bon marché dans la stabilité économique de la compagnie : selon elle, les ventes de disques Zonophone représentent en 1907 plus du triple des autres disques. La compagnie décide alors de lancer d'autres labels.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁹⁰ R. J. MORRIS, « Leisure and Society 1830–1950 », *Urban History*, vol. 7, mai 1980, p. 131-133 ; cité par S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 21.

1914-1918, l'ensemble du marché mondial est estimé à 50 millions de cylindres ou disques vendus »²⁹¹. Dès cette période, la vente d'enregistrements est effectivement un phénomène qui se mondialise avec des ventes d'appareils et d'enregistrements dans toute l'Europe jusqu'en Finlande, en Russie, aux États-Unis et au Canada, dans l'actuelle Ukraine et en Hongrie, en Inde, à Singapour, Alger, Hong Kong, « et probablement en Chine. [...] [II] y a incontestablement une demande de la part des classes moyennes locales comme le montre notamment l'existence chez Pathé de catalogues entiers de musiques traditionnelles enregistrées à destination des populations autochtones, que ce soit en Chine, au Moyen-Orient ou en Russie »²⁹². Les capacités techniques encore limitées²⁹³ font la part belle à la musique vocale mais, si cette dernière est privilégiée, elle n'en détient pas non plus le monopole : gardons à l'esprit qu'il fallait ouvrir le marché pour répondre à l'ensemble des attentes potentielles liées à l'enregistrement.

4. La concurrence de la radio

Petite précision : à la fin de cette première période apparaît un acteur acousmatique important que les grandes maisons de disque voyaient, dans un premier temps, comme un concurrent. La radio, développée pendant la première guerre mondiale, voit son utilisation nourrir les intérêts civils en 1919 à Chelmsford, en Angleterre. C'est le début de la création d'une série de radios d'État ou privées qui se développent jusqu'au milieu des années 50 et qui, par leurs différentes activités d'information, de diffusion de documentaires, de pièces de théâtre et de musique, auront une importance dans l'évolution de la perception acousmatique. La diffusion de la pratique radiophonique est foudroyante, selon les propres termes de Sophie Maisonneuve : en 20 ans, 73 % des foyers sont équipés d'un poste, beaucoup moins coûteux qu'un phonographe. Toute une polémique oppose la musique de masse — et de qualité médiocre — diffusée à la radio, et une musique élitiste reproduite grâce au phonographe, jusqu'à ce que les acteurs des deux technologies comprennent que leurs intérêts sont communs²⁹⁴.

²⁹¹ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 27-28.

²⁹² *Ibid.*, p. 28-29.

²⁹³ Jean-Jacques Hains évoque une bande passante entre 164 et 2088 Hz dans la meilleure période de l'enregistrement acoustique c'est-à-dire en 1924. J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 909.

²⁹⁴ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 215.

II. La période électrique : une nouvelle écoute

5. Un progrès qualitatif et quantitatif

L'enregistrement électrique voit le jour en 1924. Cette amélioration répond au besoin du script de l'enregistrement qui évolue vers l'usage actuel au sein de la musique. Avec ce changement qualitatif radical, une nouvelle période s'ouvre pour l'évolution esthétique et ontologique de la musique enregistrée. Selon Ludovic Tournès, cette nouvelle technologie vient des progrès militaires de la première guerre mondiale dans le domaine de la télégraphie sans fil et « marque l'entrée du disque dans l'âge de la maturité »²⁹⁵. Mise au point par les ingénieurs de la Bell Telephone Company grâce à des essais sporadiques dès 1920 et vendue en février 1925 à la compagnie Victor Talking Machine Company²⁹⁶, elle se développe à partir de l'été 1925 dans le monde anglo-saxon et seulement en 1927 en France.

L'apparition de l'électricité améliore le « contrat culturel » entre le phonographe et l'auditeur évoqué plus haut. Elle permet tout d'abord une meilleure restitution du son grâce au transfert d'un signal sonore sur un signal électrique au moyen du microphone, puis d'un signal électrique sur un signal mécanique par l'intermédiaire du graveur. Cette amélioration de la qualité d'écoute est un argument commercial très important face à une technologie encore concurrente, la radio. Si les premiers « enregistrements électriques » sont les fox-trots *Let it Rain* et *Let it Pour* ainsi que des pièces pour piano de Chopin et de Schubert jouées par le pianiste virtuose Alfred Cortot, il faudra attendre le 29 avril 1925 et l'enregistrement de la *Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns, interprétée par l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette de Léopold Stokowski, pour constater les progrès techniques permis par l'électricité et notamment la qualité des enregistrements d'orchestre. La musique classique est alors la première à bénéficier de cette montée en gamme. Il faut dire que le prix d'achat des premiers appareils électriques est exorbitant : Sophie Maisonneuve parle de l'équivalent du revenu annuel moyen en Grande-Bretagne²⁹⁷. Mais leur apparition permet de faire diminuer encore les prix des appareils mécaniques qui restent l'achat privilégié des classes sociales les moins aisées. Par ailleurs, la nécessité d'être équipé du courant alternatif est encore un frein au développement des appareils électriques et laisse penser que, si la « révolution électrique » dans l'enregistrement entraîne une révolution esthétique, son acceptation et sa promotion restent somme toute relativement lentes. Afin de permettre son essor, les compagnies mettent alors en place dès la fin de l'année 1925 tout un

²⁹⁵ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 44.

²⁹⁶ Pour plus de détail, voir : *Ibid.*, p. 44.

²⁹⁷ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 162.

processus marketing pour rentabiliser l'investissement : campagne d'achat d'appareils à crédit, élargissement du répertoire et diminution du prix d'achat de disques²⁹⁸. Grâce à cela, Columbia produit 120 000 disques par jour en 1926 et multiplie ce chiffre par trois deux ans plus tard²⁹⁹. De la même manière, les ventes de disques chez EMI passent de 5 millions en 1925 à 30 millions en 1929, juste avant la crise mondiale³⁰⁰. Avant cette date, on considère que 60 % des britanniques possèdent un tourne-disque. Parmi eux, 80 % déclarent l'utiliser fréquemment. Sophie Maisonneuve estime que le constat est certainement identique pour la France et qu'il faut, en plus, ne pas sous-estimer un pourcentage conséquent d'utilisateurs non-proprétaires grâce aux activités de loisirs, aux clubs, aux amis ou à la famille³⁰¹.

6. Vers une standardisation de la technologie et une mondialisation des pratiques

Pendant cette période, la technologie de la bande magnétique progresse malgré l'importance des deux autres techniques. L'apport de l'électricité permet d'améliorer la tête de lecture mais les caractéristiques de la bande magnétique la relie plutôt à la pratique du cinéma et au dictaphone. En Allemagne, une étape est franchie par le chimiste Kurt Stille qui met au point le « Dailygraph ». En collaboration avec le physicien Guglielmo Marconi, il développe un fil plus fin qui permet d'augmenter la durée d'enregistrement, ainsi qu'un système sur pignon — similaire à ce qui existera plus tard sur la K7 — permettant la synchronisation avec la pellicule de film. Mais la machine est très bruyante et produit un son trop irrégulier : les premières tentatives n'obtiennent pas de grands succès. Les brevets sont cependant acquis par une société allemande, l'International Telephone and Telegraph Co. qui invente le textophone en 1933. De même, en Angleterre, une société est créée pour le commercialiser, la British Blattnerphone Co.³⁰².

Avec l'électricité, le disque s'impose dans le monde de la musique comme le support privilégié de l'enregistrement. Seul Edison persiste dans la technologie à cylindre avant d'accepter enfin de l'abandonner en 1929. À partir de cette date, il se tourne intégralement vers la technologie de l'enregistrement électrique déjà utilisé en partie par sa société depuis 1927. Il faut dire que l'électricité

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 193-194.

²⁹⁹ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁰ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 188.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 197-199.

³⁰² T. GRACYK et A. KANIA, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, *op. cit.*, p. 187.

permet une montée en gamme évidente, à la fois pour l'enregistrement et pour la restitution³⁰³ : « en moins d'un an, les sociétés se convertirent toutes à l'enregistrement électrique, elles acquièrent les brevets, se rééquipèrent, formèrent des techniciens, agrandirent et insonorisèrent leurs studios, entreprirent de réenregistrer leur catalogue »³⁰⁴. Cette amélioration du son grâce à l'électricité se retrouve dans une multitude d'innovations plus ou moins importantes, notamment, à la fin de cette deuxième période, le procédé « Full Frequency Range Recording » mis au point par Decca afin de pouvoir restituer cette fois-ci toute la bande de fréquences audibles par l'oreille humaine, de 20 à 20 000 Hz : « les disques FFRR avaient une fraîcheur et une qualité de timbre inégalées jusque-là, celui-ci étant défini par les fréquences élevées (ou harmoniques) rattachées au son fondamental (on écouterait Petrouchka) »³⁰⁵.

Par ce bouleversement technologique, la musique peut enfin s'exprimer pleinement sans se sentir à l'étroit ni mise en cage. Désormais, la musique est non seulement omniprésente, puisqu'on peut en écouter en tout point du globe si l'on est muni d'un appareil de lecture, mais devient aussi omnipotente : grâce à l'électricité, il est possible d'enregistrer et d'assembler des sons jusque-là irréalisables ou in-assemblables. Dans ce cadre, les transferts culturels peuvent se multiplier dans une industrie du disque quasi mondiale, incluant l'Europe du Nord, l'Asie et l'Amérique latine³⁰⁶. Seule la crise de 1930 puis les deux guerres mondiales recentrent pendant cette période l'industrie du disque sur le marché européen. Il faut attendre l'exportation du disque dans les pays émergents quelques années plus tard pour constater « la naissance d'une industrie discographique locale qui prendra son véritable essor seulement dans les années 1950 ou 1960 »³⁰⁷.

Parallèlement, le développement de la radio permet de catalyser le phénomène de médiatisation de la culture, et particulièrement de la musique au sein des populations. Le prix modique d'un poste de radio « rend accessibles les concerts, les opéras, les pièces de théâtre, les conférences — des manifestations rarement à la portée du grand public à cause de leur prix, et pratiquement toujours réservées à une élite »³⁰⁸.

³⁰³ Sophie Maisonneuve parle, elle, en s'appuyant sur le travail d'Hémardinquer de fréquences sonores reproduites allant de 168 Hz à 4000 Hz pour la période acoustique et une réponse plus étendue avec l'enregistrement électrique allant en 1934 de 50 à 5 000 Hz puis en 1927 de 50 à 8 000 Hz. In P. HEMARDINQUER, *Le Phonographe et ses merveilleux progrès.*, s. l., Impr. Th. Martin, 1930 cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 165.

³⁰⁴ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 913.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 915.

³⁰⁶ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 53-54 mais aussi p.45.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 58

³⁰⁸ S. L'ECUYER, « La musique classique à la radio », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1 Musiques du XX^e siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 955.

III. La période industrielle et la démocratisation du disque

7. Une réorganisation du marché mondial

La troisième période, que nous qualifierons d'industrielle, commence en 1948 avec l'apport du microsillon par les compagnies CBS pour le standard 33 tours et la RCA-Victor pour le standard 45 tours. Cette invention bénéficie de la prospérité des Trente Glorieuses et s'avère le parfait reflet culturel d'une nouvelle économie de masse qui voit le jour au même moment. Un véritable marché de la consommation se développe grâce à l'augmentation du pouvoir d'achat des classes populaires, et « le microsillon sera le moteur de l'industrie mondiale du disque, qui connaît au cours des années 1950 et 1960 une croissance de 10 à 20 % par an »³⁰⁹ et ce, jusque dans les années 1970. C'est une période où les compagnies spécialisées dans l'industrie du disque se regroupent pour former des entreprises du loisir et de la consommation de masse, à l'image de CBS s'associant avec les sociétés Philips et Siemens en 1950, afin d'élargir son catalogue avec les enregistrements de Polydor et de se spécialiser dans la vente d'appareils de diffusion ; puis elle fusionne ensuite avec la Deutsche Grammophon pour former le groupe PolyGram³¹⁰. Chaque firme met en place des montages afin de développer l'intégration horizontale³¹¹ tout en améliorant l'intégration verticale³¹² déjà instaurée à la première période. Ces montages résultent d'une convergence d'intérêts qui se dessine entre le cinéma, la radio, et le disque. Cela leur permet simultanément d'asseoir leur ancrage dans l'industrie du loisir et de prévoir ainsi les futures crises. Ce faisant, l'industrie du disque se mue en un gigantesque « oligopole »³¹³ quasi mondial à un niveau qui ne sera jamais égalé. Aux États-Unis par exemple, quatre grandes firmes se partagent le marché : RCA, issu du rachat de Victor par la Radio Corporation of America³¹⁴, Columbia (CBS), Capital et American Decca (MCA)³¹⁵. L'industrie du disque en Europe est beaucoup plus touchée par la guerre. Nous pouvons néanmoins citer la firme anglaise EMI (issue du rachat de Pathé et Lindström par Columbia puis de son alliance avec Grammophon³¹⁶) et le nouveau groupe PolyGram mentionné plus haut. Cet oligopole est néanmoins contrebalancé par une quantité de petites firmes « qui

³⁰⁹ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 75.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

³¹¹ Dans une entreprise, l'intégration horizontale évoque le phénomène de développement de compétences sur des branches industrielles voisines et complémentaires.

³¹² Cf. note 284.

³¹³ Ce terme est emprunté à Richard A. Peterson. Selon lui, « une branche revêt une structure d'oligopole lorsque quelques firmes contrôlent les quantités, les prix et les techniques de la production » ; cité dans R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 19.

³¹⁴ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 914.

³¹⁵ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 21.

³¹⁶ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 914.

parviennent à subsister et à prospérer en desservant de petits secteurs bien spécifiques à l'intérieur du marché potentiel global³¹⁷ ». C'est aussi une époque où des industries spécialisées dans d'autres domaines artistiques se lancent dans les promesses de l'industrie du disque, comme, en 1958, la filiale Warner Bros Records, petite dernière de la puissante compagnie cinématographique d'Hollywood³¹⁸. Enfin de nouvelles firmes apparaissent en Europe, à l'image de Barclay et Vogue, qui joueront un rôle important dans l'évolution de certains genres musicaux.

L'intégration de la radio dans le développement économique de l'industrie du disque fut une aubaine ; l'augmentation exponentielle des ventes de vinyles aux États-Unis pendant cette période est assez explicite : selon Richard Peterson, le nombre total de disques vendus dans le pays double entre 1954 et 1959. L'influence de la radio, notamment celle des petites radios qui se sont multipliées aux États-Unis, contribue majoritairement au développement des musiques populaires³¹⁹. En cherchant, pour des raisons économiques, à diffuser des musiques enregistrées plutôt que des groupes en studio, ces petites radios deviennent actrices du rayonnement du disque. De plus, en se spécialisant dans certains styles musicaux pour mieux se placer sur le marché, elles diversifient la demande musicale et permettent le foisonnement de styles musicaux, notamment dans le domaine populaire : « les statistiques décrivent ces faits dans les moindres détails. Les quatre firmes qui détenaient 81 % des succès en 1948 perdirent peu à peu des parts du marché pour tomber à 74 % en 1955 [... à] 66 % en 1956, puis chutèrent rapidement jusqu'à 34 % en 1959 ! »³²⁰. Richard Peterson voit aussi à cette chute deux autres causes importantes : la perte d'exclusivité dans le choix des interprètes et des compositeurs, et la perte de contrôle dans la production et la distribution des disques en raison de l'apparition de nouvelles entreprises. Bien entendu, les grandes firmes réussirent à s'adapter à ce nouveau marché éclaté et à reconquérir petit à petit jusqu'en 1970 les parts perdues³²¹.

8. De la création musicale à la production

La technologie LP (*Long Play*), permettant jusqu'à 20 minutes d'écoute sur une face, révolutionne la manière de créer et d'écouter la musique enregistrée. La bataille fait rage pour attirer les plus grands interprètes, proposer le plus riche répertoire de musique classique, et obtenir les plus grandes ventes de musique de variété. Les choix artistiques sont d'autant plus importants que les

³¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

³¹⁸ M. d'ANGELO, *La Renaissance du disque: les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 13 ; cité par L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 76.

³¹⁹ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 21.

³²⁰ *Ibid.*, p. 75.

³²¹ *Ibid.*, p. 26.

moyens d'enregistrement se sont développés et avec eux les coûts de production : chaque choix est synonyme, soit de coûts faramineux lors d'un échec, soit, à l'inverse, de bénéfices prodigieux comme par exemple la réussite de la compagnie RCA-Victor qui, prévoyant le développement du rock'n'roll, signe avec Elvis Presley en 1955 : elle réussit un coup de maître face à sa concurrente CBS, qui travaille pourtant avec plusieurs célèbres chanteurs de variétés ou de grands interprètes de musique classique. L'industrialisation de la production et le faible prix d'achat d'un lecteur ou d'un vinyle aboutissent à un système économique où le coût de l'enregistrement est réparti sur le nombre de ventes d'un même disque. La musique populaire devient logiquement, à partir des années 1955, le moyen le plus sûr de réaliser des bénéfices dans un marché en pleine expansion. Le jazz, le blues, le rock'n roll, puis en Angleterre la musique pop, assurent une rentabilité importante grâce à la jeune génération issue de l'explosion démographique d'après-guerre qui, fait nouveau, dispose d'argent de poche. Si le taux d'équipement en appareils de lecture se développe de manière spectaculaire « c'est chez les jeunes que l'objet est le plus populaire, puisqu'en 1966, 42 % des 15-20 ans en ont un »³²².

Grâce à cela, de nouvelles compagnies du disque voient le jour, spécialisées dans des genres musicaux particuliers et souvent populaires. Les trois plus importantes, selon Ludovic Tournès, sont les sociétés Atlantic, Stax et Motown aux États-Unis. Dans le sillage de ces nouvelles sociétés, se multiplient les labels indépendants qui assument des choix artistiques souvent plus risqués que les grandes compagnies, en signant des contrats avec des musiciens dont le potentiel commercial n'est pas encore démontré. Leur objectif est évidemment de dénicher la pépite musicale et commerciale qui, ayant montré son potentiel, sera revendue à ces grandes compagnies, assurées désormais de faire des bénéfices conséquents. Ces petits labels ont joué à ce moment-là un rôle important dans l'élaboration de styles musicaux populaires.

9. La bande magnétique : une nouvelle révolution

Le développement du microsillon n'est pas le seul marqueur de cette troisième période. La technologie de l'enregistrement magnétique prend enfin son essor. Les droits passent à la Guglielmo Marconi's Wireless Telegraph Co qui améliore la machine pour la rendre utilisable par la BBC³²³. En Allemagne, c'est la société C. Lorenz AG qui acquiert les droits pour les besoins de radiocommunication germanique. En 1940, déjà, l'enregistrement sur fil magnétique a atteint un très bon niveau de qualité aux États-Unis mais commence à être éclipsé par les travaux de l'ingénieur allemand Fritz Pfleumer

³²² L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3*, op. cit., p. 89. L'auteur cite le travail de A.-M. SOHN, *Âge tendre et tête de bois : histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette littératures, 2001, p. 68.

³²³ T. GRACYK et A. KANIA, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, op. cit., p. 187.

entrepris dès 1927. De grandes avancées sont apparues de ce côté vers 1930 et le 19 novembre 1936, l'*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* enregistre le premier concert sur son « Magnetophon » : la *Symphonie en mi bémol majeur*, n°39, K. 543 de Mozart. Les premières bandes magnétiques commercialisées arrivent en 1948 aux États-Unis. Destinée avant tout aux professionnels du son, à la radio comme au cinéma³²⁴, la bande magnétique devient l'outil indispensable dans l'enregistrement et la maîtrise du son.

La troisième période marque non seulement la généralisation de l'usage de l'enregistrement à toutes les sphères sociales et à tous les endroits du globe, mais elle libère aussi l'enregistrement « de la linéarité temporelle à laquelle il était assujéti »³²⁵ : avec la bande magnétique, le son n'est plus seulement audible à l'endroit mais peut l'être aussi à l'envers ; mieux encore, la bande magnétique permet de créer une quantité d'effets sonores jusque là inconnus. Et pourtant ses avantages ne s'arrêtent pas là : son coût bien plus modique que la gravure de disque, permet à une quantité de petits labels d'explorer d'autres styles musicaux que ceux imposés par les géants du disque et de se faire ainsi une petite place dans un marché en situation d'oligopole. Par ailleurs, grâce aux multiples possibilités sonores qu'offre cette invention, l'être humain peut enfin étudier de manière scientifique et expérimentale sa propre manière d'écouter le son. Avec l'enregistrement par bande magnétique, l'homme s'octroie les pleins pouvoirs sur le monde sonore. Il détient désormais l'outil pour étudier non seulement l'acoustique mais aussi pour comprendre sa propre perception acoustique ; grâce à l'enregistrement la compréhension du phénomène sonore connaîtra ses lettres de noblesse. Mieux encore : la psycho acoustique voit le jour, et avec elle, la perception acousmatique.

Cette recherche d'identité sonore par les différents labels, ajoutée aux recherches sur le son et l'écoute acousmatique aboutit, en 1958, aux premiers disques « stéréo », lancés par la toute nouvelle compagnie new-yorkaise Audio Fidelity, et deux compagnies anglaises : une, nouvellement créée, elle aussi, la Pie International Records, et une autre plus connue, la Decca Records. Cette volonté de retransmettre la perspective auditive dans l'espace n'est pas nouvelle : la technologie inventée en 1931 par le physicien anglais Alan D. Blumlein est expérimentée, sans suite, par EMI en 1933. Jean-Jacques Hains évoque aussi les réalisations de Walt Disney, qui élabore en 1940 un travail de répartition spatiale des sons dans son célèbre *Fantasia* ; ou encore les premiers essais commerciaux de EMI et RCA-Victor en 1956³²⁶.

³²⁴ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 89. Jean-Jacques Hains mentionne, lui, la généralisation des bandes magnétiques dans les studios entre 1947 et 1949, soit un an plus tôt que sa commercialisation. cf. J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 916.

³²⁵ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 917.

³²⁶ *Ibid.*, p. 921.

La bande magnétique se crée une place importante dans les studios d'enregistrement tout au long de cette troisième période ; son utilisation constitue aussi une avancée majeure pour le cinéma et la radio. Elle permet notamment d'enregistrer avec une plus grande liberté le phénomène musical grâce à son format autorisant des prises de son de plus de 30 minutes. Cette technologie se popularisera néanmoins beaucoup plus tard : le grand public n'en bénéficiera qu'avec la cassette compacte créée par Philips et présentée à Berlin en 1963³²⁷. Celle-ci permettait d'écouter 30 minutes de musique dans chaque sens de lecture soit 60 minutes. Ses capacités s'étendirent ensuite à 90 et 120 minutes. Bien qu'elle n'offre pas des qualités industrielles satisfaisantes pour en faire le nouveau médium dans la vente de musique enregistrée, elle s'avère néanmoins « plus pratique que le disque 33 tours, moins délicate à manipuler, plus résistante à l'usure, et n'exige pas la position horizontale pour jouer »³²⁸. Ses multiples qualités — sa résistance, ses possibilités de fixation instantanée, à l'image d'une photo, d'un événement sonore entendu directement à la maison, mais aussi son faible coût — élargissent encore le spectre des utilisateurs qui lui donnent une multitude d'applications nouvelles, étonnamment proches de ce que prédisait Edison : dictaphone, apprentissage des langues, transfert du savoir, danse, théâtre... La K7 permet aussi de transporter la musique avec la naissance du baladeur qui, allié à la pratique du roller, sera l'emblème d'une certaine forme de liberté et de bien-être. Il transporte la musique acousmatique dans la rue, et installe cette expérience esthétique au sein de pratiques sportives, artistiques ou même quotidiennes qui en étaient jusque là dépourvues. Le baladeur CD prendra quelque temps le relais même si son utilisation ne permet pas d'encaisser longtemps les chocs qui altèrent la lecture.

10. La crise et le disque compact

En permettant de copier des disques au lieu de les acheter, la bande magnétique participe à une nouvelle crise de l'enregistrement à la fin des années 1970. Elle clôt l'augmentation des ventes de disques dans le monde dont l'apogée se situe en 1978, avec 2 milliards de vinyles vendus³²⁹. Cette crise marque donc la fin d'une longue période de développement économique et de prospérité pour les grands groupes. Ses répercussions sont foudroyantes pour la musique classique : à l'image du « krach de *La Gioconda* » en 1979, quand RCA annula son projet d'une intégrale, les analyses montrent que le public se détourne progressivement de la musique classique notamment dans les salles de concert et dans les théâtres, alors même que l'accroissement démesuré des cachets des artistes-stars et des

³²⁷ *Ibid.*, p. 928.

³²⁸ *Ibid.*, p. 928-929. En effet, la K7 peut s'utiliser dans n'importe quelle position.

³²⁹ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 123.

intermédiaires, tous deux nécessaires au *business model*, rend *in fine* de moins en moins possibles les bénéfices³³⁰.

C'est grâce à la dernière technologie de cette troisième période, le disque compact, que l'industrie du disque réussit à relancer les ventes. Le CD naît de la numérisation du signal sonore, c'est-à-dire du transcodage du signal sonore analogique en suite numérique d'informations. L'utilisation de l'information numérique permet de produire une quantité illimitée d'effets sans détériorer le son, à l'inverse de la technologie analogique où chaque copie actant l'utilisation d'un effet aboutissait à une détérioration, même minime, du signal original. De plus, les manipulations sonores, désormais encore plus faciles, sont réversibles. Le stockage des données, quant à lui, va suivre la courbe de progression exponentielle de l'informatique. Enfin, pour l'industrie du disque, l'argument de la qualité sonore grâce à l'élimination des bruits parasites trouve son apogée avec le CD. Mais, plus encore, la copie industrielle devient bien plus aisée qu'avec les technologies précédentes.

La société Philips crée le CD en 1979 et signe des accords avec ses concurrents pour en faire une norme mondiale³³¹. Cette étape clôture un long cheminement d'appropriation d'une forme d'écoute musicale particulière liée à l'enregistrement. L'écoute acousmatique est désormais une pratique inconsciente et entérinée. Le monde de l'enregistrement sonore peut être une prolongation parfaite non seulement du concert retouché mais aussi d'un moment musical abstrait, un univers artistique indépendant produit pour le disque et par le disque comme nous le verrons par la suite³³².

Techniquement, pour le public, l'avancée du disque est comparable à celle de la cassette : commodité, encombrement limité, relative longévité, robustesse, durée importante du temps d'écoute et surtout coûts très faibles, sont autant d'arguments convaincants pour les utilisateurs. Les critiques audiophiles lui reprochant une certaine froideur sonore ne pourront endiguer son succès planétaire.

Le CD arrive à point nommé dans une période de crise profonde parce que les amateurs et les collectionneurs manquent de place pour stocker leurs vinyles, et que les coûts de production ont fortement augmenté³³³. Dans ce cadre les grandes firmes se restructurent en multinationales regroupant le film, la télévision, la photographie, le disque, l'informatique, et même parfois l'électroménager : entre 1980 et 1990, EMI fusionne avec Thorn ; Decca, PolyGram, DGG et Philips

³³⁰ F. DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1 Musiques du XXI^e siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 941.

³³¹ *Ibid.*, p. 931.

³³² Cf. Chapitre 6, III., 15 : « Un nouveau monde sonore » ; et 16 : « Le réalisateur compositeur et l'apparition des musiques électroacoustiques ».

³³³ F. DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », *op. cit.*, p. 942.

s'allient ; RCA est rachetée par la compagnie allemande BGM ; enfin, Columbia est assimilée par Sony. Ludovic Tournès cite cinq grandes firmes qui se partagent les trois quarts des bénéfices du marché mondial du disque en 1980 : PolyGram, EMI, Warner-Electra-Atlantic (WEA), Sony Music Entertainment, BMG³³⁴. Dans ce monde désormais « multimédia », Réal La Rochelle rajoute un petit nouveau qui se fera vite remarquer à la fin de la troisième période : Naxos³³⁵. Le sursaut provoqué par les rééditions numériques suite à l'apparition du CD permet de retarder le problème de quelques années en amenant les discophiles à renouveler leur collection. Néanmoins, contrairement à ce que la technique laissait espérer, la généralisation du disque compact ne favorise pas de nouveaux programmes d'enregistrements dans le domaine de la musique classique.

La crise n'est donc pas résolue à la fin de la troisième période. Bien loin d'améliorer la situation, la généralisation de l'informatique va l'accentuer et la transférer à l'ensemble des styles musicaux.

La numérisation de la musique aurait certainement pu constituer pour certains le point de repère marquant le début de la quatrième période. De la même manière, l'apparition du disque compact, emblème de l'entrée de l'enregistrement musical dans l'ère du numérique, aurait pu sembler pertinente. Il semble néanmoins que, tout d'abord conçue comme une technologie exploitée dans le prolongement de l'expérience esthétique de la troisième période par chacun des acteurs de la musique, elle ne change pas encore sa nature ontologique. Son intérêt est gigantesque et l'amélioration des différentes pratiques d'écoute liées à la musique acousmatique est considérable. L'informatisation générale de l'information constitue un progrès dans l'histoire humaine. Ses retombées sont multiples pour les professionnels du son et au sein des studios d'enregistrement. Citons avec Jean-Jacques Hains trois avancées majeures : l'échantillonneur, le séquenceur et le développement de la norme MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), qui ouvrent tous trois un nombre quasiment infini de possibilités, pour la transformation du son comme pour le montage. Concernant la musique, le MP3 améliore l'usage du « baladeur » ; néanmoins, une technologie clef associée à l'informatique bien plus importante est en train de changer radicalement notre perception et notre utilisation de la musique.

³³⁴ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 128.

³³⁵ *Id.*

IV. La période internet : une multiplication des possibles musicaux

11. Le « Peer-to-Peer » et la crise du disque compact

La quatrième période débute avec un bouleversement « sans doute aussi important que l'invention du phonographe en 1877 »³³⁶ : l'apparition de la technologie internet dans la pratique musicale. Plus précisément, l'apparition en 1998 de la technique du *peer to peer*, c'est-à-dire de la technique de transfert d'information directement entre deux ordinateurs sans passer par un serveur client, est assurément le point de départ idéal de notre quatrième période. En quelques années, cette technologie a démocratisé le format MP3 qui fut inventé en 1992 par des chercheurs européens et publié comme norme ISO par le groupe MPEG en 1993 puis en 1995. Rapidement, des logiciels de lecture sont installés sur les ordinateurs personnels et des lecteurs baladeurs sont commercialisés dès 1998. L'un des plus célèbres est l'Ipod démocratisé par Apple en 2001.

Avec la facilité de transmission et de copie permise par l'informatique, ce sont dès lors les transferts culturels qui s'émanent du poids de leur support. En prévision de ce nouveau marché, les grandes compagnies fusionnent dans une stratégie d'intégration horizontale. Mais la réalité économique complexe entraîne des endettements records pour ces compagnies qui doivent faire machine arrière. N'arrivant pas à trouver un modèle économique rentable, elles laissent alors la place au développement de logiciels combinés à des plateformes qui utilisent Internet pour favoriser l'échange de documents.

Le début de cette quatrième période est marqué par la continuité de la crise musicale et par les questionnements vitaux des compagnies pour en sortir. Cette crise n'est pas liée à une crise monétaire comme en 1929, même s'il est vrai que la bulle financière créée par Internet n'aide pas l'industrie à se rétablir. Elle est due à une crise du fonctionnement économique de l'industrie musicale qui a commencé à la fin des années 1970. L'arrivée du *peer to peer* ne fait que sonner le glas d'une industrie qui peine à renouveler son modèle économique : « Entre 2002 et le début de 2007, l'industrie mondiale du disque connaît une véritable bérézina avec un effondrement de 50 % de son chiffre d'affaire »³³⁷.

Avec internet, c'est tout d'abord une nouvelle manière de diffuser la musique qui se répand. La télévision, la radio ne sont plus les deux principaux supports. C'est donc tout un schéma économique et réglementaire qu'il faut réinventer. Le piratage, c'est-à-dire la copie illégale favorisée par les facilités des connections entre ordinateurs, toujours plus rapides et puissantes, a suscité un débat important pendant toute la première décennie du XXI^e siècle. Mais s'il est facile de corréler la baisse des ventes

³³⁶ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 123.

³³⁷ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 133.

de disques avec le développement du téléchargement, il est néanmoins encore impossible d'en déterminer correctement le fonctionnement et d'en évaluer l'impact. Plusieurs études sur le sujet ont proposé des conclusions extrêmement variées allant d'une intrication totale à un impact quasiment nul entre 1997 et 2003³³⁸ ! Le caractère illégal du piratage rend les données difficiles à obtenir et nécessite des circonvolutions de raisonnement afin d'espérer obtenir des données recevables. Néanmoins la crise de la production musicale est significative : en France par exemple, le chiffre d'affaire s'est vu divisé par deux pendant cette période³³⁹.

Au centre de ces transferts de données, le MP3 devient l'emblème de cette nouvelle pratique : « par l'usage banalisé de son pouvoir de calcul [...], par sa non-linéarité et sa flexibilité, par sa capacité à s'ajuster à la bande passante limitée des réseaux numériques, des disques durs et des mémoires flash, le MP3 est une "nouvelle" technologie de communication par excellence »³⁴⁰. Permettant de produire une taille de fichier jusqu'à 12 % de sa valeur d'origine tout en gardant une qualité d'écoute relativement acceptable, il acquiert un succès vertigineux. Le partage des MP3 sur la toile, hors de tout contrôle, est difficile à mesurer car les différents systèmes sont construits sur un réseau en toile d'araignée : il n'existe donc aucune zone centralisée pour réussir à comptabiliser les échanges. En 2005, Jonathan Sterne évoque la fourchette entre un milliard et un milliard et demi de fichiers musicaux transférés uniquement par *Gnutella*, un réseau de partage *peer to peer*³⁴¹. Il faudrait ajouter à cela les partages via *BitTorrent*, *RapidShare* et bien d'autres... On comprend aisément qu'il est encore actuellement impossible de quantifier précisément ce trafic, ni même de déterminer des proportions fidèles, face aux différentes « ventes légales » sur des plateformes officielles ou en magasin, dont il est certain que ces dernières sont totalement dépassées par la technologie.

12. Une transformation radicale du script

La réaction aux premières baisses des ventes de disques à la fin du XX^e siècle ne se fait pas attendre et dès 2001, de nombreuses mesures législatives voient le jour dans les pays occidentaux afin de combattre le téléchargement et la copie illégale : les premières poursuites judiciaires contre les sites proposant des services de partages de données sous droit d'auteur font place, dès juin 2003 aux États-Unis, puis dans d'autres pays les années suivantes, à des poursuites envers les internautes eux-

³³⁸ M. BACACHE, M. BOURREAU et F. MOREAU, *Portrait des musiciens à l'heure du numérique*, Paris, Editions Rue d'ULM, 2011, p. 24-27.

³³⁹ N. CURIEN et F. MOREAU, « Maisons de disques et artistes: convergence ou conflit d'intérêts face au numérique? », *Annals of Economics and Statistics*, n° 93/94, 2009, p. 207.

³⁴⁰ J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 24-25.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

même. En réaction, les concepteurs de logiciels de partage décentralisent leur architecture, dégageant par là même toute responsabilité dans le transfert des données. Une quantité de lois permettant la protection des droits d'auteur appliqués à l'univers Internet et ses nouveaux transferts d'information voient le jour, à l'instar de la directive européenne 2001/29/CE, complétée par une nouvelle directive relative au respect des droits de propriété intellectuelle (IPRED) en 2004. Ces lois, en général, attaquent surtout l'*upload*, c'est-à-dire la mise à disposition de contenus protégés par les droits d'auteur, plutôt que le *download*, c'est-à-dire le téléchargement de contenu. Outre les poursuites judiciaires, des systèmes d'enquête sont mis en place afin d'identifier les contrevenants Enfin, une politique de prévention est proposée avec des moyens d'information et d'explication à l'intention du consommateur³⁴².

En réalité, ces mesures prises sur l'ensemble de la sphère culturelle commerciale n'ont pas réellement d'impact³⁴³, tant l'utilisation d'Internet transforme les rapports de force et les comportements. C'est alors l'ensemble du script de l'enregistrement et du commerce de la musique acousmatique qui doit être repensé.

Pour s'en sortir, nombreux sont ceux qui cherchent un nouveau format, à l'image du CD, afin de renouveler les besoins et de les actualiser grâce aux possibilités d'offre économique permises par l'internet. La technologie du mini-disque de Sony et Philips en est un bon exemple mais son échec montre que l'attente du consommateur a changé.

Cette nouvelle attente se révèle dans les capacités du DVD (*Digital Video Disk*). Ce format permet de relier les sons avec l'image : les habitudes de l'écoute acousmatique et la pratique esthétique du montage audio peuvent désormais fusionner avec le langage du cinéma et plus généralement de la vidéo. C'est alors le vieux rêve du concert à la maison proposant une expérience artistique différente qui ressurgit et qui fait mouche. Mieux encore : en offrant la possibilité de stocker des données numériques variées, comme le CD avant lui mais en quantité bien plus grande, il permet de relier l'ensemble des savoirs avec le visuel et le sonore. Il est à lui seul le présage de ce que deviendra internet du point de vue artistique et culturel.

Une autre attente trouve sa réponse dans le baladeur MP3 : ce n'est plus seulement une cassette audio de 90 minutes que vous pouvez transporter, ni même un CD, mais quasiment toute une audiothèque ! L'exploit est de taille et la réussite commerciale de l'Ipod rend la musique omniprésente dans les différentes activités humaines. Lorsqu'en 2003 Apple obtient la première le droit de vendre

³⁴² M. BACACHE, M. BOURREAU et F. MOREAU, *Portrait des musiciens à l'heure du numérique*, op. cit., p. 32-34.

³⁴³ *Id.*

en ligne de nombreux catalogues de musique, la société invente un marché et devient, en ouvrant son portail, le plus grand vendeur de musique par internet, devançant les géants historiques de l'enregistrement. Mais ce nouveau modèle mondialisé ne laisse pas de poser de nombreux problèmes concernant les droits d'auteur³⁴⁴. Une dernière innovation apparaît avec l'offre d'abonnement à de nombreux contenus par *streaming*, c'est à dire par lecture en temps réel de morceaux de musique stockés sur des serveurs, loin de l'appareil de lecture.

Par ailleurs, avec la généralisation d'Internet, la puissance informatique prend des proportions impressionnantes, à l'image de ce que prédisaient les lois Moore, qui supposaient le doublement de la puissance des ordinateurs tous les ans. Avec cette puissance accessible à tout un chacun, l'informatique permet de simuler de nombreux instruments et effets analogiques onéreux. Elle offre à toute personne dotée d'un ordinateur des possibilités de création jusque-là inaccessibles. Cette mutation des usages et des pratiques de la musique débute dès les années 1970 avec les premiers synthétiseurs grand public mais aussi avec l'ordinateur Atari ST « considéré comme la machine qui a popularisé la norme MIDI auprès des musiciens et du grand public grâce à la qualité de ses séquenceurs, dont le célèbre Cubase »³⁴⁵.

13. Vers une musique libérée ?

Le système Internet offre non seulement la possibilité de plus en plus grande d'enregistrer soi-même sa musique, mais aussi celle de la diffuser au plus grand nombre sans passer par les voies auparavant incontournables des labels. L'apparition de sites participatifs, tels Youtube ou MySpace, qui offrent facilement un public à toute personne proposant un contenu artistique, révolutionne encore le paysage sonore. Non seulement une multitude d'artistes inconnus deviennent actifs mais l'ampleur de l'audience attire aussi les musiciens engagés par les grands producteurs musicaux. Nous assistons alors à un renversement des forces économiques. Ces sites deviennent des espaces promotionnels aussi importants pour la musique que la radio ou la télévision. Comme le remarque Ludovic Tounès, « l'avenir commercial de la musique enregistrée se joue désormais entre compagnies discographiques, fournisseurs d'accès à l'Internet, portails de musique en ligne et moteurs de recherche »³⁴⁶.

L'impact de ces nouveaux modes de diffusion suscite encore des analyses contradictoires. Pour certains, ces sites desserviraient les grandes productions dont les œuvres sont bien connues des

³⁴⁴ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, op. cit., p. 136.

³⁴⁵ J.-Y. LELOUP, *Electrosound: machines, musiques & culture(s)*, Fondation Electricité de France (éd.), Marseille, le Mot et le reste, 2016.

³⁴⁶ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, op. cit., p. 136.

consommateurs mais dont le fonctionnement, qui utilise encore les médias traditionnels, devient peu à peu dépassé. Pour d'autres, les nouveaux médias favorisent les plus petites productions, qui découvrent avec internet des possibilités d'audience impensables auparavant.

Ainsi, le téléchargement et l'écoute en streaming redéfinissent les rapports de forces entre les différents acteurs de la musique. Ces transformations sont encore d'actualité alors que la deuxième décennie du XXI^e siècle s'achève. Désormais, la technologie de l'enregistrement vit à l'ère du numérique mondialisé, banalisant aux quatre coins du monde une transformation esthétique et ontologique opérée tout au long du XX^e siècle. Nous verrons que ces transformations s'opèrent pour chaque acteur de notre triade « classique », le compositeur, l'interprète et l'auditeur, jusqu'à en créer un nouveau : le réalisateur musical.

Chapitre 5

La révolution de l'enregistrement chez l'auditeur : une nouvelle manière d'écouter la musique

Paul Tolila remarque qu'il n'est désormais plus possible de penser l'amateur d'art « sous l'image caricaturale de quelques “happy few” confortables dans leurs cabinets (ou illuminés dans leurs réduits), [ni sous celle de] ce “connaisseur”³⁴⁷ solitaire et sophistiqué du monde anglo-saxon du XIX^e siècle, maître, possesseur et sujet d'un raffinement des connaissances et du goût inabordable pour le simple mortel »³⁴⁸. Cette constatation s'applique aux nouvelles pratiques d'écoute liées à la diminution des coûts de consommation grâce à l'enregistrement. Tout un chacun peut maintenant accéder à l'ensemble des pratiques musicales aux quatre coins du monde. La culture musicale, en tant que pratique hédoniste, perd son statut élitiste : entre amateur et connaisseur, l'auditeur semble se définir de nouvelle manière. L'évolution de son rôle est spectaculaire en un siècle et demi. Pour bien le comprendre, il nous faut le retracer en commençant à la fin d'une période qui nous semblerait maintenant insupportable : celle où le phénomène musical était dépendant des instruments, des interprètes et des partitions.

³⁴⁷ L'auteur nous renvoie ici aux analyses de E. WIND et J. BAILEY, *Art et anarchie*, P.-E. Dauzat (trad.), Paris, Gallimard, 1988 ou aux travaux d'historiens tels que A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie : ancienne et moderne*, A. Tachet, É. Cohen et L. Evrard (trad.), Paris, Gallimard, 1983 ou encore K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, France, Gallimard, 1987.

³⁴⁸ P. TOLILA, « Préface », dans A. Hennion, S. Maisonneuve et E. Gomart, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000, p. 8.

I. Les prémices de l'écoute acousmatique : le théâtrophone

1. Une idée simple qui pose de nombreux problèmes

De nombreuses transformations dans la manière de percevoir la musique se retrouvent en filigrane dans une technologie précédant l'enregistrement du point de vue de l'auditeur³⁴⁹ : le théâtrophone. Cette technologie fut promue par un des pères de l'aéronautique, l'ingénieur Clément Ader, qui travaillait alors pour la Société générale des Téléphones³⁵⁰. Elle se maintint pendant presque cinquante ans en concurrence avec le phonographe d'Edison d'une part et, de l'autre, avec les salles de théâtre et d'opéra qui craignaient que cette technologie ne leur fasse perdre leur public car l'objectif du théâtrophone fut de vendre des spectacles proposés à Paris en dehors de leurs salles, au moyen des premières lignes téléphoniques installées. C'était, selon Catherine Bertho-Lavenir, un enjeu majeur pour la Société Générale des Téléphones, qui avait perdu par nationalisation ses lignes à Paris et cherchait de nouveaux moyens de rentabiliser ses compétences. Grâce à un système de micros placés de chaque côté de la salle pour obtenir « un phénomène particulier auquel on pourrait donner le nom de "perspective auditive" »³⁵¹, Clément Ader permet à l'auditeur de se représenter ou de « visualiser » par l'audition les déplacements des acteurs ainsi que les bruits créés par la pièce et les réactions du public. Il invente alors l'ancêtre de la stéréophonie développée pour le public cinquante ans plus tard dans l'enregistrement.

La présentation du théâtrophone, à l'Exposition Universelle de 1889, dans le pavillon des téléphones, montre un script relativement fermé choisi par l'ingénieur. Celui-ci désire ouvrir le téléphone au marché des loisirs, du plaisir et de la distraction, en pleine expansion à la fin du XIX^e siècle. L'objectif commercial est d'intégrer des dispositifs de réception dans les cafés ou d'autres espaces publics, puis de proposer chez les particuliers, soit le système de théâtrophone, soit un abonnement téléphonique, au moyen d'un téléphone préexistant. Pour Catherine Bertho-Lavenir, cette technologie n'est pas nouvelle : elle a déjà été présentée à l'Exposition Internationale d'Électricité en 1881 pour démontrer les possibilités encore inconnues du téléphone³⁵². Mais, cette fois-ci, le script est bien différent pour la Société Générale des Téléphones : pour survivre à la

³⁴⁹ Si l'on s'en tient aux dates, le théâtrophone est une technologie qui apparaît en même temps que le phonographe. Mais ce dernier ne s'est pas imposé rapidement comme médium incontournable pour le grand public ; le théâtrophone, lui, se mit rapidement en place dans les grandes villes européennes grâce à des caractéristiques technologiques simples et efficaces.

³⁵⁰ C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle : le théâtrophone à l'Exposition de 1889 », *Le Mouvement social*, n° 149, octobre 1989, p. 59.

³⁵¹ D. LASTER, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *Romantisme*, vol. 13, n° 41, 1983, p. 75.

³⁵² C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle », *op. cit.*, p. 81.

nationalisation des lignes déjà installées, il lui faut créer de nouveaux besoins et ainsi un nouveau marché lié au plaisir musical : l'invention de 1889 consiste simplement à proposer un système automatique à pièces qui, placées dans le récepteur, fait payer le temps d'écoute. L'entreprise invente ainsi une nouvelle activité rentable en proposant « des retransmissions à une plus grande échelle grâce à un réseau de théâtres et à des appareils portatifs placés dans des cafés, restaurants ou clubs situés sur les Boulevards. Un service d'abonnement pour ce "théâtre à distance" est proposé à partir de 1891 »³⁵³.

Avec une technologie intermédiaire entre la radio et l'enregistrement, ses deux futurs concurrents directs, Clément Ader comprend qu'il doit intégrer dans son script l'idée de qualité et d'immersion. Il met au point un système d'émission et de réception stéréophonique afin de « rendre acoustiquement non seulement les voix et le texte, mais aussi le *mouvement* des corps et du dialogue scénique »³⁵⁴ de la manière la plus réaliste possible. En effet, la question de la qualité sonore apparaît dans les attentes de l'auditeur bien avant les résultats espérés : pour les critiques des journaux et des revues, le phonographe d'Edison « a des problèmes de qualité, de permanence du support et d'amplification »³⁵⁵ au regard de la qualité permise par la transmission en temps réel de Clément Ader et de sa disposition des microphones de chaque côté de la scène. Pourtant, si le théâtrophone fut une réussite à l'exposition de 1881³⁵⁶ comme le confirme Mélissa van Dire³⁵⁷, Catherine Bertho-Lavenir insiste sur une relative déception des critiques en 1889³⁵⁸. L'histoire de cette technologie, ainsi que les difficultés rencontrées, préfigurent en réalité les problématiques développées ultérieurement à travers l'utilisation des médias acoustiques et plus particulièrement de l'enregistrement. Analysons les différents problèmes rencontrés par le théâtrophone.

³⁵³ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 56.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁵ C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle », *op. cit.*, p. 64.

³⁵⁶ Henri de Parville nous relate ce moment : « Le succès des auditions théâtrales téléphoniques du Palais des Champs-Élysées n'a pas d'équivalent dans l'histoire des Expositions : il a été immense, il a excité au plus haut degré la curiosité, l'étonnement et même l'enthousiasme du public. On a compté certains soirs jusqu'à plus de 4,000 personnes faisant la queue pendant des heures aux abords des salons réservés, dans l'espoir d'entendre pendant les *deux minutes* réglementaires l'orchestre et les chants de l'Opéra. [...] L'attrait des auditions a été irrésistible » in H. de PARVILLE, *L'électricité et ses applications : exposition de Paris*, Paris, G. Masson, 1883, p. 452.

³⁵⁷ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 56.

³⁵⁸ C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle », *op. cit.*, p. 59-60.

2. L'importance de la qualité sonore et de la maîtrise du son

Le premier est celui de la qualité d'écoute. Malgré une certaine déception devant les imperfections de la restitution sonore, la technologie perdure et trouve une certaine rentabilité. Ainsi, le relatif succès des retransmissions de l'Opéra de Paris pour les abonnés de Lyon, proposées après 1889, sans procédé d'amplification dans des conditions techniques sommaires, montre une certaine tolérance des consommateurs, comme si l'attrait de la technologie contrebalançait les déceptions liées au problème d'écoute ; le média révèle ici un comportement important de l'homme vis-à-vis de la musique : l'attrait de la musique peut s'établir à travers des rapports esthétiques extra-musicaux. L'auditeur semble en effet parvenir au plaisir esthétique, non par un rapport esthétique créé avec l'œuvre à travers le phénomène musical, mais par un rapport esthétique créé avec le média à travers la prestidigitation technique qui permet de se croire ailleurs par l'écoute d'une œuvre chez soi. Ce phénomène de transfert esthétique n'est pas nouveau et peut se retrouver dans d'autres cas, bien avant l'enregistrement, comme la facture d'instruments dont la beauté est révélée bien avant d'entendre une seule note.

La différence de réception entre 1881 et 1889 et la relative déception des critiques dans les années qui suivent tiennent justement au fait que le procédé magique déjà connu est seulement « revisité ». En 1881, Victor Hugo note dans ses carnets l'étonnement qu'il a éprouvé, certainement comme beaucoup de ses contemporains : « Nous sommes allés [...] à l'hôtel du Ministre des Postes [...]. C'est très curieux. On se met aux oreilles deux couvre-oreilles qui correspondent avec le mur, et l'on entend la représentation de l'Opéra, on change de couvre-oreilles et l'on entend le Théâtre- Français, Coquelin, etc. On change encore et l'on entend l'Opéra-Comique. Les enfants étaient charmés et moi aussi »³⁵⁹. Victor Hugo est davantage charmé par l'appareil que par ce qu'il entend. L'œuvre s'efface devant l'expérience acoustique nouvelle. Il nous faut néanmoins nuancer cette remarque avec Danièle Laster : « les abonnés, souvent mélomanes, deviennent plus exigeants sur la qualité auditive des représentations »³⁶⁰ que les premiers auditeurs des cafés-concerts. Il est donc bien évident que l'attrait pour la technologie comme l'attrait pour l'œuvre évoluent en fonction d'une multitude de paramètres comme la culture personnelle de l'auditeur, la nouveauté de l'objet, la culture de l'objet, etc. Enfin, un nouveau paramètre musical semble naître dans l'histoire de la musique et avec lui un nouveau plaisir esthétique, celui de la qualité sonore du médium, proche de celui concernant la qualité sonore d'un instrument.

³⁵⁹ V. HUGO, *Oeuvres complètes*, Paris, Le Club Français du Livre, 1970, vol. XVI, p. 911 ; cité par D. LASTER, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *op. cit.*, p. 75.

³⁶⁰ D. LASTER, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *op. cit.*, p. 77.

Un deuxième problème soulevé par Mélissa von Drie se trouve dans la diversité des critiques : « les auditeurs écoutant simultanément une même pièce, ne partagent pas nécessairement la même perspective auditive de la scène »³⁶¹. Cela s'explique par la technologie : une paire de microphones ne pouvait être reliée qu'à huit récepteurs au maximum. Il fallait alors poser plusieurs paires de microphones de chaque côté de la scène pour multiplier le nombre de récepteurs. L'inconvénient résidait dans la perception très particulière proposée à chaque auditeur : celui-ci recevait une information auditive très différente selon la place du micro auquel il était relié. Loin d'être anecdotique, là encore, le théâtrophone est ici aussi confronté à une problématique liée aux conditions acoustiques : quel son doit-on faire entendre à l'auditeur afin que celui-ci ait l'impression d'être en lien avec le concert retransmis ? Autrement dit, de quelle manière capter le son pour que l'auditeur ne ressente pas la subjectivité du placement des micros ? Ce fut le travail de réflexion d'Eugène Testavin, le dernier directeur de la Compagnie³⁶² : après de nombreuses tentatives il finit par proposer en 1923 un seul microphone relié à un seul haut-parleur afin que chaque auditeur ait une restitution du son identique, plus propre et davantage maîtrisée. Le média met ici en évidence le rôle de l'environnement sonore dans l'appréciation du rapport esthétique, un rôle que nous pourrions placer à la frontière du domaine musical à proprement parler.

Ces questions acoustiques seront continuellement abordées au sein de l'utilisation des différents médias musicaux, dans une perspective de confort pour l'auditeur mais surtout dans un objectif commercial, l'argument de vente étant le réalisme de l'immersion. En effet, l'écoute acousmatique nécessite une exigence sonore afin d'envelopper l'auditeur dans le son, et de remplacer par l'audition ce que les autres sens ne perçoivent pas. Mélissa Van Drie considère que la source de cette réflexion naît dans le stéthoscope binaural³⁶³ amélioré dans les années 1850. C'est donc moins un problème technologique qu'un problème de « transduction » du son. Cette notion utilisée continuellement dans l'histoire de l'enregistrement ne signifie pas, en réalité, la reproduction fidèle du son pour l'auditeur mais la recreation, le réarrangement du son afin de lui donner l'illusion d'une reproduction fidèle de l'ambiance sonore de la salle de concert.

Enfin, Melissa Van Drie pointe la difficulté pour l'auditeur de donner sens aux différentes informations sonores qu'il reçoit. Elle évoque en exemple l'histoire d'une vieille dame perplexe qui met sur le même plan les sons provenant de la pièce et ceux provenant de la salle : « la fabrication d'une

³⁶¹ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 60.

³⁶² E. TESTAVIN, *L'organisation actuelle du théâtrophone*, Paris, Librairie de l'enseignement technique, 1930, p. 6.

³⁶³ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 60.

image mentale de représentation est tout particulièrement gênée par l'absence de plans sonores »³⁶⁴. L'auditeur doit donc mener un travail intellectuel et psychologique pour faire le tri dans ce qu'il entend, en utilisant ses connaissances et son expérience auditive. Cet exemple nous montre que l'écoute « schizophonique » ne va pas de soi et nécessite de maîtriser le son à travers le média, mais aussi d'inventer chez l'utilisateur une nouvelle *poïesis* auditive. Nous sommes ici face aux premières élaborations et aux premières appréhensions de l'univers acousmatique.

3. Un nouvel espace domestique : l'espace sonore

Le troisième problème, et le principal d'un point de vue économique selon Catherine Bertho-Lavenir, semble être celui du programme proposé. Si, dans un premier temps, les représentations de l'Opéra de Paris et de la Comédie-Française sont une grande réussite, par la suite, lorsque les théâtrophones furent placés au musée Grévin, le programme s'est tourné vers des représentations des chansons de l'Eldorado ou d'autres cafés-concerts. Ce changement fit naître de vives critiques dans l'opinion publique³⁶⁵.

À première vue, une telle réaction pourrait contredire ce que nous avançons plus haut : dans notre exemple l'auditeur, faisant la différence entre les spectacles proposés, chercherait avant tout une œuvre précise bien plus qu'une nouvelle manière d'écoute. C'est sans doute en partie vrai. Mais il faut prendre aussi en compte l'attitude parisienne de l'époque, souvent très réticente face à des technologies nouvelles. Le réseau téléphonique, par exemple, était considéré comme potentiellement dangereux puisque l'on « ne contrôle pas ce qu'il y a sur les fils ; ils peuvent faire pénétrer à l'intérieur des foyers la voix du séducteur, les paroles interdites »³⁶⁶. Ces critiques s'expliquent par un problème de culture, de bienséance et une morale cherchant à définir ce qu'il était acceptable de laisser entrer chez soi. Lorsqu'un programme plus grivois est proposé par téléphone, c'est alors la culture de l'entre-soi qui est perturbée. Catherine Bertho-Lavenir remarque d'ailleurs que nous retrouverons ici des « thèmes souvent développés par la suite à l'égard du cinéma »³⁶⁷.

Cette peur de faire entrer des paroles déplacées était d'autant plus présente que l'écoute par le théâtrophone permettait une nouvelle manière d'entendre le son, rendant l'auditeur fasciné et ainsi moins critique : « Pour beaucoup de visiteurs de 1881 (et pour d'autres auditeurs plus tardifs), ces auditions téléphoniques marquent l'une des toutes premières expériences acoustiques leur permettant d'être plongés

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁶⁵ C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle », *op. cit.*, p. 66.

³⁶⁶ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 68.

³⁶⁷ C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle », *op. cit.*, p. 66.

sans repère visuel dans un univers de son médiatisé »³⁶⁸. Cette nouvelle expérience, qui plus est potentiellement installée au milieu du foyer, pose alors la question du contenu de l'offre à travers le médium. Celle-ci est perçue différemment en fonction du contexte : un lieu public comme le café-concert ou un lieu privé comme le salon ne permettent pas le même langage, les mêmes attitudes. À travers la critique des programmes proposés transparaît alors une nouvelle manière de percevoir la musique devenue « schizophone » : l'auditeur doit s'habituer aux codes nouveaux que ce média installe dans le langage musical. Cette nouvelle perception sera, répétons-le, une problématique inhérente au fonctionnement de la radio et de l'enregistrement. Toujours est-il que la Société du Théâtrophone, créée en 1890 à Paris, transforma alors le script de départ pour satisfaire la critique. En cherchant à se tourner vers un public cultivé et fortuné, elle proposa des « représentations de l'Opéra, de la Comédie Française, d'opérette ou de théâtre de Boulevard »³⁶⁹ laissant apparemment les « Caf'Conc' » et le Music-Hall de côté. Elle pensait ainsi faire oublier ce problème d'attitude chez l'auditeur confronté à une notion encore inconnue et que l'on nommera bien plus tard l'« écoute acousmatique ».

4. Le problème de l'expérience esthétique et culturelle

Un quatrième problème est celui du lien entre le médium et la culture censée être diffusée chez l'auditeur grâce à cette technologie. En effet, lorsque Daniel Laster conclut que « le théâtrophone avait ouvert une ère nouvelle : celle d'une plus large diffusion de la culture par le moyen de la technique »³⁷⁰, il suppose de manière intrinsèque que l'expérience musicale du théâtrophone est, sinon identique, au moins semblable à l'expérience musicale du concert. Sans vouloir aborder dès à présent la problématique qui sera celle de toute expérience acousmatique d'une musique non-acousmatique, il nous faut néanmoins nous interroger sur la pertinence de l'expérience musicale de l'auditeur par le théâtrophone, question qui, encore une fois, semble préfigurer des problématiques continuellement abordées à travers la pratique de l'enregistrement. Comme nous l'avons vu plus haut en effet, l'expérience de la musique au moyen de ce média doit être considérée par le biais de ses possibilités technologiques.

Dès lors, comment qualifier l'expérience musicale de Proust lorsqu'il écrit à Georges de Lauris en 1911 : « Je me suis abonné au théâtrophone dont j'use rarement, où on entend très mal. Mais enfin pour les opéras de Wagner que je connais presque par cœur, je supplée aux insuffisances de l'acoustique »³⁷¹ ? De

³⁶⁸ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 61.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁷⁰ D. LASTER, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *op. cit.*, p. 78.

³⁷¹ M. PROUST et G. DE LAURIS, *A un ami (correspondances)*, Paris, Amiot-Dumont, 1948, p. 234 ; cité par D. LASTER, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *op. cit.*, p. 77.

la même manière, que perçoit-il réellement dans sa découverte du *Pelléas et Mélisande* de Debussy lorsqu'il précise à son ami Reynaldo Hahn : « des hérésies musicales qui peuvent vous crisper, passent inaperçues pour moi, plus particulièrement dans le théâtrophone, où à un moment je trouvais la rumeur agréable mais pourtant un peu amorphe quand je me suis aperçu que c'était l'entr'acte ! »³⁷² ?

Il est vrai que la Compagnie du théâtrophone chercha continuellement à améliorer la qualité sonore de son appareil en se dotant par exemple, en 1910, du relais Brown qui « amplifie le courant et permet de remédier à l'affaiblissement de certaines auditions »³⁷³, ou encore en remplaçant, après la guerre de 14-18, les appareils Ader par des microphones plus sensibles. Le nombre de 300 abonnés en 1930, alors que la radio était répandue depuis 1921, montre effectivement que « le théâtrophone, bien qu'il soit le doyen, reste actuellement [en 1930] le moyen le plus simple et par suite le plus fidèle, de reproduction des sons à courte distance »³⁷⁴. Néanmoins, la question de la perception esthétique de l'auditeur au moyen d'un médium dépasse de loin, nous le verrons, la question de la qualité du médium.

5. L'invention d'une nouvelle posture pour l'auditeur

Il nous faut aussi relater un dernier problème : celui du malaise suscité par cette technologie dans la vie parisienne. Dès le début, les critiques semblent fascinés par l'individualisation que crée cette nouvelle manière d'écouter. Accrochés à leur « couvre-oreilles », assis dans un fauteuil d'une pièce tamisée, ou debout tournés vers l'appareil, les mélomanes semblent coupés du monde réel. Leurs contemporains dénoncent alors assez rapidement cette nouvelle solitude de l'auditeur face à l'œuvre d'art à l'image d'Eça de Queiroz repris par Mélissa Van Dire : « Surplombant l'immobilité, le mutisme pensif de ces dos, de ces décolletés, l'électricité brillait, triste comme un soleil froid. Et de chaque oreille, que la main protégeait, pendait un fil noir, pareil à un méandre d'intestin. Dornan, affalé sur la table, avait fermé les yeux et méditait, tel un moine obèse »³⁷⁵. Nous sommes ici devant un mal-être suscité par une nouvelle manière d'écouter la musique. L'auditeur tourné avant tout vers soi développe une individualisation de l'écoute bien différente de celle des salles de concert où la réception de l'œuvre, ainsi que les sentiments esthétiques dégagés, sont partagés par l'ensemble des spectateurs. La description d'Henri Parville peut laisser penser que cette nouvelle attitude, quasiment d'introspection,

³⁷² M. PROUST, *A un ami (correspondances)*, Paris, Gallimard, 1956, p. 199 ; cité par D. LASTER, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *op. cit.*, p. 78.

³⁷³ D. LASTER, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *op. cit.*, p. 77.

³⁷⁴ Propos de Monsieur Testavin, dernier directeur de la compagnie ; in *Annales des Postes télégraphes et téléphones*, 1930 ; cité par *Ibid.*, p. 78.

³⁷⁵ J. M. E. de QUEIROZ, *202, Champs-Élysées*, M.-H. Piwnik (trad.), Paris, Éd. de la Différence, 1991 ; cité par M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 64-65.

n'est pas apparue naturellement puisqu'en 1883, il évoque des visiteurs qui se mettent à applaudir avec frénésie « comme s'ils se trouvaient réellement à l'Académie de musique »³⁷⁶.

Quoi qu'il en soit, ces nombreuses réactions montrent une fois encore la nécessité d'inventer pour l'auditeur une posture d'écoute adéquate. Ces mêmes critiques réapparaîtront lorsque le disque aura trouvé sa place dans le domaine musical.

6. Transduction sonore et perception acousmatique

Ces différents problèmes s'imposent dès l'apparition du théâtrophone. Nous allons voir qu'ils ne sont pas liés en particulier à cette technologie mais bien à toute volonté de transduction sonore et donc à tout médium s'y confrontant. Pour Mélissa Von Drie, le théâtrophone non seulement préfigure la technologie de l'enregistrement, mais prépare l'auditeur à l'écoute acousmatique. Sa description de l'ambiance des salles dédiées au théâtrophone pendant l'Exposition de 1881 est éloquente : des lampes électriques, nouveauté de l'époque, diffusent une lumière tamisée à l'intérieur du bâtiment afin de mettre l'accent sur l'écoute, « des portes doubles faites d'épaisses étoffes »³⁷⁷ et des parois de salle « entièrement recouvertes de tapis pour réduire le bruits extérieurs »³⁷⁸ permettent de faire entrer l'auditeur dans un univers sonore quasiment magique, débarrassé des bruits parasites. Une première description de la nouvelle posture de l'auditeur donne à réfléchir : « physiquement séparé des autres, tourné vers les murs [...] le dispositif impose le silence et interrompt toute interaction directe. [...] La nouvelle figure de spectateur-auditeur est définie par son isolement mental et perceptif, et par son statisme »³⁷⁹.

Le théâtrophone invente alors l'univers sonore nécessaire à la perception acousmatique. Cette découverte intervient dans une période où « les salles deviennent [...] de plus en plus silencieuses et le spectateur se fond progressivement dans l'anonymat par la pénombre »³⁸⁰. Cette technologie accompagne donc plus largement une mutation des pratiques musicales à l'aube du XX^e siècle.

La nouvelle posture de l'auditeur orienté vers lui-même, seul face au son, doit aussi être mise en perspective avec la découverte de l'inconscient, le développement de la psychanalyse et son travail d'introspection. Dans une société en pleine mutation sociale, le théâtrophone prédit les « industries qui d'emblée ont partie liée avec le plaisir, le loisir et la distraction »³⁸¹ à l'image de la Tour Eiffel, symbole

³⁷⁶ H. de PARVILLE, *L'électricité et ses applications*, *op. cit.*, p. 452 ; cité par M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 62.

³⁷⁷ F. NIBART, *La Société générale des téléphones: 1880-1890*, Angers, Nibart, 2010, p. 63 ; cité par M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 62.

³⁷⁸ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 62.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 62-63.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 64.

³⁸¹ C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle », *op. cit.*, p. 59.

des nouvelles capacités industrielles mais aussi « gigantesque machine à faire plaisir aux foules qui se révèlent prêtes à dépenser des sommes qui finissent par être considérables pour le seul plaisir de prendre l'ascenseur afin de dominer Paris »³⁸².

II. La lente création de l'écoute acousmatique

7. Les débuts de la musique enregistrée

Le théâtrophone fait ses dernières publicités en 1932 et cesse de fonctionner la même année. Arrivé à la fois un peu trop tôt (car l'oreille n'était pas encore formée à l'écoute acousmatique et la technologie pas assez mûre pour une prise de son de qualité) et un peu trop tard (la radio et le phonographe vont rapidement rendre le théâtrophone obsolète), il doit être considéré comme le précurseur de son concurrent à l'exposition de 1881 et de 1889, le phonographe, véritable vedette, comme en témoigne Emile Gautier : « Je ne crois pas me tromper en affirmant que l'une des plus captivantes attractions de l'Exposition universelle de 1889 — abstraction faite de la Tour Eiffel, des fontaines lumineuses, du palais des Machines et de la danse du ventre, dont la grandeur ou l'étrangeté tirèrent si violemment l'œil aux passants — a été le phonographe de Son Omnipotence Edison le Thaumaturge »³⁸³. « Décoré et reçu par le président de la République [...] il rencontre un autre héros de la modernité technologique, Gustave Eiffel dont la Tour est précisément inaugurée en hommage au centenaire de la Révolution française »³⁸⁴.

Si dès 1878 « jusqu'aux années 1890, la littérature consacrée au phonographe se caractérise par une insistance sur le prodige technique et un enthousiasme pour les nombreux usages possibles »³⁸⁵, il faut en réalité attendre les expositions publiques, pour voir passer l'auditoire du cercle des scientifiques à celui des journalistes et enfin à celui du grand public, le phonographe restant encore rare et cher. Edison présenta ainsi sa « machine parlante »³⁸⁶ à l'Exposition internationale d'électricité, qui lui réserva deux grandes salles du Palais de l'Industrie³⁸⁷, puis en 1888 au Crystal Palace, le grand palais d'exposition

³⁸² É. (1853-1937) A. du texte GAUTIER, *Les étapes de la science : chroniques documentaires*, Paris, Lecène, Oudin, 1892, p. 261 ; cité par E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 84.

³⁸³ É. (1853-1937) A. du texte GAUTIER, *Les étapes de la science*, *op. cit.*, p. 261 ; cité par E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 84.

³⁸⁴ E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 84.

³⁸⁵ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 18.

³⁸⁶ L'expression reprise ensuite par les publicités aurait été inventée aux États-Unis par un journaliste après une démonstration à Buffalo dans les années 1880. Cf. M. SIEFERT, « Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture : How the Talking Machine Became a Musical Instrument », *Science in Context*, vol. 8, n° 2, juin 1995, p. 427 ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 27.

³⁸⁷ E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 84.

londonien, et encore à l'Exposition Universelle, dans laquelle le phonographe partagea la vedette avec le théâtrophone dans les sous-sols du Pavillon des téléphones³⁸⁸.

8. Les premiers appareils de lecture

Pourtant, la piètre qualité des enregistrements pendant la première décennie n'en fait pas une technologie uniquement tournée vers le plaisir musical. Il faut attendre les années 1890 pour voir ce média entamer son histoire liée à la musique, à la consommation publique de loisir et au marketing culturel : Émile Berlinger a l'idée d'utiliser un disque comme support plutôt qu'un cylindre pour pouvoir dupliquer facilement les enregistrements. Le gramophone est inventé.

Nous l'avons évoqué, la visée initiale de l'invention de Thomas Edison était administrative, l'intérêt de cette technologie résidant dans la conservation du document ainsi que dans les possibilités de réécouter une information. C'est à partir de cette seconde caractéristique que naîtra l'idée de consommation musicale. La possibilité de duplication d'un événement sonore installe définitivement l'enregistrement dans l'univers musical en permettant l'industrialisation de la musique. Cependant, dans la première période de l'enregistrement, l'auditeur reste issu « des cercles scientifiques ou mondains »³⁸⁹. Avec des points d'écoute dans les cafés et dans les lieux publics ou encore dans les fêtes foraines, l'enregistrement commence à atteindre un plus large public. En Grande-Bretagne, par exemple, se développent dans les années 1890 des « *coin-in-the-slot* », c'est-à-dire des phonographes à pièces, grâce auxquels tout un chacun pouvait, dans la rue, avec une pièce, écouter de la musique enregistrée³⁹⁰.

Entre 1895 et 1910, les industriels mettent au point des appareils pour l'usage domestique développant un marché nouveau et très demandeur. Les prix se réduisent à la fois pour l'appareil de lecture et pour les enregistrements, ce qui permet de démocratiser la pratique : « un public est né qui écoute de la musique chez lui, seul et sans plus voir les musiciens »³⁹¹. Très tôt, son caractère pédagogique et populaire transparaît, à l'image des London Promenade Concerts « alliant "grande musique" et pièces populaires »³⁹², organisés entre 1895 et 1944, dans le but d'éduquer la population et de lui faire découvrir et comprendre les plus grandes œuvres musicales. Des abonnements sont proposés pour ce nouveau public d'amateurs éclairés. Ils peuvent alors choisir dans une liste les enregistrements qu'ils veulent écouter, puis, lorsque le cylindre devient trop usé, un système

³⁸⁸ C. BERTHO-LAVENIR, « Innovation technique et société du spectacle », *op. cit.*, p. 65.

³⁸⁹ E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 91.

³⁹⁰ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 56.

³⁹¹ E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 92.

³⁹² S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 56.

d'échange est organisé. Entre 1900 et 1910, le nombre d'appareils, dopé par les innovations techniques dont celle, majeure, de reproduction en série d'enregistrements, passe de 500 000 exemplaires à 2,5 millions rien qu'aux États-Unis.

Deux marchés ont vu le jour pendant cette période à cause de deux choix de scripts quelque peu différents : celui du développement d'un public *lowbrow*, c'est-à-dire consommant une musique plus populaire, moins raffinée, privilégié par le phonographe et bien plus présent aux États-Unis, et celui d'un public *highbrow*, c'est-à-dire consommant un art plus élitiste, plus réfléchi, privilégié par le Gramophone³⁹³, et bien plus présent en Europe. Néanmoins, Sophie Maisonneuve remarque que l'installation des studios d'enregistrement de la firme Pathé rue de Richelieu à Paris marque la volonté d'être à côté de l'Opéra-Comique, ou que l'ouverture d'un Salon du Phonographe en 1899 « au milieu des grandes salles lyriques mais aussi des théâtres de boulevard confirme pour le public l'inscription du médium dans le domaine culturel, tant "sérieux" que "léger" »³⁹⁴.

9. La création d'un nouveau besoin musical

Tout au long de cette période les argumentaires de vente développent la thématique « de la fidélité qui fait de l'audition du phonographe l'égale d'un concert, à laquelle s'ajoute le plaisir d'avoir chez soi tous les grands noms de la musique et de pouvoir les convoquer de nouveau à tout moment »³⁹⁵ et cherchent à inscrire le nouveau médium « dans l'univers des pratiques domestiques bourgeois via des catalogues et des objets luxueux, des suggestions d'usage »³⁹⁶.

Afin de plaire à la bourgeoisie du XIX^e siècle, les sources publicitaires depuis 1893 associent le phonographe au monde cultivé. Il est ainsi considéré comme un instrument de musique, dont il prend d'ailleurs peu à peu l'aspect, pour valoriser celui qui ne peut pas pratiquer un instrument : d'abord le bourgeois trop occupé, qui n'a pas le temps de s'exercer puis, plus tard, les classes moins aisées, qui n'ont les moyens ni d'acheter un instrument ni de prendre des cours. L'expression courante à l'époque « jouer du phonographe » valorise le propriétaire : elle donne à penser que l'on joue du phonographe comme l'on joue du piano, instrument phare en cette fin de siècle, et requiert les mêmes compétences, la même sensibilité et donc la même culture esthétique.

Il est vrai qu'avant 1896 l'instrument nécessitait une manivelle ; lorsque les premiers moteurs à ressort ont permis de pallier le problème, il restait nécessaire de changer continuellement l'aiguille,

³⁹³ L. W. LEVINE, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, s. l., Harvard University Press, 1988 ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 35.

³⁹⁴ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 37.

³⁹⁵ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », op. cit., p. 21.

³⁹⁶ *Id.*

de régler la vitesse de lecture ou de surveiller la fin de la lecture pour soulever l'aiguille... Mais l'argument commercial qui vise à justifier la place de l'appareil dans le monde culturel de la musique est un point crucial et les industriels s'y emploient jusque dans les détails. La forme même du phonographe est conçue pour rappeler un instrument : « Columbia et Edison appellent leurs modèles de luxe "the grand" »³⁹⁷, faisant ainsi clairement référence au piano de concert. Dans cette perspective, Pierre Hémardinquer et René Dumesnil relèvent les conseils prodigués à l'époque :

« Placer un phonographe meuble aux deux tiers environ d'une pièce de forme rectangulaire [...] Pour un appareil coffret, ou un appareil portatif, la hauteur *optima* du diffuseur de sons au-dessus du sol semble être d'un mètre environ. [...] Pour éviter les réflexions sonores nuisibles, on ne placera jamais le phonographe en avant d'un miroir ou d'un mur à surface très lisse. On obtiendra, au contraire, souvent de très bons résultats en le plaçant en avant d'une porte ouverte ou d'une baie de séparation de deux pièces, de telle sorte qu'il se trouve une masse d'air suffisante derrière lui »³⁹⁸.

L'aspect délicat que revêt le phonographe peut sembler avoir freiné son essor. Il n'en est rien : l'amateur du phonographe a l'impression d'être un acteur important dans le processus quelque peu magique de la restitution sonore de l'enregistrement. Il se démarque ainsi socialement en développant une culture personnelle qui repose sur des connaissances techniques précises ; sa pratique montrerait sa sensibilité esthétique fine, notamment lorsqu'il s'applique à faire sonner correctement l'enregistrement. L'installation de pratiques nécessitant des qualités proches des qualités du musicien permet au vendeur d'inscrire son script dans l'imaginaire de l'auditeur : en jouant du phonographe, il fait de la musique sans avoir besoin d'acquérir la technicité nécessaire à chaque instrument. Encore actuellement, la vente d'appareils de lecture de haute qualité manifeste ce besoin de l'auditeur qui se veut cultivé, d'être acteur de son écoute, et par là même de se mettre en valeur socialement lorsqu'il invite son entourage à partager sa pratique.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁹⁸ P. HÉMARDINQUIER et R. DUMESNIL, *Le livre du disque. Histoire de la musique par les disques*, Paris, E. Chiron, 1931, p. 61 ; cité par L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 61.

10. Attitude corporelle et écoute : un malaise révélateur

À l'inverse, l'écoute acousmatique reste pour beaucoup une notion abstraite. Les différentes attitudes de l'auditeur devant l'enregistrement ne sont pas encore inventées pour écouter et comprendre un son « schizophone », c'est-à-dire détaché de sa source. Les critiques décrivant l'auditeur du Théâtrophone comme un personnage immobile, tourné vers lui-même jusqu'au burlesque, ne se sont pas encore dissipées avec l'enregistrement. André Cœuroy, pourtant partisan de cette technologie, en dresse le tableau :

« Quelqu'un propose : "si on faisait marcher le phono ?" Tout le monde se récrie d'aise. Les dames vont s'asseoir en cercle. Les messieurs sont debout, tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre. Comme par miracle la belle humeur désinvolte qui vous animait au sortir de table a disparu. Il n'y a plus que des gens figés. Celui-ci tend le cou de travers. Celui-là écarquille des yeux de faïence. Cet autre a les épaules de guingois et attrape la crampe à ne pas oser les remettre d'aplomb. Pourquoi ? Parce qu'ils regardent. Parce qu'ils ne peuvent pas ne pas regarder. Et quoi ? Une chose immobile, une chose qui leur impose sa propre immobilité : le meuble massif et bête sur lequel repose le phonographe. On regarde un chanteur : mais les légers mouvements de ses mains, de ses yeux, de son visage, la vision de ses lèvres mouvantes entretiennent en vous le sentiment et le besoin de la mobilité. Vos muscles jouent à fleur de peau devant un être humain qui chante. Ils deviennent raides comme bois devant une machine parlante. Le sens de votre propre mobilité disparaît. [...] La mécanique vous écrase. La mécanique vous dompte. La mécanique vous humilie »³⁹⁹.

Les objections concernant la qualité sonore sont importantes et Sophie Maisonneuve nous incite à les mettre en perspective avec les remarques positives et souvent très ambitieuses à chaque innovation : si la piètre qualité des premières technologies nous dérange, c'est seulement par comparaison avec la qualité actuelle. Un jugement de valeur n'est en effet possible que par comparaison. De la sorte, selon elle, les reproches faits *a posteriori* contrebalancent les remarques enthousiasmées devant la performance technologique.

³⁹⁹ A. CŒUROY, « Eloge de l'invisible (éditorial) », *Machines parlantes et radio*, n° 127, juin 1930, p. 393 ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 108-109.

11. Arguments de vente

Afin de garder un script cohérent des habitudes musicales de l'époque et ainsi de promouvoir la vente des produits liés à l'enregistrement, la pratique du phonographe s'associe à la pratique des concerts, véritable passe-temps de la bourgeoisie en recherche de légitimation par la culture à la fin du XIX^e siècle. Sophie Maisonneuve livre une analyse éloquentes des publicités et des comptes rendus proposés en ces débuts de la pratique de l'écoute à domicile⁴⁰⁰ : bien plus que des publicités « attrape-nigauds », elle propose d'y voir une volonté de légitimation de l'enregistrement afin de l'inscrire dans la continuité de l'expérience musicale déjà connue et prisée qu'est le concert. Elle nous précise que :

« du modèle littéral des dernières années du XIX^e siècle (de véritables “concerts” de phonographe sont organisés dans des auditoriums) au souci de la constitution d'un programme pour l'audition domestique, en passant par la préparation de la pièce (obscurité, silence, disposition des sièges, entracte) ou par la présentation des catalogues (précision de l'institution de rattachement des interprètes enregistrés), le concert reste, jusqu'aux années 1930, le point de mire des pratiques phonographiques en formation »⁴⁰¹.

Si les difficultés pour élaborer un univers sonore d'un nouvel ordre sont nombreuses, comme nous le verrons avec l'interprète⁴⁰², l'auditeur, lui, n'a pas ressenti réellement de rupture mais a intégré l'objet au sein de ses expériences musicales précédentes. De ce point de vue, l'enregistrement fut perçu comme un enrichissement dans la palette des expériences possibles. Pour ce faire, les publicités valorisent l'idée que l'enregistrement reproduit et prolonge l'émotion du concert et qu'il permet alors de voyager, par l'écoute des plus grands interprètes mondiaux, tout en restant chez soi. Cette notion semble banale de nos jours, mais elle reste pour l'époque une nouveauté dans l'expérience esthétique de l'auditeur : « le disque confère aux interprétations ubiquité et pérennité. La présence de la musique en l'absence de l'interprète constitue une expérience sans précédent, qui déroute et enchante en même temps »⁴⁰³. Ludovic Tournès, analyse ainsi le plaisir du discophile, qui proviendrait du « sentiment d'une proximité avec le créateur de l'œuvre encore plus grande que lors d'une audition en direct, voire [du] sentiment d'être soi-même le créateur de la musique »⁴⁰⁴. Quand bien même cette réalité serait illusoire,

⁴⁰⁰ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 44-47.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰² Cf. Chapitre 6, II : « L'apport de l'électricité et l'appropriation du médium par l'interprète artiste ».

⁴⁰³ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 47.

⁴⁰⁴ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3*, op. cit., p. 62.

surtout avant 1925 quand la qualité d'écoute reste encore très sommaire, elle sera accentuée par la prise de son électrique, nouveauté qui donne l'impression de se trouver à quelques centimètres des lèvres du chanteur ou au milieu du groupe d'interprètes, places impossibles à occuper dans la meilleure salle de spectacle.

III. Les apports de l'électricité

12. L'ouverture d'un univers sonore inconnu

Une fois cette conception de l'écoute acceptée par l'auditeur, grâce aux nombreuses innovations technologiques qui apparaissent au début de la seconde période, se développent des arguments scientifiques afin de montrer les progrès de la technique mais aussi d'élaborer un rituel lié au moment d'écoute musicale domestique. Ces deux discours permettent alors d'instaurer chez l'auditeur une pratique ainsi qu'une esthétique de l'écoute par l'enregistrement qui se veut cette fois-ci distincte du concert :

« Ces indications et conseils toujours très détaillés [afin de régler les appareils de lecture] visent à définir un ensemble de gestes et de compétences pour la réussite de l'écoute. Elles placent la "performance" (au double sens français et anglais) dans un univers technique peuplé d'objets, de gestes, d'espaces et de dispositions particuliers. Cela lui confère, ainsi qu'à l'audition, un caractère technique marqué et fait de celles-ci des événements définis par tout un rituel de préparation »⁴⁰⁵.

Les critères du plaisir esthétique de l'auditeur se transforment, passant de l'idée d'une écoute privilégiée à une écoute idéalisée grâce aux capacités techniques et aux nouveaux dispositifs d'audition élaborés par les entreprises. L'enregistrement n'est plus un médium facilitant l'accès à l'émotion esthétique, il devient le médium « par lequel précisément advient la musique et l'émotion »⁴⁰⁶. C'est donc, comme le remarque Sophie Maisonneuve, une esthétique inédite qui apparaît chez l'auditeur :

« l'amateur découvre, par l'expérience, que l'émotion résulte d'un co-ajustement du sujet et de la technique, du dispositif et de la disposition : non seulement le dispositif technique (aiguilles, volume, placement de l'appareil) doit être adapté à

⁴⁰⁵ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 144.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 149.

la situation (taille de la salle, moment de l'écoute), mais c'est aussi aux attentes et préférences propres de l'auditeur qu'il doit être ajusté ; et, inversement, l'auditeur apprend à écouter la musique d'une manière particulière, à se rendre sensible aux qualités propres du médium, à inventer une écoute "aurale" spécifique, émancipée du modèle du concert »⁴⁰⁷.

13. De l'auditeur à l'amateur discophile

La « révolution électrique »⁴⁰⁸ qui marque notre deuxième période révolutionne la qualité de restitution du son et, avec elle, concrétise une expérience sonore non seulement proche de l'expérience musicale d'un concert mais la dépassant même. Pour André Cœuroy, c'est l'enregistrement électrique qui, en 1930, « a fait du phonographe le parfait mécanisme qu'il est aujourd'hui »⁴⁰⁹, et qui a permis au marché de l'enregistrement de s'étendre à toute les classes de la population. Grâce à un système de vente à crédit mis en place dans les années 1920 — ou dans les années 1930 selon le pays —, la classe ouvrière, ainsi que les classes moyennes américaines, mais aussi anglaises et allemandes, s'équipent progressivement d'un appareil de lecture. Avec l'élargissement d'une telle pratique à toutes les catégories socio-professionnelles, l'assimilation de l'écoute acousmatique devient une réalité ordinaire.

Si, avant cette technologie, la qualité de l'écoute n'était pas à la hauteur de celle d'un concert, malgré toutes les promesses publicitaires, la révolution électrique permet de créer « une pratique culturelle reconnue et légitime »⁴¹⁰. En effet, les améliorations technologiques des années 1920 parviennent à convaincre les amateurs éclairés, encore quelque peu sceptiques de l'intérêt d'une écoute par l'enregistrement. Avec l'électricité, à l'image de la création du bouton volume permettant à l'auditeur d'être l'acteur de son écoute, se généralisent des pratiques auparavant extrêmement élitistes : l'écoute, l'analyse et l'évaluation des disques. Tout un chacun peut dès lors évaluer plus précisément son rapport esthétique avec le phénomène musical. Une culture discographique s'élabore ainsi. Cette pratique, il est vrai, a vu le jour peu avant l'apparition de l'enregistrement électrique : la première revue spécialisée intitulée *The Gramophon* fut lancée en 1923 en Angleterre par l'écrivain britannique Compton Mackenzie⁴¹¹. De la même manière, Ludovic Tournès remarque l'apparition des

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁰⁹ A. CŒUROY et G. CLARENCE, *Le Phonographe*, Paris, Éd. Kra, 1929, p. 95 ; cité par L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹⁰ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 60.

⁴¹¹ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 911.

rubriques « disques » dans de nombreuses revues musicales spécialisées afin de faire parler les critiques musicaux professionnels⁴¹². L'ampleur de cette réflexion arrive réellement après 1925 : aux États-Unis, le premier numéro du *Phonograph Monthly Review* sort en 1926. De la même manière, de l'autre côté de l'Atlantique, le *Phono-Club de France* est fondé en 1928 et permet à ses adhérents de se rencontrer pour écouter des disques, partager leurs impressions et comparer les versions. Fort de son succès, le Club lance sa revue en avril 1928. Dans son sillage, une autre revue nommée *Disque* apparaît en 1929.

La qualité d'écoute que permet l'électricité développe un discours intellectuel autour de la musique enregistrée, d'abord parmi les amateurs de musique classique bientôt rejoints par d'autres styles musicaux plus populaires : en France, vers 1935, sort la première revue spécialisée en jazz, *Jazz Hot*, sous l'égide de l'association le *Hot Club de France* qui fête alors ses trois ans d'existence⁴¹³. Un public naît « auquel l'écoute sur disque procure un plaisir aussi important, quoique de nature différente, que l'écoute en direct : l'amateur de disques est bien né à ce moment-là, quelque part entre 1920 et 1930⁴¹⁴ ».

14. Collectionner les disques : entre pouvoir et savoir

Apparaît alors une pratique liée au plaisir discophile : la collection de disques. Ludovic Tournès voit dans la publication de Charles Delaunay dans la revue *Hot Discography* en 1937 le premier acte du discophile : « list[er] presque tous les enregistrements de jazz réalisés depuis 1917 »⁴¹⁵. Ce nouveau phénomène devient d'autant plus important que le marché du disque s'est progressivement diversifié et que le principe de consommation mis en place au cours de la première période porte enfin ses fruits. L'idée d'une « consommation de musique, à travers l'idée de renouveler l'offre, de parer à la lassitude d'une audition répétée et de rendre possible (sinon de susciter) le désir de nouveauté »⁴¹⁶ est en effet apparue à la première période de l'enregistrement mais ses résultats se font ressentir réellement dans les années 1920. Certes, la consommation de musique par l'achat de partition existait déjà avant le début de l'enregistrement. Elle restait néanmoins cloisonnée aux capacités du consommateur à pouvoir lire et jouer la partition achetée. Ici, avec l'enregistrement, la difficulté est bannie, ce qui permet de toucher toutes les catégories socio-professionnelles indépendamment de leur culture initiale.

Avec l'émergence du collectionneur de disques, c'est une nouvelle idée de l'amateur de musique qui se crée. Il est vrai que le concept d'amateur se construit tout au long du XIX^e siècle : la

⁴¹² L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 58-64.

⁴¹³ *Id.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹⁶ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 34.

pratique musicale pénètre une classe sociale de plus en plus importante, la bourgeoisie. Non seulement l'enregistrement prolonge ce phénomène mais il le démultiplie en élargissant progressivement le concept d'amateur à l'ensemble de la population. Il se montre le parfait reflet de la culture libérale du XIX^e siècle, en permettant à chaque individu qui réussit au point de vue économique et sociétal de s'approprier tout un savoir auparavant réservé à un tout petit monde de savants et de puissants. L'idée de souscription lancée par Walter Legge⁴¹⁷, directeur artistique chez EMI, répond très bien à cette attente : il permet à chaque souscripteur d'étendre ses connaissances musicales en obtenant régulièrement les derniers enregistrements, créant ainsi chez l'auditeur le sentiment de faire partie d'une recherche artistique et d'une démarche créatrice. Ainsi, avec la *Hugo Wolf Society*, puis la *Beethoven Sonata Society* ou encore la *Bach Society*, une large partie de la population découvre un nombre important de musiques oubliées de grande qualité.

Cette pratique n'aurait bien entendu pas été possible sans l'apparition des premières revues spécialisées à destination des amateurs pendant l'entre-deux-guerres. Sophie Maisonneuve note le caractère novateur et engagé des premières critiques visant avant tout à améliorer la qualité musicale de la production artistique enregistrée, bien « loin de relever d'un projet opportuniste »⁴¹⁸, ce qui fut le cas en Grande-Bretagne pour la revue *The Gramophone* créée en 1920 par Compton Mackenzie. La sociologue remarque que cette critique cherche son style et puise son inspiration dans la critique littéraire. Elle se place alors dans un premier temps dans le « cercle d'intérêt des amateurs cultivés », indépendante des productions musicales tout en restant proche pour y être influente. En France, les revues spécialisées restent très professionnelles et la critique amateur trouve surtout son importance dans des rubriques spécialisées au sein de revues plus générales⁴¹⁹.

15. La découverte de l'illusion sonore

Avec l'amélioration de la qualité sonore et la multiplication des possibilités d'enregistrement, se développent les premières expériences d'illusion auditive, obtenues en plaçant les micros de manière à capter des interprétations avec une précision inégalée et en assemblant les meilleurs passages des différentes prises de son, pour obtenir une perfection irréalisable en direct. Se crée ainsi une grande différence dans le rapport esthétique avec l'œuvre enregistrée : l'auditeur se retrouve face à un objet nouveau, entre l'œuvre idéalisée et l'œuvre interprétée⁴²⁰. Peu à peu la technologie permet

⁴¹⁷ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 914.

⁴¹⁸ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 207.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁴²⁰ Cf. Chapitre 10 : « Le schisme esthétique et ontologique de l'enregistrement ».

de corriger de plus en plus précisément le son et de masquer de mieux en mieux les erreurs afin de rendre une interprétation proche d'un absolu avec « un résultat sonore nouveau, inhabituel et presque irréel pour l'époque »⁴²¹.

Face à cela, les réactions du public montrent une certaine incompréhension de ce qui se dessine avec l'enregistrement électrique. C'est par exemple le cas pour Elisabeth Schwarzkopf qui, ayant travaillé avec le directeur artistique Walter Legge, suite à un enregistrement d'une perfection inégalée, proposa des concerts où la critique s'attendait à trouver le même résultat en direct. Elisabeth Schwarzkopf fut alors accusée « de tromperie sous prétexte que le public était déçu, en entendant ensuite l'artiste en concert, de ne pas retrouver la même qualité d'interprétation »⁴²². Un autre exemple relaté par Jean-Jacques Hains⁴²³ fut le scandale de l'affaire Flagstad-Schwarzkopf au début des années 1950. L'enregistrement par EMI du *Tristan et Isolde* de Wagner, dirigé par Furtwängler, nécessita de retoucher la voix de la soprano Kirsten Flagstad jouant Isolde et il fut décidé de remplacer ses contre-uts par ceux d'Elisabeth Schwarzkopf. Lorsqu'une indiscretion révéla l'affaire, elle fit la une des journaux, la critique arguant que l'on était allé trop loin.

Sophie Maisonneuve souligne que « la violence du rejet montre la violence de l'effet ressenti par les auditeurs »⁴²⁴. Même les critiques positives marquent l'évolution énorme qu'apporte l'électricité dans l'univers musical. L'auditeur est écrasé par une somme d'informations détachées de toute expérience précédente. Non seulement l'attitude acousmatique devient manifeste mais elle se révèle au sein de sons nouveaux et dans une perspective auditive nouvelle. Sophie Maisonneuve parle d'« abîme existant entre, d'une part, l'auditeur et ses dispositions d'écoute précédentes et, d'autre part, le nouveau son »⁴²⁵.

16. La mise en évidence de l'écoute acousmatique

On comprend alors qu'un ensemble d'objets esthétiques propres à l'enregistrement sont en construction pendant cette période afin que l'auditeur soit en adéquation avec l'interprète. Entre l'un et l'autre, s'est immiscée une distance acousmatique supplémentaire qu'il faut combler. L'auditeur est projeté dans un univers où l'enregistrement n'est plus seulement un média musical mais devient aussi source d'un paysage sonore nouveau. Il est alors confronté à un paradoxe : s'offusquer de la trahison

⁴²¹ P.-E. LEPHAY, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », *op. cit.*, p. 48.

⁴²² J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 915 ; cité par P.-E. LEPHAY, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », *op. cit.*, p. 48.

⁴²³ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 926.

⁴²⁴ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 169.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 170.

de l'enregistrement électrique revient à s'en soustraire totalement puisque la réalité de l'enregistrement électrique n'est que le développement de ce qui existait en moins visible dans l'enregistrement acoustique ; mais accepter en faisant sienne cette nouvelle réalité sonore, c'est accepter plus ou moins tacitement que l'espace musical lié à l'enregistrement, décrit comme fidèle, ne soit qu'un leurre, une « convention »⁴²⁶ esthétique sans fondement puisqu'impossible. À partir de l'acceptation plus ou moins consciente de cette convention, se développe une oreille acoustique ou « aurale »⁴²⁷ plus ou moins assumée.

Si Sophie Maisonneuve nous suggère de ne pas « considérer cette “révolution” comme un moment historique, “pur” point de départ absolu d’une culture nouvelle »⁴²⁸, l'évolution des perceptions étant très lente et multiple, l'apport de l'électricité dans l'enregistrement pose néanmoins, à notre sens, les jalons d'un nouveau paradigme esthétique souvent trop peu considéré. La subjectivité de l'enregistrement qui s'était pourtant fait admirer pour sa capacité à inscrire le son dans l'éternité de manière objective, devient un lieu de discussion. « Au cours de ce travail de production d'une médiation auquel les amateurs participent pleinement, ce sont donc aussi les termes d'“illusion” et de “fidélité” qui se trouvent considérés »⁴²⁹. De la sorte, il renvoie l'auditeur, pourtant amoureux de la technique, à son inefficience dans sa pratique auditive à la maison, alors même qu'il lui octroyait auparavant de nombreux moyens de moduler le son enregistré ; lui qui se croyait mélomane, presque musicien, lorsqu'il s'évertuait à trouver le meilleur moyen de jouer du gramophone...

IV. Un nouvel auditeur : l'amateur de musique

17. L'élaboration du plaisir hédoniste

Derrière ces deux problèmes se cache une multitude de questionnements esthétiques sur lesquels nous reviendrons⁴³⁰. Au moment où la musique se libère de nombreuses contraintes acoustiques, la voilà en proie à une interrogation sur son existence. Celle-ci n'est pas récente mais elle est hypertrophiée par ce nouveau média et par ses conséquences dans les pratiques musicales.

L'appropriation du langage musical liée aux nouvelles pratiques d'écoute ainsi que le choix de plus en plus large de disques à disposition permettent à l'auditeur d'apprendre à apprécier et à

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁴³⁰ Cf. Chapitre 8, IV., 10 : « La transformation ontologique du statut de l'œuvre par la pratique de l'enregistrement : vers une nouvelle représentation ».

sélectionner ce qu'il aime. À travers ses choix et ses possibilités d'écoute, il devient en conséquence lui-même décideur de son programme musical. Lors de concerts à domicile, l'hôte se pose la question de savoir ce qu'il faut faire entendre, faire écouter, ce qui sera apprécié ou rejeté. Il prend alors le rôle du programmateur de la salle de musique ou celui de l'interprète, ce que nous verrons par la suite⁴³¹. Qu'il soit seul ou non, il construit ainsi son propre univers, ses propres goûts. L'enregistrement lui permet de réécouter un moment musical particulièrement plaisant ou de passer un moment déplaisant.

« La possibilité de conserver de la musique pour la réécouter introduit des préoccupations absentes de l'univers du concert aux bornes temporelles bien délimitées. Le gramophile apprend à organiser une *collection*, à penser dans la durée la possession de [disques] et la relation à la musique, à travers des questions aussi concrètes qu'envisager de possibles ré-auditions (et le plaisir ou la lassitude qui peuvent en découler), assortir et combiner plusieurs enregistrements en pensant leurs relations : ce faisant, c'est son propre rapport à la musique qu'il investit activement »⁴³².

L'auditeur apprend un nouveau plaisir musical inconnu jusque là et se transforme petit à petit en « auditeur-amateur de la musique ». Encore une fois, ce rôle existait auparavant, assumé par le programmateur de salle ou le mécène, mais le média révèle ici un aspect du rapport musical auparavant bien peu visible.

En investissant son « propre rapport à la musique », l'auditeur devient acteur de son rapport esthétique : il peut prévoir et combiner les morceaux en fonction du plaisir qu'il a associé à différents objets esthétiques. Au sein de cette nouvelle pratique hédoniste très particulière, où l'auditeur choisit de réécouter exactement le même phénomène musical, les attentes qu'il conçoit à l'égard de la musique se transforment. Le « plaisir esthétique » n'intervient plus comme « sentiment esthétique », en tant que signifiant à la fois d'une relation à la réalité et d'une certaine forme de puissance sur cette réalité⁴³³. Autrement dit, l'effet de plaisir n'intervient plus comme la conséquence d'une recherche d'une compréhension du réel satisfaite ou d'une maîtrise de l'environnement abouti ; il intervient suite à une association d'un « sentiment esthétique » ressenti lors d'un précédent « rapport esthétique »

⁴³¹ Cf. Chapitre 6 : « La transformation du rôle d'interprète et de compositeur par l'enregistrement ».

⁴³² S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 101.

⁴³³ Cf. Chapitre 2, III. 9. : « L'esthétique comme attribut à la fois universel et culturel ».

réussi dans le passé et le phénomène musical entendu. Lorsque l'auditeur décide de réécouter une œuvre enregistrée, c'est pour retrouver l'effet procuré auparavant avec la même exactitude grâce à l'enregistrement. Si, lors de l'écoute, l'objectif n'est plus la recherche d'un « rapport esthétique » mais uniquement l'effet procuré par association avec un moment musical déjà connu, c'est donc un nouveau rapport esthétique qui s'installe ici. L'auditeur devient consommateur de son plaisir musical et en recherche la maîtrise. Pour que ces affects soient au rendez-vous et ressentis de la même manière pour chaque individu dans le monde, une partie de la musique destinée à l'enregistrement s'est vue développer un langage sonore particulier afin de toucher les « affects génériques : l'amour, l'amitié, la peur, la joie, la liberté, la fascination pour les machines, la vitesse, etc. »⁴³⁴. Certaines productions musicales se sont alors consacrées à mettre en place de puissants moyens d'analyse psychophysique pour répondre à cette nouvelle demande, que ce soit dans la musique dite classique ou dans celle dite populaire.

Cette découverte du plaisir hédoniste fut largement critiquée dès 1938 par Adorno, qui n'y voyait qu'un déclin du goût musical et une manipulation des foules⁴³⁵. Sans complètement nier sa pensée, nous estimons toutefois la réalité plus complexe : l'auditeur semble perpétuellement interagir avec les autres acteurs de la musique, comme nous allons le voir.

18. Du plaisir hédoniste au pouvoir de l'amateur : l'apparition de nouvelles parts de marché

En construisant son propre univers esthétique, l'auditeur-amateur, par ses achats, influence l'intérêt des grands groupes à produire une musique enregistrée qui assouvisse ses attentes. « Les enquêtes réalisées par The Gramophone, où il est demandé au lecteur de préciser les modalités de ses achats (moments, fréquence, quantité, type d'enregistrement ou genre musical) »⁴³⁶ montrent ainsi que l'auditeur devient un point central dans les choix musicaux et artistiques des grands groupes. Avec un retour direct grâce aux statistiques de vente et aux réussites commerciales, l'avis de l'auditeur prend une importance et une visibilité inégalées. Ces morceaux bien connus et appréciés par tout le monde,

⁴³⁴ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 44.

⁴³⁵ Adorno développe cette théorie dans son article « Über den Fetschcharakter in der Musik und die Regression des Hören » écrit en 1938 dans le *Zeitschrift für Sozialforschung* traduit depuis en Français in T. W. ADORNO, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute, op. cit.*. Cet article est le développement d'un texte intitulé « Über Jazz » écrit en Angleterre en 1936 in W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, G. G. Scholem *et al.* (éd.), Frankfurt am Main, Allemagne, Suhrkamp, 1982, 2 vol., p. 74-108. Il fut un point de départ pour ses livres ultérieurs et notamment : T. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, H. Hildenbrand et A. Lindenberg (trad.), Paris, France, Gallimard, 1979 et T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, R. Tiedemann, M. Jimenez et E. Kaufholz-Messmer (trad.), Paris, Klincksieck, 2011.

⁴³⁶ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 100.

intitulés « old friends »⁴³⁷, montrent que l'avis de l'auditeur-acheteur devient aussi important que celui des connaisseurs.

En s'inspirant du travail d'Antoine Hennion, de Sophie Maisonneuve et d'Emilie Gomart⁴³⁸, nous pouvons avancer l'idée que l'auditeur-amateur⁴³⁹ reste trompeusement défini dans la société de manière négative : à la fois comme celui qui ne sait pas — ou pas bien — jouer de la musique et qui n'a donc pas les outils intellectuels et techniques pour la comprendre en profondeur ; mais aussi comme celui qui en joue pour le plaisir et qui ne le fait donc pas sérieusement⁴⁴⁰. L'auditeur-amateur serait alors non seulement passif mais aussi non professionnel, donc moins sérieux. Il symboliserait le consommateur pervers, succédant au commanditaire éclairé ou, plus tard, au public passionné. En réalité, l'amateur est une figure nouvelle du XX^e siècle, qui ne peut exister sans des préalables. Il faut en premier lieu que la musique devienne un art indépendant de ses fonctions sociales, qu'elle se libère des contraintes liées à l'adoration d'un dieu, à la soumission à un prince ou à une entité, pour exprimer quelque chose à une population, statut qu'elle a obtenu progressivement entre le XVIII^e et le XIX^e siècle⁴⁴¹. Il faut aussi que la musique se libère des contraintes techniques, géographiques et temporelles afin de pouvoir exister en tout temps et en tout lieu sans l'intermédiaire de musiciens. Sans cela, l'amateur doit être musicien ou commanditaire pour pouvoir profiter de la musique dans ses temps libres. Il est donc bel est bien le fruit du disque, de la radio, du concert payant, c'est-à-dire du système musical global qui s'est créé suite à l'élaboration de la musique acousmatique : « l'amateur est l'enfant du mariage récent de la musique et du marché, dont l'union n'a pu être consommée que lorsque la technique a su faire de la musique un bien et un service »⁴⁴². Mais c'est justement par ce système dont il est un acteur, qu'il peut désormais intervenir d'une manière nouvelle et importante : encore une fois, le média révèle ce qui s'opère dans les prémices de la constitution du marché de l'édition musicale aux XVI^e et XVII^e siècles.

L'auditeur, libéré non seulement de son rapport social à la musique, mais aussi de son rapport social avec l'interprète, devient celui qui décide de ce qu'il aime, et donc celui qu'il faudra influencer, amadouer, au moyen de la publicité et des émissions de radio spécialisées. Dans l'entre-deux-guerres,

⁴³⁷ *Id.*

⁴³⁸ A. HENNION, S. MAISONNEUVE et E. GOMART, *Figures de l'amateur [Texte imprimé]*, *op. cit.*, p. 49-66

⁴³⁹ Les auteurs parlent en général de l'amateur à la fois comme le joueur de musique non professionnel ou comme le collectionneur ou le passionné de concert. L'amateur serait donc l'« usager de la musique » dans son ensemble. Il nous semble au contraire plus intéressant de dissocier l'auditeur-amateur de l'interprète-amateur car leur origine tout comme leur mode de fonctionnement restent différents.

⁴⁴⁰ A. HENNION, S. MAISONNEUVE et E. GOMART, *Figures de l'amateur [Texte imprimé]*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 55.

la parution des premières revues discographiques montre le poids que commence à prendre l'opinion des amateurs dans l'évolution esthétique et par la suite dans les rapports commerciaux. À l'image de l'économie de marché anglo-saxonne alors en plein développement, la musique semble devenir le reflet de l'ensemble des intérêts particuliers. Nous sommes bien loin de l'analyse initiée par Adorno et perpétuée par les écoles influencées par les théories sociales marxistes, même s'il faudra nous en inspirer plus tard : il est évidemment bien trop dangereux pour les grandes compagnies de confier leur avenir au public.

La troisième période voit donc naître un nouvel auditeur très prisé de l'industrie du disque, et avec lui un nouveau marché défini par une catégorie socio-professionnelle devenue économiquement intéressante, celle de l'étudiant — et même plus généralement de la jeunesse — qui détient un pouvoir que ses aînés n'avaient pas : l'argent de poche. En France, Ludovic Tournès estime à 5 milliards de francs la somme dont disposent les jeunes en 1966. Avec cette nouvelle génération, les pratiques évoluent : la musique enregistrée ne s'écoute plus en famille au salon mais aussi seul dans la chambre. Les écoutes commentées pendant la décennie précédente se transforment en discussion entre « copains » dans les années 1960 ou en surprises-parties et « boums » où, « sur fond de sonorités et de danses nouvelles (rock'n roll, twist, hulo bully, madison, etc.), la jeunesse apprend et réinvente en même temps les règles de la rencontre et de la séduction »⁴⁴³. Ce nouvel auditeur est né avec le microsillon et les questions de réalité ou de réalisme ne sont plus à l'ordre du jour : l'écoute acousmatique est ancrée dans la pratique et l'audition « aurale » est entrée dans les mœurs.

Considéré comme seul, l'auditeur présente peu d'intérêt pour l'industrie du disque ; regroupé avec ses semblables en parts de marché, il devient financièrement intéressant. La diminution des coûts de reproduction permet d'augmenter les frais de production afin de créer des œuvres pensées pour plaire au plus grand nombre et augmenter ainsi les profits. Les investissements conséquents qu'impose cette « économie de prototype » ainsi que les aléas caractéristiques de ce « bien d'expérience » qu'est la musique enregistrée⁴⁴⁴ nécessitent, pour les grandes firmes, de ne prendre aucun risque, ou de transférer les risques à des labels plus petits qui cherchent fortune.

Enfin, les possibilités technologiques s'adaptent à de vieux désirs humains qui peuvent se concrétiser dans le quotidien de l'auditeur : la radio comme l'enregistrement déplacent les possibilités d'écoute au sein de toute activité et dans toutes les zones géographiques où l'homme se meut : « Les magazines des années 1950 décrivent des familles qui souhaiteraient avoir de la "musique partout où elles

⁴⁴³ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 91.

⁴⁴⁴ Cf. Partie II, II. « [Élaborations de fondements sociologiques et économiques pour notre réflexion](#) » en début de partie II.

vont”, ainsi que des auditeurs qui “ne peuvent pas supporter le silence” »⁴⁴⁵. Le média ne révélerait-il pas là encore le lien qui unit l’homme à la musique : s’éloigner du silence ?

19. La création de l’auditeur mondial

Dans cet univers économique se crée alors ce que Roger Pouivet appelle un « art de masse »⁴⁴⁶ qui présente des caractéristiques particulières, et qu’il ne faut pas confondre avec un « art populaire », expression désignant un art lié à la culture d’une certaine population :

« Les arts de masse produisent des œuvres déterminées par ces moyens techniques [permettant de créer la même chose peut-être au même moment dans des endroits multiples] ; elles sont faites en fonction de certains moyens de production et de diffusion utilisant des techniques permettant cette massification »⁴⁴⁷.

Musicalement, les arts de masse doivent disposer de caractéristiques ne nécessitant pas de culture particulière de la part de l’auditeur : ils doivent toucher sans références, ou plutôt avec le moins de références possibles. Il nous faut, en cela, les différencier des arts populaires, c’est-à-dire des arts issus de certaines cultures partagées par les individus d’un groupe, dans un cadre sociologique particulier. En effet, les arts populaires sont issus d’une « relation interne entre les communautés et les œuvres qui en sont l’expression »⁴⁴⁸. Roger Pouivet prend pour exemple la culture yiddish dont les pratiques et les représentations particulières sont l’expression de la communauté juive d’Europe centrale au XIX^e et XX^e siècles. « En revanche, les arts de masse n’expriment pas des communautés qui possèdent par eux [les arts de masse] une identité artistique »⁴⁴⁹. Pour cette raison, l’art de masse est universel mais ne possède pas de mode de vie pré-attitré : sa relation avec l’auditeur est avant tout commerciale. L’auditeur est interchangeable. Il achète un produit qui propose un univers particulier mais il peut en changer pour d’autres univers. En ce sens, l’art de masse crée une forme de culture bien particulière : une culture internationale, interchangeable, une culture qui acquiert une certaine autonomie par rapport aux histoires culturelles populaires. Pour cela, l’art de masse s’appuie sur le

⁴⁴⁵ S. J. DOUGLAS, *Listening In : Radio and the American Imagination*, New York, Times Books/random House, 1999, p. 226-227 ; cité par J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 34.

⁴⁴⁶ R. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*, p. 39.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁴⁹ *Id.*

lien entre l'enregistrement et les affects que Roger Pouivet appelle « génériques » et que nous avons évoqué plus haut⁴⁵⁰ :

« Il s'agit simplement [que l'auditeur] les ressent de façon globale et disons brutale. Le caractère générique de ces affects tient à leur indépendance à l'égard de la compréhension d'une situation sur la base d'anticipations (de connaissances) culturelles »⁴⁵¹.

Ces affects sont utilisés et consommés pour l'effet psychologique qu'ils sont capables de procurer : tel artiste ou tel morceau lorsqu'on a besoin de se réveiller, tel autre lorsqu'on est triste, etc. Chacun des artistes ou des morceaux joue sur l'attrait affectif immédiat : « Les liens étroits que le rock continue d'avoir avec l'usage de drogues douces ou dures ne sont pas contingents. Dans les deux cas, on cherche à obtenir un état à la fois physique et mental »⁴⁵². Le plaisir esthétique doit être stimulé par des systèmes proches de l'affect avec le moins de médiation possible : les jeux sur la forme restent rares, les paroles, même pauvres, sont nécessaires, l'utilisation des percussions comme moyen de transe sont utiles, etc. :

« Les finalités de la musique de masse — et des arts de masse plus généralement — ne sont pas cognitives, morales, religieuses, sociales, historiques, comme le sont celles des œuvres de la culture humaniste. Elles sont fondamentalement affectives, au sens où elles nous procurent la jouissance de certaines impressions psychologiques, de façon en un sens fruste, immédiate et puissante. Elles sont aussi thérapeutiques, puisqu'elles nous permettent de changer d'atmosphère dès que le besoin s'en fait sentir, et même parfois biologiques, car elles ont un effet sur notre corps, par des effets kinesthésiques »⁴⁵³.

Toutefois, s'il existe une rupture ontologique dans l'aspect socio-culturel de la musique de masse vis-à-vis de la musique populaire, apparaissent des ponts très importants au sein des pratiques musicales : certaines manières de faire issues de certaines cultures populaires peuvent être transférées au niveau international dans les arts de masse, afin d'être utilisées pour des besoins

⁴⁵⁰ Cf. Chapitre 5, IV, 17 : « L'élaboration du plaisir hédoniste ».

⁴⁵¹ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 46.

⁴⁵³ *Id.*

« génériques ». Ces liens peuvent amener à confondre les deux entités : ils montrent selon nous que les « objets esthétiques » de pratiques musicales particulières ne sont pas nécessairement des abstractions mais possèdent bien des attributs qui s'actionnent en fonction des contextes socio-culturels et des champs esthétiques utilisés⁴⁵⁴.

L'auditeur mondial contemporain est un auditeur-consommateur dont le format MP3 peut être l'emblème. Loin de proposer simplement une écoute améliorant la qualité du son, l'apparition de ce nouveau format clôt le lien entre la technologie de l'enregistrement et le script insistant sur la qualité de l'écoute acousmatique à chaque innovation industrielle. Ici, point d'amélioration qualitative avec le son ! En filtrant les fréquences considérées comme secondaires et en dénaturant ainsi l'enregistrement, la standardisation du MP3 est une innovation technologique qui se construit en contradiction avec l'idée de progrès technologique et ses argumentaires publicitaires bien rôdés. La fin prématurée des technologies telles que le minidisque développé par Sony, visant une écoute de qualité, dans le prolongement des technologies précédentes, montre qu'un nouveau paradigme se développe, selon lequel l'intérêt de l'écoute est mis en concurrence avec d'autres besoins de l'auditeur imparfait et déconcentré. Comme le montre Jonathan Sterne⁴⁵⁵, c'est par la téléphonie que cette relativité du son s'invente : c'est elle qui invente à la fois les questionnements, les protocoles et les découvertes liés à l'audition. Le MP3 est donc directement un produit issu des recherches sur l'auditeur : en inversant le processus de « progrès » auditif, alors même que nos capacités à conserver et à transférer des données ont considérablement progressé, le MP3 met à nu nos rêves de vraisemblance nourris par les discours commerciaux sur la technologie, qui prônent le « toujours plus ». Comme le résume Jonathan Sterne, « plaisir esthétique, attention, contemplation, immersion, haute définition : autant de termes qui n'entretiennent entre eux aucune relation nécessaire et qui peuvent coexister suivant de multiples agencements »⁴⁵⁶.

Paradoxalement, en utilisant les capacités technologiques pour ses propres besoins, hors des cadres légaux, l'auditeur mondial révolutionne le commerce musical lié à l'enregistrement en transformant une grande partie de ses fondements par l'échange intense de musiques compressées en basse définition. Son comportement redéfinit les notions d'attrait musical et d'écoute musicale. Afin de comprendre les choix opérés, certains chercheurs ont étudié l'intensité affective produite par cette nouvelle écoute à basse définition⁴⁵⁷. Plus important encore, l'écoute musicale comme fin en soi est peu à peu relativisée et n'est plus qu'une manière d'écouter parmi de multiples pratiques d'écoute

⁴⁵⁴ Cf. Chapitre 10, III., 9. : « La distanciation de l'émetteur à l'auditeur ».

⁴⁵⁵ J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 19. L'auteur propose une bibliographie importante.

musicale, la majorité des écoutes s'inscrivent davantage dans les différentes sphères d'activités sociales : « la vision quelque peu romantique des familles des années 1930 se pressant autour du poste a été révisée par les historiens de la radio. Ils insistent désormais sur le fait que l'écoute distraite — écouter en faisant autre chose — était alors aussi fréquente que l'écoute attentive »⁴⁵⁸.

Ainsi, comme le remarque Jonathan Sterne, « la médiation n'est pas nécessairement intercession, filtrage ou représentation »⁴⁵⁹, elle s'invente au sein de l'objet médié et tire ses caractéristiques de l'objet lui-même. L'évolution de l'enregistrement nous dit donc quelque chose sur la musique car l'auditeur, en utilisant des technologies et en inventant de nouvelles formes d'utilisations imprévues, montre le rapport esthétique qu'il entretient avec la musique : « les désirs associés aux lecteurs MP3 sont de vieux désirs »⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 20.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

Chapitre 6

La transformation du rôle d'interprète et de compositeur par l'enregistrement

Au sein de la culture musicale occidentale, avant l'enregistrement, l'interprète assumait le lien entre le compositeur et l'auditeur. Sur une scène, dans une salle de concert ou avec des invités ou des amis, il proposait une expérience sonore lors d'un phénomène musical partagé. Ce moment que permet l'interprète, Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe le nomment « l'ici et le maintenant »⁴⁶¹. Les nouvelles possibilités acoustiques font éclater ces deux réalités : en permettant d'éloigner géographiquement l'interprète de l'auditeur, la radio met fin au phénomène de l'« ici » ; l'enregistrement ajoute à cela l'éloignement temporel et abroge également le « maintenant ». Cette réalité considérée de nos jours comme une évidence fut pourtant le produit de l'élaboration artificielle d'un idéal sonore afin de compenser la perte de l'« ici » et du « maintenant » ; cette construction débute à la fin de la première période de l'enregistrement, lorsque la technologie de la galvanoplastie de Berliner permet de dupliquer une prise de son⁴⁶².

Il n'est pas certain que l'enregistrement ait autant éloigné l'interprète du compositeur que l'avait fait précédemment l'apport de l'écriture à la musique. Toujours est-il qu'il redéfinit leurs rapports. C'est ce que nous allons étudier.

⁴⁶¹ P.-H. FRANGNE et H. LACOMBE, « Introduction : musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical ? », dans *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 19.

⁴⁶² Cf. Chapitre 4 : « L'enregistrement, une révolution en quatre périodes ».

I. L'interprète romantique enregistré

1. Les prémices d'une transformation

Bien avant la radio, les débuts de l'éclatement de l'« ici » se retrouvent sans y paraître dans la conception du théâtrophone. Mais cette technologie reste ancrée dans la vie théâtrale parisienne et ne propose, en réalité, que de se transporter auditivement dans une salle de concert voisine sans bouger de son fauteuil personnel : « Le théâtrophone est donc défini comme une extension matérielle des pratiques opérées par de l'assistance [...] L'auditeur a pu découvrir une expérience sensorielle inédite, mais probablement avait-il des idées préconçues du genre ou du théâtre d'où provenaient les sons »⁴⁶³. En choisissant d'utiliser le théâtrophone, l'auditeur transférait dans sa nouvelle écoute ses attentes vis-à-vis d'un spectacle, quand il venait le voir auparavant en salle. Ses choix dans les concerts proposés à distance sont donc influencés autant par la programmation que par l'instrumentiste ou le chanteur réputé pour ses prestations publiques. Les noms des interprètes étaient, par exemple, toujours précisés sur les programmes du théâtrophone⁴⁶⁴, contrairement à l'enregistrement. Pendant la même période — autour des années 1890 —, l'intérêt des auditeurs est tourné intégralement vers la magie du phonographe : « ce que l'on va voir, sinon écouter, c'est l'invention d'Edison [...] ; on "écoute le phonographe" ou même "le chef-d'œuvre d'Edison" »⁴⁶⁵. Ainsi, avant 1901, toujours à l'inverse du théâtrophone, on ne mentionne jamais le nom des interprètes sur les cylindres vendus, mais seulement, au mieux, le genre et le nom du morceau. Comme le remarque Sophie Maisonneuve, l'enregistrement n'a pas encore « le statut de médium »⁴⁶⁶ vis-à-vis de la musique et relève plutôt de l'ordre du jouet hautement technologique, inventé pour divertir l'oreille.

2. La production en série : une amélioration des conditions de l'interprète

À l'aube du XX^e siècle, une révolution voit le jour pour le musicien de studio : « entre 1899 et 1903, selon les marques, le procédé de moulage des cylindres [chez Edison] a été mis au point »⁴⁶⁷, certainement poussé par la concurrence de Berliner et de son disque plat, développé entre 1887 et 1890 et pensé comme « un produit reproductible, inventant notamment le système de la matrice qui permet de fabriquer les disques en série à partir de l'enregistrement original »⁴⁶⁸.

⁴⁶³ M. VAN DRIE, « Devenir auditeur », *op. cit.*, p. 69.

⁴⁶⁴ *Id.*

⁴⁶⁵ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶⁷ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶⁸ *Id.*

Pour comprendre cette révolution pour l'interprète, il nous faut imaginer le « décor » du musicien lorsqu'il joue dans les premiers studios. Pour graver chaque enregistrement, il doit jouer le même morceau un nombre de fois suffisant pour produire le nombre de cylindres nécessaires à la vente.

« Pour cela, plusieurs appareils pouvaient enregistrer en même temps, chaque appareil ayant son propre pavillon ou un tube acoustique reliant chaque machine à un seul gros pavillon. Surtout, les exécutions et les prises se succédaient pendant une douzaine d'heures, avec la déperdition de qualité qu'on imagine au fur et à mesure de la journée... En plus d'être confiné dans un espace restreint, le musicien devait jouer assez fort pour que le diaphragme vibrât et parfois accélérer le tempo pour que l'enregistrement tînt en son entier sur un support d'une capacité de deux à trois minutes ! »⁴⁶⁹.

Les conditions précaires des premiers studios d'enregistrement, en lien avec une technologie encore balbutiante et un peu capricieuse est, selon Sophie Maisonneuve, une raison importante pour que « les premiers artistes à enregistrer [soient] surtout des interprètes jeunes et peu connus »⁴⁷⁰. L'enregistrement obligeait les chanteurs à développer une technique de chant particulière, nécessitant d'avancer ou de reculer en fonction des nuances, pour ne pas saturer le son tout en réussissant à se faire entendre.

Le témoignage d'Alfred Clark, président de la Compagnie Française du Gramophone est très instructif :

« Avec les gramophones modernes, l'enregistrement électrique, et la perfection des enregistrements d'aujourd'hui, les tout premiers jours du gramophone paraissent entourés d'une atmosphère de conte de fées. [...] Quand les artistes étaient payés 2 shillings par séance d'enregistrement. Quand seulement trois exemplaires pouvaient être produits pendant qu'un artiste chantait. Si la commande portait sur 12 enregistrements le chanteur devait chanter la chanson 4 fois. Quand vendre 100 disques en un jour paraissait présomptueux. [...] Quand les affaires prospérèrent obligeant un artiste à chanter une chanson, encore et

⁴⁶⁹ E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 89.

⁴⁷⁰ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 35.

encore, toute la journée. Quand chaque enregistrement devait être écouté individuellement du début à la fin au moyen de tubes placés dans les oreilles avant d'être mis en vente »⁴⁷¹.

On comprend alors que chaque enregistrement était de qualité très variable en fonction de l'appareil qui enregistrait, de sa position dans le studio mais aussi en fonction de l'heure de la journée et de la fatigue des musiciens. Aussi, les enregistrements des chanteurs, des instrumentistes ou des orchestres dans les années 1890 ne sont-ils réalisés qu'au prix d'énormes concessions musicales. Il va de soi que dans ces conditions, le nom de l'interprète importe peu, tant l'écoute est orientée vers la découverte magique d'une œuvre.

L'enregistrement du *Metropolitan Opera* de New York en 1901 marque une évolution dans cette première période : grâce à la reproduction en série évoquée plus haut, il est désormais rentable et envisageable d'enregistrer des moments musicaux joués pendant un concert. Nous sommes en quelque sorte devant les premiers enregistrements de concert en « *live* ».

3. L'apparition de l'« enregistrement-photographie » ou de l'« enregistrement témoignage »⁴⁷²

De la même manière, depuis la fin des années 1890, il devient envisageable de payer de grandes vedettes de scène pour les enregistrer et pour revendre les cylindres ou les 78 tours dupliqués, afin d'en tirer un profit conséquent. Ces vedettes restaient néanmoins difficiles à convaincre : les conditions d'enregistrement n'ont pas évolué en un jour et restaient difficiles, comme le relate Frederick Gaisberg, le premier directeur artistique de l'histoire⁴⁷³. Le Gramophone dominait le marché américain. Pour étendre sa domination en Europe, Frederick Gaisberg réussit à enregistrer de grands noms de la scène musicale internationale pour la nouvelle Compagnie de Berliner, la Gramophone Company qui s'installe à Londres en 1897. Il crée ainsi pour l'Europe la notion d'« enregistrement-photographie », selon sa propre expression. L'objectif des compagnies européennes sera de s'adapter au goût européen en enregistrant de la musique dite sérieuse, ou *highbrow*⁴⁷⁴. Des filiales sont installées les années suivantes dans chaque pays d'Europe et chacune se spécialise dans les habitudes esthétiques propres à son pays. Cette idée d'enregistrement-photographie — ou d'« enregistrement-

⁴⁷¹ A. CLARK, « Forty years of the Gramophone », *Gramophone*, s. d., p. 1929.

⁴⁷² P.-E. LEPHAY, « De l'« enregistrement-témoignage » à l'« enregistrement-objet » et vice-versa », *op. cit.*, p. 40.

⁴⁷³ J. N. MOORE, *A voice in time: the gramophone of Fred Gaisberg, 1873-1951*, s. l., Hamilton, 1976 ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷⁴ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 35.

témoignage », pour reprendre le terme de Pierre-Emmanuel Lephay — représente progressivement pour l'interprète la possibilité d'éterniser le moment d'interprétation sur lequel il s'est fait connaître. Elizabeth Giuliani cite à ce sujet une publicité de Raoul Pugno pour le gramophone en 1903 : « Il est donc vrai que maintenant on pourra prolonger à l'infini la sensation éprouvée à l'audition d'une voix admirable ou d'un archet magique ! Le gramophone continuera l'artiste et donnera l'impression de son individualité même quand celui-ci aura disparu ! C'est presque effrayant et surtout extraordinaire »⁴⁷⁵.

Une partie des interprètes reste cependant encore sceptique, voire très critique, à l'image de Mary Garden, qui se montre sévère, rappelle Elizabeth Giuliani, à cause des imperfections de la technique à l'époque : « Tous ces vieux cylindres que, paraît-il, on continue de bien vendre, ne valaient pas grand-chose »⁴⁷⁶ ou encore « Aucun artiste, déclara-t-elle, ne pourrait être détendu, ou chanter avec la concentration nécessaire pendant qu'un appareil d'enregistrement l'asperge de fragments de cire »⁴⁷⁷. Plus tard, elle déclara : « Je n'ai jamais entendu de représentations enregistrées de Pelléas et Mélisandre, et je ne veux pas en entendre — cet opéra est comme moi, il faut le voir, et non pas l'entendre à travers les airs »⁴⁷⁸.

Grâce à l'enregistrement, ce n'est pas seulement une interprétation exemplaire qui est conservée, c'est aussi une manière de faire qui est gravée pour la postérité, à l'image des enregistrements de Lucien Fugère en 1928. Les critiques de l'époque y voient très bien un intérêt majeur : « nul mieux que lui n'a défendu l'art du chant. [...] La compagnie Columbia a voulu fixer dans la cire un tel exemple [...] Quelle admirable leçon de chant »⁴⁷⁹. Nous sommes, dans ces deux derniers cas, revenu au sens premier du mot « enregistrement », adapté cette fois-ci à la musique et non pas à la parole comme convenu au départ. L'objectif n'est plus d'enregistrer une réalité musicale quotidienne mais d'enregistrer un moment musical important ou une manière de faire qui marque les esprits : « la chanteuse peut vieillir impunément, mourir même, sa voix reste »⁴⁸⁰.

Il faut néanmoins nuancer nos propos : avec un support qui ne durait que 4'33'', il va sans dire que l'enregistrement fidèle des œuvres n'était pas encore la priorité : afin de tenir dans le temps

⁴⁷⁵ E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 92 ; cité par E. GIULIANI, « Debussy et le disque », dans M. Chimènes et A. Laederich, *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, p. 225.

⁴⁷⁶ M. GARDEN, *L'envers du décor : souvenirs d'une grande cantatrice*, Paris, Ed. de Paris, 1952, p. 207-208.

⁴⁷⁷ M. TURNBULL, *Mary Garden*, Portland, Scholar Press, 1997, p. 39 ; cité par R. HOWAT, « Les enregistrements historiques des mélodies de Debussy. Des sources pour l'interprétation », dans M. Chimènes et A. Laederich, *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, p. 244.

⁴⁷⁸ Lettre du 13 août 1951 de Mary Garden à un admirateur cité par R. HOWAT, « Les enregistrements historiques des mélodies de Debussy. Des sources pour l'interprétation », *op. cit.*, p. 239.

⁴⁷⁹ MESSAGER J., « La musique chez soi/Audition par le disque », *Le Figaro*, 28 juillet 1928, p. 4 ; cité par P. GIROD, « Traditions et enregistrements », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 43-54.

⁴⁸⁰ MORTIER A., *Les soirées parisiennes de 1878*, Paris, E. Dentu, 1879, p. 153 ; cité par E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 91.

imparti, le tempo pouvait être nettement accéléré et les coupures étaient pratique courante. Mais elles l'étaient aussi tout autant les soirs de concert selon Pierre-Emmanuel Lephay, ce qui explique qu'elles heurtaient certainement beaucoup moins l'auditeur de l'époque qu'elles ne choquent notre génération⁴⁸¹. Il faut aussi évoquer le peu d'intérêt pour la qualité des instruments accompagnateurs et le niveau des instrumentistes, qu'ils soient seuls ou en orchestre : à l'écoute, on entend ainsi de nombreuses erreurs, des pianos désaccordés ou encore une instrumentation changée pour des nécessités acoustiques liées à la technique de prise de son⁴⁸².

Cela démontre, encore une fois, que les objectifs esthétiques de l'enregistrement décalent peu à peu la lumière sur l'interprète : l'enregistrement est pensé comme témoignage de l'exécution et non comme témoignage d'une composition, l'écriture musicale ayant encore la primeur dans ce domaine.

4. La prépondérance de la voix

Lorsque nous citons quelques exemples de ces interprètes « conservés »⁴⁸³, nous remarquons la place prépondérante des chanteurs dans cette liste. Cette importance donnée à la voix s'explique d'abord par l'attrait de l'époque pour la mélodie ainsi que pour l'opéra. Elle s'explique aussi par le fait que les différents types de phonographes reprennent très bien la voix. Sophie Maisonneuve émet l'hypothèse que « les premiers essais d'Edison ayant été menés sur la voix, les ajustements initiaux du dispositif technique (forme et antérieur de la membrane, de l'aiguille, puis du pavillon) ont été faits en fonction de ses propriétés acoustiques »⁴⁸⁴. Il est alors fort possible que les techniques d'enregistrement se soient aussi tournées inconsciemment vers ce type de reproduction.

Il faut aussi garder à l'esprit les difficultés rencontrées pour capter proprement les sons. Ludovic Tournès décrit la scène : « l'interprète doit se placer devant le cornet d'enregistrement et jouer suffisamment fort pour que le signal sonore soit correctement gravé sur la cire par le stylet, mais pas trop non plus, sous peine de faire sortir le sillon en cours de gravure »⁴⁸⁵. Il faut aussi faire attention aux différents timbres des instruments qui passent mal s'ils sont trop graves ou trop aigus ; chaque instrument devait impérativement être orienté vers le cornet d'enregistrement sous peine de passer à la trappe, ce qui imposait des postures parfois ubuesques ; enfin les studios devaient être suffisamment chauffés afin

⁴⁸¹ P.-E. LEPHAY, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », *op. cit.*, p. 42-43.

⁴⁸² *Id.*

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 41. L'auteur cite notamment Emma Calvé, Mattia Battistini, Fiodor Chaliapine, Adelina Patti, Francesco Tamagno, Benjamino Gigli, Nellie Melba ou encore le castrat Alessandro Moreschi.

⁴⁸⁴ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸⁵ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 32.

que la cire des disques reste assez molle pour améliorer la gravure des sillons, mais la chaleur faisait souffrir les instruments qui se désaccordaient rapidement... Les airs d'opéra s'avèrent donc être adaptables à ces conditions, la chaleur étant « moins nuisible aux cordes vocales qu'à celles du piano ou du violon, même si la température perturbe la respiration des chanteurs »⁴⁸⁶.

Une autre explication de l'attrait de l'enregistrement pour la voix se trouve peut-être aussi dans la définition du phonographe, encore considéré 20 ans plus tard, comme la « machine parlante », selon Sophie Maisonneuve : jusque dans les années 1930, les définitions ne varient pas, alors que « le phonographe est indiscutablement devenu [en 1930] un médium musical, où les enregistrements sont consacrés à la musique — et non plus à la voix — et où le répertoire de musique instrumentale est en pleine expansion »⁴⁸⁷. Cette importance de la prescription originale du phonographe comme machine pour retranscrire la voix parlée était donc encore de mise dans les premières années du XX^e siècle. Elle était certainement intégrée de manière plus ou moins consciente par les musiciens et les ingénieurs qui auraient montré une certaine difficulté à dépasser l'usage uniquement vocal de l'enregistrement.

5. Un témoignage des pratiques esthétiques d'une époque

Les premiers enregistrements d'œuvres complètes voient le jour dans les années 1910. Bien évidemment les coupures étaient nombreuses : « le Faust de Gounod réalisé à l'Opéra-Comique de Paris en 1912 ne comporte ainsi pas moins de 56 faces tandis qu'un autre réalisé à Berlin 4 ans plus tôt n'en comporte que 34 ! »⁴⁸⁸. Il était aussi possible d'entendre plusieurs interprètes jouer le même rôle sur un enregistrement effectué en plusieurs séances comme celui du *Rigoletto* de Verdi, réalisé entre 1916 et 1917, « dirigé par Carlo Sabajno à la Scala de Milan avec deux chanteurs pour le rôle-titre, [...] deux chanteurs pour celui de Gilda [...] et deux chanteurs pour le rôle, pourtant court, de Sparafucile »⁴⁸⁹. Nous avons vu précédemment que les coupures n'étaient pas qu'une adaptation au format du 78 tours, qui ne durait que 4'30'', mais étaient aussi pratique courante les soirs de concert. D'autre part, l'enregistrement dévoile ici une autre manière de faire de la musique : les théâtres proposant un même répertoire pouvaient changer la distribution pour la même œuvre, en fonction des disponibilités des

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸⁷ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 26. L'auteur cite par exemple Adrien Thuloup, *Le phonographe et le téléphone*, dir. office et musée de l'enregistrement public (musée pédagogique) : « Le phonographe, qui enregistre et reproduit la parole humaine [...] Le mot phonographe signifie : j'enregistre la parole. Pour enregistrer un cylindre, la personne qui parle doit se placer dans l'axe du pavillon ».

⁴⁸⁸ P.-E. LEPHAY, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », *op. cit.*, p. 43.

⁴⁸⁹ *Id.*

artistes. L'enregistrement s'adaptait alors à la réalité et se voyait changer d'interprète sans que personne ne s'en offusque !

Les premiers enregistrements-témoignages ne sont pas non plus intégralement consacrés au chant : nous ne pouvons en effet passer sous silence les enregistrements de concertistes⁴⁹⁰ datant de la fin de la première période. Il nous faut enfin citer l'enregistrement d'œuvres instrumentales complètes, comme la Cinquième Symphonie de Beethoven en 1911, par le Grosses Odeon Streich Orchester (avec un chef anonyme) ou en 1913, par le Berliner Philharmoniker avec Arthur Nikisch. Ces œuvres du répertoire ont subi de nombreuses coupures, ce qui laisse penser que les musiciens s'adaptaient là aussi au format du 78 tours.

Le média est, encore un fois, témoin de représentations d'une époque où, bien qu'en pleine évolution, l'interprète possède encore majoritairement un rôle issu des pratiques du XIX^e siècle. N'oublions pas que l'enregistrement cherchait tout d'abord une légitimation face au concert. Exceptées bien entendu les vedettes citées plus haut, les interprètes avaient un rôle subalterne, réalisant de la musique sur demande. Ils étaient souvent interchangeables, devaient se plier aux conditions encore difficiles de l'enregistrement acoustique et n'étaient qu'au service de la partition. De telles carrières semblaient même proposées aux artistes n'ayant pas les qualités pour percer dans le monde de la scène.

II. L'apport de l'électricité et l'appropriation du médium par l'interprète artiste

6. Les fondements d'une appropriation du médium

Nous pouvons facilement imaginer l'intérêt qu'a représenté peu à peu cette technologie pour le travail de tout musicien qui, en s'écoutant, peut s'évaluer et se corriger. Pierre Girod voit cette démarche naître grâce au témoignage de Claire Croiza, chanteuse célèbre en son temps et professeur à l'École normale de musique de Paris, qui raconte sa première expérience de l'enregistrement : « J'insiste toujours sur la nécessité d'ouvrir les "e" muets lorsqu'on les prononce en chantant. Eh bien ! La première fois que j'ai enregistré un disque et que je me suis entendue, je me suis aperçue avec stupéfaction que

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 42. L'auteur cite alors les pianistes Raoul Pugno, Ignacy Jan Paderewski, ou Ferruccio Busoni ou encore le violoniste Fritz Kreisler, les chefs d'orchestre Arthur Nikish, Karl Muck, Leopold Stokowski ou Eugène Goossens. Il y a aussi des compositeurs comme Edward Elgar, aménageant lui-même ses propres œuvres pour les adapter au format du 78 tours.

je les avais tous fermés »⁴⁹¹. Le phonographe permet au chanteur de s'enregistrer, se réécouter et ainsi recevoir une « vérité prise sur le vif »⁴⁹². Grâce à l'enregistrement, une nouvelle exigence apparaît à l'aube de notre deuxième période, car l'enregistrement ne capte pas la musique, il capte le son avec toutes ses imperfections. Le fait de conserver plusieurs interprétations et de pouvoir les réécouter crée chez le musicien un souci de perfection et de rigueur que note Sophie Maisonneuve⁴⁹³.

Avec les revues spécialisées puis les revues destinées aux amateurs, au début de notre deuxième période, l'enregistrement devient un critère d'évaluation des jeunes artistes par la critique musicale. Pierre Girod constate l'arrivée de ce phénomène dans l'une des premières tribunes de critique discographique : « Mlle Simion, de la Gaîté-Lyrique, chante avec goût l'Air et la Romance de Marie, de *La basoche*⁴⁹⁴ : un léger défaut d'articulation (ce microphone est sans pitié) que compense un très joli timbre »⁴⁹⁵.

L'apparition de la critique dans le monde de l'enregistrement développe dès lors une nouvelle forme de vedettariat issu non plus du concert mais de l'enregistrement. L'exemple d'Enrico Caruso, souvent cité comme figure de proue de l'enregistrement, présage du destin des interprètes dans la deuxième période que nous verrons plus loin. Fils d'ouvrier, s'il démarre sa carrière vers 22 ans comme chanteur d'opéra très prometteur, c'est grâce à ses enregistrements, d'abord chez Pathé, puis avec la Gramophone Company, qu'il entame sa carrière internationale. Il est considéré comme ayant eu « la première grande carrière discographique de l'histoire de la musique enregistrant jusqu'à sa mort prématurée en 1921 près de 400 disques [...]. Ces enregistrements lui assurent à la fois gloire et fortune, de sorte que l'on peut considérer Caruso comme la première star internationale du disque »⁴⁹⁶. Avec lui et avec bien d'autres après lui, dans la deuxième période de l'enregistrement assisté par l'électricité, le rôle de l'interprète change.

Devenant petit à petit pour l'artiste une preuve de ses compétences, l'enregistrement retourne alors le processus de vedettariat et le rapport entre l'artiste et son public : si dans un premier temps, on vend des enregistrements grâce à la réputation de certains interprètes pour leurs différentes prestations publiques, c'est ensuite plutôt par l'enregistrement que le musicien se crée un nom qui

⁴⁹¹ H. ABRAHAM et P. VALERY, *Un art de l'interprétation, Claire Croiza: les cahiers d'une auditrice, 1924-1939*, Paris, France, Office de centralisation d'ouvrages, 1954, p. 171 ; cité par P. GIROD, « Traditions et enregistrements », *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹² P. GIROD, « Traditions et enregistrements », *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹³ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹⁴ En italique dans le texte.

⁴⁹⁵ C. IVRAC, « La musique chez soi/Auditions par le disque », *Le Figaro*, 8 juillet 1928, p. 4 ; cité par P. GIROD, « Traditions et enregistrements », *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹⁶ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 31.

attirera le public de ses futurs concerts. Cette tendance, qui se dessine pendant la première période, s'accroît pendant les périodes suivantes et perdure jusqu'à maintenant :

« Si l'artiste livrait autrefois aux micros le résultat d'une familiarité avec les œuvres longues parfois de plusieurs décennies, il est de moins en moins rare que l'enregistrement soit un premier contact avec la musique, en amont des concerts. Dans une évolution du spectacle vivant de plus en plus concurrentiel, cette technologie est même devenue une condition préalable aux engagements en concerts »⁴⁹⁷.

Il s'ensuit alors deux phénomènes liés, eux aussi, à la problématique de l'enregistrement-témoignage couplée aux possibilités de comparaison que la technique permet désormais. La volonté de proposer une interprétation conforme à une manière de faire aboutit, dans un premier temps, à une certaine uniformisation de l'interprétation notamment dans le choix des tempi et des hauteurs⁴⁹⁸, comme en témoigne Mary Garden qui, jugeant ses enregistrements avec Debussy, leur trouve un seul intérêt : « Les gens auraient la possibilité d'entendre Debussy au piano, et les femmes qui chantent Mélisande devraient écouter et réécouter ces disques. Elles comprendraient alors quel tempo adopter. Sinon, ces disques sont sans valeur »⁴⁹⁹. Mais dans un second temps, le besoin de se démarquer en livrant une interprétation nouvelle et pertinente amène les interprètes à rechercher la singularité.

Ces deux particularités nous amènent à un nouveau type d'enregistrement que nous allons maintenant étudier.

7. Vers l'« enregistrement-objet »⁵⁰⁰

Grâce à l'apport de l'électricité et au développement du microphone-enregistreur, le son n'est plus seulement capté, il peut être transformé et modulé. L'emplacement du micro, qui favorise l'écoute précise d'un instrument dans l'exécution d'une œuvre ou qui met en valeur telle mélodie ou tel accompagnement particulier, donne un pouvoir important à la technique dans le travail

⁴⁹⁷ J.-P. COMBET, « Enregistrer la musique, du mythe de l'authentique à celui du réel », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 98.

⁴⁹⁸ R. PHILIP, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, s. l., Cambridge University Press, 2004 et M. CHANAN, *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*, London et New-York, Verso, 1995 ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁹⁹ M. GARDEN et L. BIANCOLLI, *Mary Garden's story*, New York, Simon and Schuster, 1951, p. 234 ; cité par R. HOWAT, « Les enregistrements historiques des mélodies de Debussy. Des sources pour l'interprétation », *op. cit.*, p. 244.

⁵⁰⁰ P.-E. LEPHAY, « De l'« enregistrement-témoignage » à l'« enregistrement-objet » et vice-versa », *op. cit.*, p. 44.

d'interprétation. Aidé de l'ingénieur du son, l'interprète détient dans ce cas le pouvoir de donner à entendre à l'auditeur une interprétation de manière très précise : « Le microphone est donc le premier outil qui va à la fois permettre de se rapprocher du réel et, en même temps, de s'en éloigner, voire d'offrir la possibilité de falsifier un son »⁵⁰¹. Pierre-Emmanuel Lephay prend en exemple le chef d'orchestre Leopold Stokowski et ses enregistrements avec le *Philadelphia Symphony Orchestra*. Entre un enregistrement de 1925 et un enregistrement de 1936 de la *Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns par le même orchestre, il montre qu'à l'écoute, si l'on prend en compte l'évolution du rendu sonore et donc des placements des micros, on entrevoit la recherche d'une interprétation idéale et maîtrisée mais aussi la problématique de la prise de son, paramètre crucial dans les choix esthétiques du chef d'orchestre.

Cette idée exacerbée de « réaliser la prise idéale »⁵⁰² gagna en importance dans les années 1930-1940 avec l'amélioration de la technique d'enregistrement et l'apparition de la bande magnétique, qui non seulement permettait un travail de montage mais offrait aussi la possibilité de l'écoute immédiate. Cette nouveauté technologique favorise le travail vétilleux⁵⁰³ et intraitable, tel celui du directeur artistique Walter Legge avec la chanteuse Elisabeth Schwarzkopf. Tous les deux s'investissent dans une interprétation très pointilleuse de la partition afin de proposer une exécution sans aucun défaut, présageant ainsi du futur travail d'Herbert von Karajan, présent lors d'une de ces séances de travail. Pierre-Emmanuel Lephay y voit l'avènement des enregistrements-objets « déconnectés de la réalité sonore d'un concert d'alors »⁵⁰⁴, montrant que des chanteurs enregistrent même « des rôles qu'ils ne tiennent pas sur scène »⁵⁰⁵.

Mais bien plus que cela, la volonté de laisser une interprétation dans l'histoire et le besoin de conserver le geste musical, mentionné plus haut, transforment le rôle de l'interprète : ce dernier, qui était perçu au cours des décennies précédentes comme un exécutant plus ou moins talentueux au service de la composition et de la musique, gagne en notoriété et se hisse progressivement au statut d'interprète-créateur de l'œuvre, quasiment au même titre que le compositeur. Avec les possibilités toujours plus nombreuses qu'offre l'enregistrement électrique, il peut enfin envisager de réaliser la prise idéale — mais aussi la prise artificielle masquant tous les défauts — pour produire un « enregistrement-objet » dont le statut se veut quasiment identique à celui de la composition. Nous

⁵⁰¹ *Id.*

⁵⁰² *Ibid.*, p. 48.

⁵⁰³ Dans ses mémoires, Elisabeth Schwarzkopf relate le souci du détail qui animait Walter Legge ; *in* E. SCHWARZKOPF, *On and Off the Record : A Memoir of Walter Legge*, s. l., Northeastern University Press, 2002.

⁵⁰⁴ P.-E. LEPHAY, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », *op. cit.*, p. 48.

⁵⁰⁵ *Id.*

sommes ici au début d'une période où l'interprète montre, par son travail, la volonté de dépasser littéralement sa condition d'interprète. La technologie est perçue comme libératrice ; le média semble pouvoir réaliser un vieux rêve esthétique du XIX^e siècle, issu d'une certaine interprétation de la philosophique de Kant⁵⁰⁶. Si l'enregistrement peut copier à l'exactitude la partition, reflet de l'Idée de l'œuvre, l'interprète ne pourrait-il pas, par ce moyen, devenir bien plus qu'un simple exécutant ? À travers cette question engendrée par l'utilisation du média, les rôles d'interprétation et de création réinventent des liens entre « la singularité et l'exceptionnalité »⁵⁰⁷.

Ces idées se traduisent de manière emblématique dans le travail du chef d'orchestre Herbert von Karajan. Conscient des possibilités offertes par cette technologie et de l'importance de l'ingénierie du son dans la démarche de création sonore⁵⁰⁸, ce dernier cherche à dicter sa vision musicale jusque dans le travail de production et de post-production : « Je suis d'une autre époque. J'ai une conception différente de la tâche d'un chef d'orchestre. Je suis seul responsable de l'enregistrement, à moi de me soucier de la sonorité finale, que nous n'obtenons pas avec l'orchestre, mais à la table de mixage »⁵⁰⁹. L'analyse acoustique de l'introduction orchestrale du dernier acte du *Don Carlo* de Verdi par Pierre-Emmanuel Lephay⁵¹⁰ le confirme. Ce dernier relève une foule de manipulations techniques afin de rendre une interprétation, que l'on pourrait définir comme sur-jouée, puisqu'impossible à rendre de manière acoustique : jeu sur la sensation de proximité des instruments, sur la réverbération de la pièce, sur l'augmentation ou la diminution artificielle du volume de certains instruments, afin d'obtenir un contraste plus saisissant. « L'ensemble de ces manipulations apparaît donc clairement comme une intensification [par la technologie] des choix interprétatifs de Karajan »⁵¹¹. Son argumentaire reste simple : « pourquoi n'aurais-je pas le droit de prendre un bouton pour obtenir le même résultat, si cela n'est pas possible autrement ? »⁵¹². Le chef d'orchestre devient ainsi l'emblème de cette volonté de se hisser, par un travail d'analyse acharné et une exigence forcenée, au même niveau que le compositeur lui-même, en créant l'objet sonore, reflet audible de l'œuvre idéale imaginée par le compositeur.

⁵⁰⁶ Cf. Chapitre 3, I, 3 : « La notion d'expérience esthétique ».

⁵⁰⁷ P.-E. LEPHAY, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », *op. cit.*, p. 105.

⁵⁰⁸ Nous y reviendrons plus loin.

⁵⁰⁹ H. von KARAJAN et F. ENDLER, *Histoire de ma vie*, R. Demé-Ahr et M.-J. Goedert (trad.), Paris, Vertiges du Nord, 1988, p. 171.

⁵¹⁰ P.-E. LEPHAY, « La prise de son et le mixage, éléments de l'interprétation : les exemples de Herbert von Karajan et Glenn Gould », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 115-117.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 117.

⁵¹² J. BRAHMS, CLYM et H. von KARAJAN, *Karajan confidences*, Paris, Bleu nuit éd, 2008, 1 vol. ; cité par P.-E. LEPHAY, « La prise de son et le mixage, éléments de l'interprétation : les exemples de Herbert von Karajan et Glenn Gould », *op. cit.*, p. 115.

8. L'interprète créateur : enregistrer vrai

Ce même genre de procédés se retrouve chez Glenn Gould qui réfléchissait à la prise de son dans son travail d'interprétation et choisissait les placements des différents microphones :

« Gould concevait ses interprétations, jusqu'à un certain point du moins, en fonction des microphones multiples, et en sachant combien l'œuvre pourrait sonner différemment selon les différentes perspectives ; en ce sens, ce n'est pas une technique simplement appliquée après coup : elle fait partie intégrante de sa conception de l'exécution, et, en fin de compte, de l'interprétation globale de l'œuvre »⁵¹³.

Il n'hésitait d'ailleurs pas à juxtaposer différentes prises de son en fonction du rendu sonore des micros afin d'exprimer la partition, même au risque de voir le résultat obtenu perdre en cohérence sonore. La nouvelle place de l'interprète devait lui permettre de « s'approprier des caractéristiques qui tendaient depuis un siècle ou deux à être hors de son domaine réservé »⁵¹⁴. À l'image de Mozart qui décide de se libérer de ses mécènes, Glenn Gould décide en 1964 de renoncer à la scène pour s'investir dans les promesses de l'enregistrement. Pour lui, l'enregistrement nécessite des retouches et la table de mixage reste un moyen efficace d'interprétation. Si l'on veut sortir de l'enregistrement témoignage pour produire une œuvre maintes fois réécoutable, celle-ci se doit d'être exemplaire. Les coupures, les corrections sont alors une nécessité vis-à-vis de l'auditeur : l'interprète-créateur veut « imposer une manière d'écouter emphatiquement différente de celle à laquelle nous nous attendons dans une salle de concert »⁵¹⁵. Cette écoute devient d'autant plus importante que l'attitude acousmatique fait porter l'attention sur le « timbre et le raisonnement comparatif, en termes de "version" »⁵¹⁶ :

« Dorénavant, l'interprète va mener une quête de perfection performative appuyée et rehaussée par les nouvelles techniques de l'enregistrement, il se trouve ainsi encouragé, comme l'exprime toujours Glenn Gould, "à s'approprier des

⁵¹³ Citation de Paul Théberge dans « Glenn Gould, les orchestrations acoustiques », notice du coffret de CD éponyme trouvé dans P.-E. LEPHAY, « De l'"enregistrement-témoignage" à l'"enregistrement-objet" et vice-versa », *op. cit.*, p. 121.

⁵¹⁴ B. MONSAINGEON, *Chemins de traverse*, Paris, Fayard, 2012, p. 83.

⁵¹⁵ A. ARBO, « "Enregistrement-document" ou "enregistrement-œuvre" ? Un problème épistémique », *op. cit.*, p. 22.

⁵¹⁶ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 25.

caractéristiques qui tendaient depuis un siècle ou deux à être hors de son domaine réservé” »⁵¹⁷.

Bien que la recherche de vérité musicale ne soit pas identique entre Glenn Gould et Karajan, le premier voulant davantage composer une nouvelle forme d’interprétation par l’enregistrement alors que le second envisageait l’enregistrement comme un catalyseur vers la version sonore idéale d’une œuvre musicale⁵¹⁸, nous pouvons y discerner clairement le changement de paradigme que crée cette technologie chez l’interprète.

Dans ce nouvel univers périlleux, un écueil encore plus insidieux pour l’interprète pourrait se trouver dans la volonté de combler un désir romantique inassouvi : celui de créer un réel irréalisable, une réalité de l’œuvre impensable pendant un concert ou une prestation, en bref, de réaliser une production sonore irréelle. En effet, les apports technologiques tout au long de la troisième période et la compréhension accrue de l’acoustique, ainsi que de la psycho-acoustique dans la quatrième période, permettent de produire des effets de mieux en mieux maîtrisés comme la « surexploitation de la stéréophonie (répartition de certaines sources sonores à droite et à gauche, déplacement latéral d’une voix...), l’ajout de bruitages et un certain nombre d’effets sonores (réverbération, projection du son dans le lointain, transformation de la voix »⁵¹⁹. À travers l’écoute d’événements musicaux impossibles à réaliser, le goût s’est modifié pour aboutir à ce que remarque le producteur et éditeur Jean-Paul Combet :

« Les critiques et le public lui-même attendent désormais de l’enregistrement des performances très différentes du concert. Nul doute que certaines exécutions en public, couronnées par une standing ovation, feraient des enregistrements peu appréciés, sauf peut-être à titre d’archive. L’habitude est prise d’une réalité autre »⁵²⁰.

En permettant le fantasme romantique de créer l’interprétation parfaite de l’idée de l’œuvre, le média met en évidence les incohérences d’une philosophie esthétique qui se montre peut-être trop naïve en donnant une importance excessive à la composition dans l’élaboration du phénomène musical. Si l’écriture a permis l’apparition de ce nouvel objet esthétique complexe qu’est la

⁵¹⁷ M.-G. SULAIMAN, A. ARBO et P.-E. LEPHAY, « Le rôle du disque dans la promotion et la pérennité d’un paradigme interprétatif », dans *Quand l’enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, 2017, p. 71.

⁵¹⁸ Sa démarche ne peut néanmoins être rapprochée de celle du mouvement baroque et plus généralement des mouvements anciens que nous allons évoquer ensuite ; Glenn Gould, conscient de la limite du média qu’est l’enregistrement, ne cherchait ainsi pas l’authenticité mais une certaine interprétation au sens premier du terme.

⁵¹⁹ P.-E. LEPHAY, « De l’“enregistrement-témoignage” à l’“enregistrement-objet” et vice-versa », *op. cit.*, p. 50.

⁵²⁰ J.-P. COMBET, « Enregistrer la musique, du mythe de l’authentique à celui du réel », *op. cit.*, p. 102

composition, il est important de comprendre ses interactions et sa place au sein de l'univers musical. Le romantisme continental a cru y voir le reflet de l'Idée dans le monde de la musique, l'enregistrement permet de questionner cette affirmation : en rendant audible un univers sonore impossible dans le réel, l'enregistrement permet de « synthétiser » à la perfection notre volonté, et par là même de créer une image de l'idéalisation d'une œuvre. À ce niveau d'utilisation, l'enregistrement n'est plus un « média » mais un outil artistique qui permet de nouvelles formes d'exécution. En cherchant à produire une image idéalisée du réel, nous serions alors avec l'enregistrement dans un univers autre que celui du réel.

9. L'interprétation historique

Avec l'électricité et ses possibilités toujours plus grandes et immédiates de construction et de reconstruction sonores, l'enregistrement suscite des interrogations sur la performance, et ce, de manière d'autant plus importante que la performance enregistrée acquiert un statut particulier. Comment l'interprète doit-il présenter son enregistrement ? Doit-il être le reflet de ce que pensait le compositeur à son époque ? Répondre à ces questions implique de comprendre l'esprit du temps : comment était, à chaque époque, perçue, vue et pensée la musique et donc comment se jouait la musique, dans quel cadre et avec quels instruments : « une restitution est fidèle à partir du moment où elle s'approche de la conception qu'avait le compositeur au moment de la composition » écrivait en 1982 Nikolaus Harnoncourt⁵²¹. Ces questions ne sont pas issues à proprement parler des suites de l'enregistrement mais l'« on peut considérer qu'au XX^e siècle, la tradition interprétative de la musique ancienne est en fait une tradition contemporaine, imposée par des musiciens influents et encouragée par l'expansion de l'industrie du disque à partir des années 1930 »⁵²².

Ceci implique de réinventer l'espace sonore autour de ces découvertes, grâce à l'enregistrement à la manière de l'image de synthèse. Le musicologue est alors sollicité comme consultant ou comme présentateur. « Ce type d'ouverture a été particulièrement important à la fin du XX^e siècle, coïncidant avec les années de grand développement de l'industrie du disque. Le mouvement pour l'«interprétation historique» a fait connaître la recherche musicologique »⁵²³. Ce mouvement naît à la fin des années 1970 par la pratique de l'enquête historique : l'intégralité des ressources évoquant la musique sont étudiées et comparées selon un examen philologique et une interrogation critique :

⁵²¹ N. HARNONCOURT, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, D. Collins (trad.), Paris, Gallimard, 1984, p. 16-17.

⁵²² A. PLANCHART, « L'interprétation des musiques anciennes », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 1081.

⁵²³ M. BENT, « Le métier de musicologue », *op. cit.*, p. 622.

descriptions littéraires, iconographies musicales, traités, partitions annotées, instruments, *etc.* C'est en premier lieu l'époque baroque qui est passée au peigne fin, puis l'époque classique et enfin l'époque romantique.

L'industrie du disque réunit l'argent nécessaire et se montre un excellent moyen de diffusion à la fois rapide et efficace. Les enregistrements de la famille Dolmetsch, de Wanda Landowska ou de Nadia Boulanger sont plébiscités par le public à partir des années 1930. Archiv Produktion, L'Oiseau-Lyre et Teldec se spécialisent dans la production des musiques anciennes. Avec les radios européennes, notamment, elles produisent une quantité remarquable d'enregistrements prenant en compte les avancées de la musicologie à leur époque. Les nombreux succès commerciaux et internationaux entraînent un développement important des pédagogies d'interprétation autour des musiques anciennes dans les Universités et les Conservatoires occidentaux. À partir des années 1970, l'argument publicitaire d'« authenticité » devient un lieu de discussion de la musicologie qui se poursuit dans les revues grand public de musique classique et au sein des Conservatoires et des Universités⁵²⁴.

De nombreuses avancées stimulées par les possibilités économiques de l'enregistrement voient le jour : Nikolaus Harnoncourt et William Christie défendirent la redécouverte de la richesse harmonique des instruments de facture baroque. Ils montrèrent surtout que, jusqu'à Haydn et Mozart au moins, la réalisation n'était pas fixe et dépendait du lieu d'exécution et des moyens instrumentaux et humains mis à disposition, bien loin de nos considérations sur une bonne interprétation d'une œuvre musicale.

Mais les critiques ne tardèrent pas à venir : « La grande explosion du CD dans les années 1970 et 1980 a produit de plus en plus d'interprétations "authentiques" — du moins authentifiées —, interprétations qui vieillirent tout aussi rapidement que celles qu'elles prétendaient remplacer »⁵²⁵. Harnoncourt résume lui-même, dès 1982, les premiers doutes après les grandes aspirations :

« Il n'existe personne qui puisse dire *de façon certaine* comment lire cette musique, comment procéder dans le détail lorsqu'on la joue. [...] Je suis très sceptique et me demande si on peut encore aujourd'hui comprendre parfaitement cette musique. [...] Il est tout à fait possible que le bouleversement complet de notre vie culturelle au cours des cent dernières années ait modifié à ce point la pratique et l'écoute de la musique que nous ne percevons et ne comprenons plus du tout ce que Mozart par exemple disait dans sa musique et ce qu'y trouvaient

⁵²⁴ A. PLANCHART, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1087-1088.

⁵²⁵ M. BENT, « Le métier de musicologue », *op. cit.*, p. 623.

ses contemporains qui, eux, la comprenaient. [...] Il n'existe pas de tradition continue pour le jeu, si bien que nous ne savons absolument pas comment on jouait en fait de ces instruments autrefois »⁵²⁶.

L'objectif d'authenticité reste illusoire puisqu'il est fondé sur des projections faites en fonction des documents et des témoignages de l'époque.

10. De l'interprétation anhistorique à l'interprétation créatrice

L'interprétation d'une œuvre enregistrée doit-elle dépasser le compositeur pour devenir ce que le compositeur aurait pu vouloir à notre époque, avec nos moyens et nos oreilles ? Nous sommes ici devant une recomposition de l'œuvre par l'interprétation afin de plaire à nos oreilles tout en se détachant du poids de l'histoire. L'interprète devient un traducteur de l'intention du compositeur afin d'être transposable à l'auditeur-amateur. Mais dans sa traduction musicale, il s'éloigne alors de la réalité initiale. La sensation de vérité n'est plus dans la pratique mais dans l'intention musicale première.

Là encore, l'interprète se veut créateur. Il s'invente un rôle créatif au sein du travail de l'interprétation. La notion d'authenticité est soutenue par l'idée d'une œuvre musicale finie, idéalisée qu'il faudrait respecter. S'il n'est plus possible de trancher efficacement dans l'effectif instrumental, s'il est maintenant admis que le style musical n'existe que dans l'intellectualisation du passé et qu'il n'existe jamais réellement d'homogénéité dans les pratiques musicales, si nous nous rendons à l'évidence qu'avec la meilleure des interprétations historiques idéalisées nous avons perdu les codes de compréhension pour une réception de l'œuvre authentique, doit-on considérer l'acte de redécouverte comme un acte de création en soi et pour soi ? Finalement, l'authenticité devient dans ce cadre un argument avant tout commercial, un argument pour inviter la curiosité de l'auditeur devenu à la fois mécène et consommateur d'un produit qui rassemble.

« Nous savons fort bien que, même avec des instruments anciens et des chœurs de garçons, nous ne pouvons absolument pas transférer une interprétation du XVIII^e siècle, pour ainsi dire stérilisée, à l'époque actuelle, comme une espèce de gigantesque devoir de musicologie pratique [...]. Tant les musiciens que les

⁵²⁶ N. HARNONCOURT, *Le discours musical*, op. cit., p. 38, 40, 92 et 129 ; cité par J.-J. NATTIEZ, « Interprétation et authenticité », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 1132.

auditeurs de l'époque actuelle, qui ont grandi musicalement avec Beethoven, Brahms et Stravinsky, jouent et entendent une œuvre de Bach avec des oreilles tout autres que les musiciens et les auditeurs de l'époque de Bach, qui ne connaissaient que Buxtehude, Kuhnau et Reinken »⁵²⁷.

La redécouverte du passé peut alors être envisagée dans une perspective d'adaptation aux contextes actuels quitte à transgresser tous les codes de l'authenticité. En extrapolant cette démarche intellectuelle, le jazz, par exemple, peut se découvrir des liens avec la musique baroque. Il peut s'emparer des compositions de Bach afin de les traduire à ses propres auditeurs-amateurs⁵²⁸. De la même manière, comme le propose Hughes de Courson, l'œuvre de Bach peut se voir attribuer des liens avec l'Afrique comme dans l'album *Lambarena : Bach to Africa*⁵²⁹ sorti en 1993 ; et Mozart peut être réarrangé pour oud dans *Mozart l'Égyptien*⁵³⁰. Ces albums sont des succès commerciaux même si leur radicalité essuie bien entendu de nombreuses critiques esthétiques.

L'attitude créatrice de l'interprète se retrouve aussi dans l'enregistrement de performances improvisées. L'improvisation existe bien avant et bien au-delà de l'enregistrement. Il est en soit un lieu particulier de la créativité musicale mais son enregistrement donne à l'interprète un statut nouveau :

« Nous sommes convaincu que si des maîtres comme Miles Davis ont pu créer un certain son, c'est parce qu'il y a eu l'avènement de ce que l'on peut nommer, de préférence à l'enregistrement, la sono-fixation. Laquelle entraîne pour le musicien une double conséquence : d'abord elle lui permet, on ne dira même pas de se réécouter, mais tout simplement de s'écouter, de s'entendre de l'extérieur, d'une façon dissociée de son propre geste émetteur de son, ce qui jusque-là lui était interdit. Et d'autre part elle fixe sa création sur un support. Deux données qui bouleversent le travail et la technique de l'interprète, tout comme le cinématographe a changé la nature du travail du comédien »⁵³¹.

Lorsque l'interprète joue en se sachant enregistré, son travail prend une tournure différente : l'enregistrement permet à la musique effervescente de perdurer. Il y aurait ici un travail de recherche

⁵²⁷ N. HARNONCOURT, *Le Dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, Paris, Gallimard, 1985, p. 122 ; cité par J.-J. NATTIEZ, « Interprétation et authenticité », *op. cit.*, p. 1138.

⁵²⁸ J. LOUSSIER, *Jacques Loussier plays Bach*, Paris, Decca France, 1996.

⁵²⁹ H. de COURSON, *Lambarena Bach to Africa*, Paris, Sony classical, 1993.

⁵³⁰ H. de COURSON, *Mozart l'Égyptien*, Heemstede, EMI music international, 1997.

⁵³¹ M. CHION, *L'art des sons fixés ou La musique concrètement*, Fontaine, Metamkine, 1991, p. 6.

à effectuer pour comprendre ce cas particulier du phénomène musical. Sans vouloir entrer ici dans cette problématique conséquente, nous ne voulions pas pour autant négliger de décrire un phénomène particulier de transformation de la pratique de l'interprète par l'enregistrement.

III. Créer et composer à l'ère de l'enregistrement

11. Un sujet complexe

Créer et composer sont deux mots extrêmement différents. Le premier renvoie à l'action de produire ce qui n'existait pas, de mettre au monde c'est-à-dire de sortir du néant. Le second terme évoque un assemblage de choses déjà existantes. « Composer » est formé du verbe latin *pōno* « poser » et du suffixe *cum* « avec » ; la composition ne nous semble pas être à proprement parler de l'ordre de la créativité mais d'un ordre plus intellectuel consistant à associer, combiner des objets déjà « créés » afin de faire « œuvre ». Bien que ces deux actions soient souvent confondues, il nous semble important de les dissocier, notamment lorsque nous avons à analyser l'évolution de la création musicale au XX^e siècle. Lorsque Karol Beffa fustige l'injonction contemporaine à la créativité, c'est justement pour affirmer cette dichotomie :

« Créer, faire preuve de créativité dans quelque domaine que ce soit, est non seulement encouragé, mais est devenu l'injonction majeure de notre époque — jusque dans les écoles et dans les entreprises. [...] La démarche de création est valorisée pour elle-même, en ce qu'elle favorise l'épanouissement individuel, la réalisation du Moi. Le résultat importe peu. L'art devient secondaire, car l'accent porté sur cette mise en scène de l'acte de créer dispense de s'intéresser à l'art... et encore plus de s'intéresser à l'œuvre »⁵³².

Ce sujet nous a donné beaucoup de difficultés tant le XX^e siècle remet en question les frontières de la création, rendant nos représentations complexes. Au milieu d'une activité artistique disparate, comment évaluer l'évolution de la création et celle de la composition ? Et dans ces nombreuses évolutions, comment rendre à l'enregistrement ce qui ressort de l'enregistrement ? Nous nous sommes aussi interrogés sur le mot le plus approprié pour englober l'objet intellectuel que nous voulions cibler : l'activité d'imaginer au préalable un objet sonore avant de le produire est-elle de

⁵³² K. BEFFA, *Parler, composer, jouer : sept leçons sur la musique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 19-20.

l'ordre de la composition ? Le terme de « compositeur » n'est-il pas trop étroit pour englober l'ensemble du phénomène ?

Ce sujet est d'autant plus difficile qu'il s'insère dans des considérations historiques complexes d'un passé encore proche qui semble encore très conflictuel et embrouillé face à la sérénité du passé lointain :

« Nous vivons ainsi dans un présent devenu de part en part historique, où nous sommes contraints de nous situer et de prendre parti dans l'histoire qui se fait sous nos yeux. À cette histoire conflictuelle s'oppose le passé déjà lointain, où la situation semble plus calme, plus stable : s'il y a parfois des redécouvertes, les transformations sont plus lentes. Il y a enfin une période intermédiaire, la plus instable, celle des deux ou trois générations précédentes »⁵³³.

Vouloir traiter de composition et de création, c'est déjà interpréter le passé proche, dans ses mouvements, avec ses multiples foyers encore visibles sans l'aide précieuse qu'est la décantation naturelle que propose l'histoire. Chercher à entrevoir en quoi l'enregistrement transforma aussi le rôle du compositeur, sans passer par les vieux démons hégéliens sur le sens de l'histoire, est un travail colossal qui, à lui seul, devrait être un objet de recherche. Nous nous contenterons ici de broser à grands traits quelques pistes de recherche, comme de multiples sujets associés à notre thèse.

12. La partition comme fondement de la composition musicale dans la musique savante

Disons-le maintenant : la possibilité de conserver un moment sonore ne transforma pas, dans un premier temps, le travail de composition de manière radicale ou rapide. Tout du moins, à ce jour, nous n'avons trouvé que peu de témoignages révélant une prise de conscience ou une transformation dans la pratique de la composition au début de l'enregistrement.

Il nous faut rappeler que le rôle de compositeur s'est construit et s'est affirmé grâce aux possibilités de l'écriture musicale élaborées en Occident depuis le XII^e siècle. Le XX^e hérite donc d'une tradition de composition multiséculaire liée à la partition. Si celle-ci fut d'abord perçue comme un

⁵³³ J. MOLINO, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle », dans J.-J. Nattiez, *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle 4 Histoires des musiques européennes*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2006, p. 1387.

moyen de conservation puis de transmission, elle est peu à peu utilisée comme moyen de création, à l'image de l'enregistrement :

« Les ecclésiastiques des cathédrales et les compositeurs de motets comme Vitry et Machaut ont toutefois créé des produits musicaux distincts, qui semblaient transgresser leurs pratiques contextuelles et leur donnaient leur propre système de référence ou “caractère d’œuvre”, comme un rythme arithmétique codifié qui devait être déduit individuellement de la notation et ne fonctionnait pas sur la base de la seule expertise orale »⁵³⁴.

Sans le savoir, ils créent un nouvel objet ontologique : la composition d’une œuvre dont la partition est le référent matériel. À partir de cette étape, les processus de création musicale au sein de l’Église — et des élites occidentales qui la copient — entérinent l’écriture comme moyen important dans le processus créatif de la musique. Citons, par exemple, vers 1500, les débuts de la commercialisation musicale, indissociables du développement de l’impression d’un produit musical écrit.

Huit siècles d’écriture musicale laissent des traces importantes dans les représentations musicales. La partition est devenue le reflet de l’œuvre composée, l’aboutissement du processus créatif au sein de la musique. Lorsque l’enregistrement apparaît, il est considéré dans un premier temps comme « enregistrement-témoignage ». La création musicale n’est donc pas remise en question dans ses fondements au sein de la musique savante : le compositeur perdure dans son utilisation de l’écriture pour élaborer et représenter une œuvre abstraite idéalisée. Tout au long du siècle précédent, la précision de l’écriture musicale s’était même intensifiée, permettant ainsi d’étendre le pouvoir du compositeur sur l’interprète. Elle avait amené l’Occident à penser l’acte de composition comme un acte intellectuel d’assemblage, qualifié plus ou moins de « génial ». Progressivement, la composition nécessite davantage que de reporter des notes sur un papier, c’est-à-dire des hauteurs de sons ainsi que des durées : à partir de la fin du XVIII^e siècle, le compositeur précise de plus en plus le phrasé, les nuances, les timbres, les vitesses, les objectifs d’interprétations, explique la narration, pour permettre une meilleure exécution de l’œuvre ou une compréhension supérieure. L’importance et le rôle de la partition atteignent leur paroxysme à la fin du XIX^e siècle : dans le monde de la musique, le génie se doit de composer. Comme le résume Pierre Schaeffer, à l’aube de l’enregistrement, « le savoir musical

⁵³⁴ S. REINHARD, « Le concept de musique en Europe », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 5 L’unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 442-443.

traditionnel repose sur un solide trépied, dont le profane lui-même connaît les branches : un solfège pour l'oreille, une pratique pour les instruments, une écriture pour les œuvres »⁵³⁵.

La musicologie s'est elle-même développée à partir de la recherche d'une histoire de la composition et des compositeurs. La partition, par sa capacité à perdurer dans le temps, est le socle sur lequel se greffent à la fois le discours musical et le discours sur la musique. Les symphonies composées au tournant du XIX^e et du XX^e siècle sont les exemples mêmes d'une certaine représentation de la musique intellectuelle à cette époque. Qu'elles soient considérées comme « fin de siècle » pour ceux qui les perçoivent comme possédant une sensibilité décadente, ou bien comme « grandes symphonies » pour ceux qui sont sensibles à l'énergie nécessaire à leur interprétation, elles incarnent la volonté de faire de la musique pure sans jamais complètement réussir à sortir des objectifs de la musique à programme. N'oublions pas que nous sommes encore dans une période post-romantique où la musique est considérée comme influençant directement la sensibilité humaine. L'utilisation de la musique, en touchant les sens, doit permettre le développement de l'individu et lui laisser entrevoir un monde supérieur, suprasensible. L'œuvre était perçue comme une porte d'entrée vers ces deux objectifs.

L'utilisation de l'enregistrement-témoignage s'inscrit au sein de ces représentations. Il poursuit le rêve de conserver les compositions afin de les faire perdurer et de les partager au plus grand nombre. L'enregistrement-témoignage s'inscrit ainsi dans le projet politique de l'esthétique élaboré tout au long du XIX^e siècle et décrit par Jacques Rancière⁵³⁶. Il se devait d'améliorer le monde en améliorant chaque individu par sa sensibilité. Il est donc logique de ne pas voir dans un premier temps les compositeurs s'emparer de ce média à des fins d'expression artistique.

13. Modernité et écriture musicale

Les recherches de nouveaux langages entamées à la fin du XIX^e siècle s'inscrivent, elles aussi, au sein d'une représentation de la musique où la partition est reine. Lorsque le monde musical commence à prendre en compte le son au sens large afin de trouver de nouveaux rapports esthétiques et de dépasser une certaine forme d'assèchement du langage harmonique après Wagner, il réfléchit logiquement autour de l'acte de composition et donc à partir de la partition qui est placée au centre du processus. Dans l'ensemble, l'attention est portée sur le timbre et sur l'organisation d'échelles

⁵³⁵ P. SCHAEFFER, *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Editions Richard Masse, 1977, p. 269 ; cité par G. CABANES, « Le rôle de l'enregistrement dans la musique concrète », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 212.

⁵³⁶ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 54-55.

sonores nouvelles ou exotiques à l'image du travail musical qu'entreprennent Claude Debussy ou Gabriel Fauré⁵³⁷. Luigi Russolo le constate dès 1913 dans son manifeste futuriste : « Pour exciter notre sensibilité, la musique s'est développée en recherchant une polyphonie plus complexe et une variété plus grande de timbres et de coloris instrumentaux. Elle s'efforça d'obtenir les successions les plus compliquées d'accords dissonants et prépara ainsi le bruit musical »⁵³⁸.

Le mouvement futuriste fut justement l'un des premiers à constater et à oser franchir le pas en élargissant la musique au domaine du bruit. Mais lorsque Luigi Russolo écrit des partitions pour *intonarumori*, sortes d'instruments acoustiques capables de maîtriser des bruits choisis, il « compose » un assemblage de bruits. La triade compositeur-interprète-auditeur est là encore respectée. De même, le passage à l'atonalité autour de la première décennie du XX^e est, elle aussi, signe de cette recherche de nouveaux objets esthétiques sonores. Même s'il existe dans ce dernier mouvement un radicalisme révolutionnaire au moins aussi important si ce n'est plus que les futuristes, le questionnement sous-jacent donne, là encore, la part belle à la composition comme acte principal si ce n'est acte unique de création : ce mouvement cherche la nouveauté dans le langage et dans les structures musicales sans se dégager de la représentation de la partition, perçue comme point de repère au sein de la créativité musicale. Le passage au dodécaphonisme par Schoenberg avec sa *Suite pour piano* opus 25 n'y change rien. Résumons très brièvement ! Le Groupe des Six⁵³⁹ recherche avant tout de nouvelles formes de grammaire ; Varèse de nouvelles sonorités avec les instruments traditionnels ; Xenakis se sert de mathématiques, de l'arrivée de l'informatique et plus généralement des sciences pour transformer l'art de composer ; la musique sérielle entend plier l'ensemble des paramètres sonores à de nouvelles lois musicales. Des post-modernistes aux néo-classicistes, rien ne semble surpasser cette notion de composition, même au sein des œuvres les plus radicalisées. Seul le travail de John Cage questionne ouvertement le rôle du compositeur, le statut de l'œuvre et la définition du phénomène musical.

L'écriture est non seulement perçue comme le lieu de l'expression artistique liée au sonore mais aussi le point de départ de l'analyse musicale. Les prémices de cette pratique se trouvent, certes, dans les premiers traités cherchant à comprendre comment composer, mais le XX^e siècle connaît une forte augmentation de l'attention portée à cette discipline qui acquiert réellement ses lettres de noblesse grâce aux travaux d'Hugo Riemann puis à ceux de la Seconde École de Vienne. L'analyse

⁵³⁷ J. MOLINO, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle », *op. cit.*, p. 1400-1401.

⁵³⁸ L. RUSSOLO, *L'Art des bruits, manifeste futuriste, 1913*, Editions Allia, Paris, 2013, p. 13.

⁵³⁹ Baptisé ainsi dans le journal *Comœdia* par un critique musical, Henri Collet, le Groupe des Six serait composé de Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Durey, Jean Cacteau, Darius Milhaud et Arthur Honegger. Cf. J. ROY, *Le Groupe des six*, Paris, Seuil, 1994.

musicale devient une pratique technique. Les compositeurs-analystes à partir de l'école de Darmstadt l'utilisent et l'associent à la composition. Karol Beffa⁵⁴⁰ nomme en exemple Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Ligeti, jusqu'à Messiaen qui l'a enseigné au Conservatoire de Paris et qui a écrit une *Technique de mon langage musical*⁵⁴¹ puis *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*⁵⁴² en sept volumes. Le compositeur montre sa connaissance des langages précédents tout en développant son propre langage dans lequel il entend « composer ».

L'analyse devient le moyen d'approcher le fonctionnement de la musique dont le rapprochement avec le langage laisse espérer des avancées majeures pour la compréhension de cet art. Mais, comme le résume Karol Beffa :

« Parodiant Nietzsche et son célèbre : “Sans la musique, la vie serait une erreur...” Leur glose sourcilleuse s'exerce sur la lecture et non sur l'audition. Ces adeptes de la Partition le sont aussi au deuxième sens du terme, car leur fétichisme de l'écrit les coupe d'autres musiques, excluant jazz, musique extra-européennes, musiques improvisées... Pour ces exégèses, la musique n'est plus l'art des sons mais celui des signes graphiques »⁵⁴³.

Et c'est justement ce dernier paramètre qu'imperceptiblement, l'enregistrement-témoignage va transformer...

14. De l'ethnomusicologie à la *World music* : l'effondrement de la suprématie musicale occidentale

Cette nouvelle capacité à conserver un phénomène musical permet en quelques décennies d'obtenir une discographie importante. En amassant peu à peu des objets sonores très divers et variés géographiquement et culturellement, l'enregistrement devient un produit vecteur de transferts culturels importants.

« L'un des effets marquants de l'avènement du phonographe est la diffusion de musiques de toutes provenances. Si l'on place ce phénomène au sein d'un mouvement plus large de développement des moyens de transports, de relations internationales et de voyages, on comprend mieux comment la combinaison des

⁵⁴⁰ K. BEFFA, *Parler, composer, jouer, op. cit.*, p. 32.

⁵⁴¹ MESSIAEN OLIVIER, *Technique de mon langage musical*, Paris, A. Leduc, 1986.

⁵⁴² MESSIAEN OLIVIER, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie : (1949-1992)*, Paris, Ed. Alphonse Leduc, 1994.

⁵⁴³ K. BEFFA, *Parler, composer, jouer, op. cit.*, p. 26.

échanges scientifiques, techniques et artistiques jouent un rôle de levier pour la pensée du début du XX^e siècle »⁵⁴⁴.

La connaissance de l'existence de musiques extra-européennes n'est pas un fait lié à l'enregistrement : ces musiques étaient généralement reléguées au rang de musiques populaires, sources d'inspiration pour la « grande musique », mais en-deçà de cette dernière. Le jazz, par exemple, connu et joué mais très peu « composé », possédait une représentation plus négative, et était relégué lui aussi du côté de la musique populaire. Plus généralement, l'ensemble des musiques de tradition orale n'avaient pas le même statut que la musique composée. De plus, leur fonctionnement sortait souvent des codes de l'écriture occidentale qui n'arrivait à les retranscrire que très mal. Leur mode d'existence était avant tout relié à l'oralité et ne trouvait pas d'autres horizons que celui de la culture dans laquelle ces musiques étaient jouées. Dans ce cadre, les traces de leur présence ne peuvent être aussi importantes que celles de la musique écrite et il faut justement attendre l'arrivée de l'enregistrement pour les rendre pérennes et archivables.

Or, si l'inspiration des compositeurs dans les musiques traditionnelles n'est bien entendu pas un phénomène nouveau, en revanche, la possibilité de découvrir des folklores culturellement et géographiquement éloignés avec la précision auditive du phonographe est un point important dans l'évolution de l'écriture musicale au XX^e siècle. Avec la capacité de l'enregistrement à juxtaposer des phénomènes musicaux éloignés, l'activité de composer telle qu'elle avait été élaborée en Occident est remise en question. Ce n'est pas seulement l'attrait de l'exotisme qui est favorisé : déjà présent bien avant l'apparition de la technologie, ce phénomène est davantage lié à l'histoire des Colonies. L'apport de l'enregistrement peut se mesurer dans la différence entre Debussy et Bartók : le second pouvait enregistrer la musique traditionnelle quand le premier ne pouvait que les écouter. En cherchant avec Zoltán Kodály à protéger la culture populaire hongroise par l'enregistrement, Bartók peut étudier et s'approprié des systèmes musicaux dont le langage reste éloigné de celui développé par la musique écrite. Son travail annonce ici une transformation du métier de compositeur qui ne consiste plus seulement à composer dans les cadres des théories musicales occidentales mais à chercher dans l'ailleurs de nouvelles manières de concevoir la musique.

L'enregistrement permet ainsi au compositeur d'étudier et d'assimiler avec précision des folklores culturellement éloignés. Ceux-ci ne sont plus seulement des sources d'inspiration, leur langage propre entre dans le processus de composition. Avec l'enregistrement, le compositeur devient

⁵⁴⁴ M. BATTIER, « Science et technologie comme sources d'inspiration », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1 Musiques du XX^e siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 515.

en quelque sorte multiculturel ou transculturel. Marc Battier évoque par exemple l'importance de l'acquisition d'un phonographe par Stravinsky en 1915⁵⁴⁵. Le témoignage de Robert Craft sur les liens entre la musique de Stravinsky et le gramophone est éloquent :

« C'est seulement en 1914 que Stravinsky vit dans l'enregistrement un moyen de communiquer une influence. Cette année-là, à Paris, il s'était déjà mis à collectionner des disques de musique « populaire » américaine. [...] Également en 1915, au cours d'un séjour à Madrid pendant la tournée en Espagne des Ballets Russes, il acheta une collection de disques de musique de corrida et de chansons gitanes qui lui causèrent un vif plaisir, et qui sont peut-être une source d'inspiration pour *Espanola, Madrid* et le *Paso doble* de l'*Histoire du Soldat*, tous les trois composés au cours des trois années suivantes. [...] À son retour en Suisse, Ansermet lui rapporta d'Amérique, en 1916, une nouvelle série de disques de jazz, et ce fut la véritable source de l'*Histoire du Soldat*, du *Ragtime* pour onze instruments et du *Piano Rag Music*. Bien qu'Ansermet ait aussi rapporté des partitions imprimées, leur arrivée après celle des disques donna la priorité à ceux-ci pour révéler ce nouveau style musical. À l'heure actuelle encore, Stravinsky parle avec joie de sa première audition des disques de ragtime »⁵⁴⁶.

Ces exemples montrent que le domaine théorique et esthétique dans lequel se mouvait précédemment le compositeur s'estompe peu à peu pour confirmer l'idée déjà bien présente que la musique pourrait être tout autre et même exister avec un langage complètement inventé de toute pièce :

« Dans le domaine de la composition, le goût pour l'exotisme du XIXe siècle et du début du XXe siècle avait été la première réaction de l'Europe à la révélation d'un ailleurs musical. De Saint-Saëns à Bourgault-Ducoudray les compositeurs ont appris à ouvrir l'oreille aux musiques traditionnelles d'Asie ou d'Europe. [...] L'analyse et l'assimilation ont marqué la seconde étape au temps de Stravinsky, Bartók, Jolivet et Messiaen. Avec l'enregistrement, la musique concrète, et les voyages en avion, l'afflux d'informations a peu à peu brassé dans le magma d'une

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 514.

⁵⁴⁶ I. STRAVINSKY *et al.*, *Avec Stravinsky*, Monaco, Éditions du Rocher, 1958, p. 191.

world music toutes les richesses du monde désormais proposées comme biens de consommation »⁵⁴⁷.

Bien entendu, comme le souligne François-Bernard Mâche, l'enregistrement n'est pas le seul facteur et les autres domaines artistiques qui lui sont liés, comme par exemple la radio, interviennent dans ce transfert culturel. Nous pourrions même dire qu'il s'inscrit pleinement dans l'effet de mondialisation qui s'instaure après la deuxième guerre mondiale. Il accompagne les phénomènes migratoires qui se développent à partir des années 1960 et permettent à un nombre important de cultures de profiter enfin des possibilités de l'enregistrement.

Le témoignage de François-Bernard Mâche est là-encore révélateur de l'influence de l'enregistrement sur les compositeurs quelques décennies après Stravinsky. Cette technologie intervient pour justifier l'importance que sa génération de compositeur a placé dans le besoin d'affirmer l'égalité des cultures dans un contexte de décolonisation du monde :

« Lorsqu'à la fin des années 1950, Messiaen nous faisait écouter des musiques balinaises, tibétaines, ou du Japon impérial, tandis que Schaeffer incluait dans des concerts électroacoustiques des enregistrements du Cameroun ou des hauts plateaux indochinois, nous avons des sensations sans doute comparables à ce que les redécouvreurs d'Angkor avaient pu éprouver au XIX^e siècle. [...] Debussy n'avait eu que ses oreilles ; Bartók disposait d'un lourd enregistreur à cylindre ; nous étions les premiers à bénéficier des magnétophones portables. Tous les sons du monde, et non plus seulement les analyses et les transcriptions, nous frappaient de plein fouet »⁵⁴⁸.

Les premiers enregistrements de musiques issues de tradition orale sont effectués par les anthropologues comme l'américain Jesse Walter Fewkes qui enregistre les Amérindiens passamaquoddy dès 1889. Les enregistrements sur cylindres se multiplient rapidement pour graver des moments musicaux de tous les continents. En 1931, le musicologue allemand Erich Moritz von Hornbostel possède une collection de 120 cylindres. Il faut attendre la troisième période, celle du microsillon, pour voir les premiers coffrets compilant des enregistrements de musique populaire. Citons par exemple la « Collection universelle de musique populaire enregistrée » du musicologue

⁵⁴⁷ F.-B. MACHE, *Musique au singulier*, op. cit., p. 19.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

roumain Constantin Brăiloiu, éditée pour l'Unesco entre 1951 et 1958, ou encore la première *Carte musicale du monde* éditée par Alan Lomax.

Il est intéressant de remarquer avec Henri Lecomte que « l'accent était mis sur les musiques rituelles ou fonctionnelles, les musique “savantes” d'Asie, par exemple, étant ignorées »⁵⁴⁹. Doit-on y voir, là encore, la marque de l'incapacité occidentale à sortir de ses représentations de la musique et du phénomène musical ? Ce qui est sûr, c'est l'évolution de la pensée de l'ethnomusicologie. En comparant les œuvres de l'ethnomusicologue américain Bruno Nettl, Jean-Jacques Nattiez évoque trois niveaux de progression :

« La distinction entre sociétés avec écriture et sociétés de tradition orale était déterminante en 1955. Dans le deuxième ouvrage (1964), l'étalon de primitivisme était remplacé par l'opposition entre simplicité et complexité. Dans le troisième, le florilège et la diversité des critères reflétaient le fait que, à compter de 1964, [...] la spécificité de l'ethnomusicologie se définissait moins par le type de musiques étudiées que par l'esprit de l'approche, c'est-à-dire l'optique anthropologique considérant les musiques dans leur contexte culturel »⁵⁵⁰.

L'enregistrement remet en question nos positions et nos discours esthétiques façonnés au XIX^e siècle. Il apporte des quatre coins du monde des phénomènes musicaux inclassables avec des moyens d'expression inconnus et inimaginables. « Enregistrées in situ, ces musiques étaient le plus souvent distribuées par des musées ou autres institutions culturelles et présentées dans des pochettes plutôt austères offrant des notes explicatives élaborées »⁵⁵¹. La désignation de l'ensemble des musiques autres que la musique savante occidentale par les termes de *World music* est le signe d'une représentation très égocentrée de la pratique artistique au niveau de la création. Elle repose sur l'idée qu'il existe une composition occidentale évoluée et des pratiques musicales créatives utilisant le son. En même temps, elle est la clef de voûte d'une remise en question radicale de l'art de créer et de composer et de la manière de considérer le phénomène musical.

Grâce à des écoutes répétées, le compositeur a aussi la possibilité quasiment scientifique de comprendre le fonctionnement technique de la musique qu'il veut s'approprier. L'enregistrement-

⁵⁴⁹ H. LECOMTE, « Un discographie sélective et critique », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 3 Musiques et cultures*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2005, p. 109.

⁵⁵⁰ J.-J. NATTIEZ, « L'invitation au voyage », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 3 Musiques et cultures*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2005, p. 27.

⁵⁵¹ D. PACCINI HERNANDEZ, « World music et world beat », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1 Musiques du XXI^e siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 1322.

témoignage permet de conserver des manières de faire de la musique et donc des manières de définir la musique. Avec lui, le compositeur se pose la question de son langage et sort de la dichotomie de l'art pour l'art suiveur et bourgeois ou l'art rebelle et novateur théorisé par Adorno.

Comme l'affirme François-Bernard Mâche, :

« La modernité avait très vite, en effet, tiré des conclusions radicales de la conscience de l'*autre* musical. [...] Le goût de l'exotisme a été la réaction la plus superficielle. Mais bientôt Debussy, Bartók, Milhaud, Varèse, etc., ont intuitivement ou systématiquement appliqué la logique qui voulait que puisque les systèmes musicaux manifestaient de tels accomplissements, plus rien n'interdisait d'en inventer de nouveaux tout aussi viables malgré leur refus des normes traditionnelles. La relativité des cultures musicales pouvait servir de nouvelle légitimation à la relativité des nouveaux systèmes esthétiques. Si, par un paradoxe apparent, c'était bien la relativité qui régnait universellement, alors l'ambition d'acquérir une valeur universelle pouvait passer par l'élaboration d'un nouveau système, si relatif soit-il »⁵⁵².

La diversité d'écoute qu'apporte l'enregistrement en tous lieux aboutit à penser le phénomène musical comme une pratique sociale liée à des codes culturels différents et donc artificiels. La domination de la musique occidentale, qu'elle soit intellectuelle ou populaire est expliquée comme une conséquence de la domination économique et politique d'une classe bourgeoise dans une société imposant elle aussi sa suprématie. Pour retrouver sa liberté d'expression, il serait possible d'inventer soi-même ses propres codes d'écritures qui, s'ils sont partagés par un assez grand nombre de personnes, pourront eux-mêmes aboutir à de nouveaux codes expressifs et culturels hors des systèmes de domination. La musique n'a plus besoin de posséder d'attributs absolus : elle peut être considérée comme relative à des codes particuliers apportant des phénomènes particuliers aux individus pour peu qu'ils possèdent le bon décodeur ou des phénomènes aléatoires s'ils se trompent de décodeur. Dans cette « vision esthétique », il n'est d'ailleurs plus nécessaire de posséder le bon décodeur puisque la relativité de la musique et des phénomènes qu'elle engendre chez l'humain peut laisser penser que chaque individu est capable de se créer lui-même son phénomène particulier.

Dans ce cadre, la composition renoue comme jamais avec la création. Effectivement, au cours du temps, la stabilité du langage tonal a su évoluer pour intégrer de nouveaux moyens d'expression,

⁵⁵² F.-B. MACHE, *Musique au singulier*, op. cit., p. 16.

mais, même dans les cas les plus radicaux, la musique conservait un lien profond avec la théorie musicale proposée par Rameau. Le compositeur du XX^e siècle, lui, cherche à créer un système ainsi que de nouveaux objets musicaux avec lesquels il pourra composer.

15. Un nouveau monde sonore

Non seulement l'enregistrement révolutionne l'idée que le compositeur avait du monde musical mais il élargit l'espace sonore attribué à la musique. Selon Marc Battier, le premier artiste à envisager la création de nouveaux modes d'expression auditive directement issus de la pratique de l'enregistrement fut... un poète !

Dans la première décennie du XX^e siècle, Guillaume Apollinaire imagine des « poésies simultanées » qui utilisent l'apport de l'enregistrement : elles seraient « dites » plutôt que « lues ». « Grâce en soient rendues à l'inventeur du phonographe Charles Cros, qui aura ainsi fourni au monde un moyen d'expression plus puissant, plus direct que la voix d'un homme imité par l'écriture ou la typographie »⁵⁵³. Certainement inspiré par les futuristes italiens, il enregistre un habillage sonore avec de nombreux bruits pour imager *Les Mamelles de Tirésias* en 1917 et imagine dans son manifeste *L'esprit nouveau des Poètes* un nouveau moyen d'expression : « un poème ou une symphonie composée au phonographe pourraient fort bien consister en bruits artificiellement choisis et lyriquement mêlés ou juxtaposés »⁵⁵⁴. Le futurisme russe avec notamment Dziga Vertov et David Burliuk, inspiré par le futurisme italien et les propositions de Guillaume Apollinaire, chercha à mettre en place à partir de 1917 un « Laboratoire de l'ouïe » afin de créer des expériences sonores au moyen de l'enregistrement. Mais les difficultés techniques qu'imposait encore l'enregistrement ainsi que la révolution d'Octobre eurent raison de ces idées novatrices qui durent attendre encore quelques années avant de pouvoir se concrétiser.

Il faut attendre 1930 pour voir en Allemagne le cinéaste expérimental Walter Ruttmann utiliser les premières bandes magnétiques développées par Fritz Pfeleumer en y appliquant les techniques de montage du cinéma : « il en résulta un film imaginaire, sans image, qu'on a appelé "cinéma pour l'oreille", *Wochenende* (Week-end), d'une durée de 11 minutes 30 secondes, et qui fut présenté au deuxième Congrès du film indépendant de Bruxelles en 1930 avec une projection d'images blanches »⁵⁵⁵.

⁵⁵³ G. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes, tome II*, Paris, Gallimard, 1991, p. 971 ; cité par M. BATTIER, « Science et technologie comme sources d'inspiration », *op. cit.*, p. 515.

⁵⁵⁴ G. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes, tome II, op. cit.*, p. 947 ; cité par M. BATTIER, « Science et technologie comme sources d'inspiration », *op. cit.*, p. 516.

⁵⁵⁵ M. BATTIER, « Science et technologie comme sources d'inspiration », *op. cit.*, p. 516.

Nous le verrons avec l'ingénieur du son, la bande magnétique transforme radicalement l'image du son⁵⁵⁶. Avec elle, celui-ci est devenu modelable à loisir. Pendant cette période, l'enregistrement est intégralement lié au rôle de la radio qui assume le développement et le transfert culturels. La bande magnétique est l'objet qui fait le lien entre le monde de l'enregistrement et celui de la radio. Le compositeur mexicain Carlos Chávez estime même en 1932 qu'« il n'y a jamais eu de meilleur instrument que la radio pour apporter aux hommes les bénéfices culturels de l'art et de la science »⁵⁵⁷. Dans le domaine de la création musicale, il nous faudrait ajouter à ces deux univers celui du cinéma et de la facture d'instruments électroniques ; deux domaines dont nous n'avons que peu parlé mais qui possèdent de nombreux liens avec l'élaboration de la technologie de l'enregistrement. Mais comme le remarque encore Carlos Chávez de manière très prophétique :

« Ça n'a pas de sens de construire un instrument nouveau pour la musique du passé, puisque la musique traditionnelle est aujourd'hui parfaitement adaptée à ses propres instruments [...] Les nouveaux instruments produiront une musique imprévisible, aussi inattendue que les instruments eux-mêmes. Comme le physicien aura construit un nouvel instrument, les musiciens produiront une musique nouvelle »⁵⁵⁸.

16. Le réalisateur compositeur et l'apparition des musiques électroacoustiques

Non seulement l'enregistrement fait apparaître un nouvel acteur dans le triptyque compositeur-interprète-auditeur, comme nous le verrons au chapitre 7, mais la place très large que prend le réalisateur nous oblige à intégrer ce sujet à la suite de ces paragraphes dédiés aux transformations des pratiques au sein de la création et de la composition, même si le travail de ce type de compositeur est avant tout lié à la réalisation sonore.

L'enregistrement permet au compositeur d'accéder à la complexité du son non harmonique. Il fut le révélateur d'une réalité sonore inexplorée, le catalyseur permettant l'intégration de nombreux objets issus de l'univers sonore dans l'univers musical. Pour Gilles Cabanes, « l'ensemble du sonore devient potentiellement musical par le biais de la captation. Cet attrait musical pour tous les sons s'inscrit dans

⁵⁵⁶ Cf. Chapitre 7, II, 9. : « Un créateur du son ».

⁵⁵⁷ C. CHÁVEZ, *Toward a new music : music and electricity*, H. Weinstock (trad.), New York, Da Capo Press, 1975, p. 132 ; cité par M. BATTIER, « Science et technologie comme sources d'inspiration », *op. cit.*, p. 520.

⁵⁵⁸ C. CHAVEZ, *Toward a new music*, *op. cit.*, p. 165 ; cité par M. BATTIER, « Science et technologie comme sources d'inspiration », *op. cit.*, p. 520.

un mouvement esthétique général du XX^e siècle que l'on retrouve aussi bien chez les futuristes italiens que chez Varèse ou Cage »⁵⁵⁹. Ces pionniers des questionnements sur le langage musical ont bénéficié de l'écoute acousmatique qui, par sa coupure avec l'origine du son, augmente les possibilités d'analyse du phénomène vibratoire.

Une première réaction intervient chez les compositeurs qui voient dans la captation et la transformation du son la possibilité de se couper de l'interprète. Le compositeur n'est plus obligé de proposer une œuvre imaginée dans le cadre de l'écriture musicale et représentée par l'écriture musicale : il peut désormais travailler avec le réalisateur ou plutôt posséder la double casquette afin de parler directement au public, à l'instar du cinéma. Avec l'enregistrement, nous avons vu que l'interprète réussit la prouesse de se passer du compositeur. Mais la technologie permet aussi au compositeur d'évincer l'interprète : « Avec le support, l'interprète et la partition disparaissent. Le compositeur devient le seul responsable de son œuvre »⁵⁶⁰.

Il faut attendre la troisième période de l'enregistrement pour voir très nettement de nouvelles manières de composer de la musique au moyen de l'enregistrement. La musique concrète est inventée par Pierre Schaeffer en 1948. Le mot « concret » renvoie aux matériaux de cette musique : des sons issus de l'enregistrement du réel et considérés comme plus vivants, plus complexes que des sons synthétisés mais aussi plus variés que la musique utilisant les codes de l'écriture.

L'enregistrement permet au compositeur-réalisateur d'explorer le son. Gilles Cabanes insiste sur le procédé pour bien comprendre la démarche. Il est divisé en deux phases distinctes. La première est celle du « tournage sonore » où le compositeur choisit les sons qui l'intéressent et une manière de les enregistrer. Il choisit en quelque sorte le sujet et le cadrage. Pour bien comprendre l'importance de ce premier choix, il faut intégrer les principes du fonctionnement de l'onde sonore qui nécessite un objet vibrant — le vibreur —, un objet excitateur du vibreur, et qui prend en compte l'élément résonateur permettant de prolonger et/ou d'amplifier le son. N'oublions pas que le micro ne captera pas la même vibration en fonction de sa position vis-à-vis de l'objet vibrant : tout enregistrement implique un choix interprétatif. Au cours de cette étape d'enregistrement, le compositeur ne recopie pas réellement le réel, il sépare un son de son origine. Il crée une matière sonore nouvelle, déconnectée de son origine, qu'il va pouvoir utiliser. La seconde phase est celle du montage : le compositeur transforme les sons initiaux pour créer de nouveaux objets sonores enregistrés et pour les assembler par la suite. Les possibilités sont si nombreuses qu'il serait utopique et improductif de les nommer ici. Il nous suffit d'imaginer qu'il est possible de transformer le son avec la même facilité

⁵⁵⁹ G. CABANES, « Le rôle de l'enregistrement dans la musique concrète », *op. cit.*, p. 208.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 209.

que le cinéma pour l'objet visuel. L'objectif de la musique concrète est d'extraire des sons quotidiens des objets sonores afin de les recomposer musicalement.

En parallèle, une autre technique liée à l'enregistrement voit le jour : la musique électronique. Née à Cologne en 1950, celle-ci génère d'abord des sons au moyen de l'électricité, les traite pour leur donner un caractère propre avant de les monter et de les assembler grâce à la bande magnétique. Si l'approche est quelque peu différente, la démarche reste sur le fond assez semblable : le compositeur explore l'espace sonore par différents traitements « artificiels » et l'élaboration du phénomène musical se passe généralement de partitions et de musiciens.

L'horizon sonore du compositeur mute radicalement comme le remarque François Delalande⁵⁶¹ : il n'est plus seulement face à des notes, des accords, des mélodies, des enchaînements harmoniques, le nombre d'objets esthétiques en sa possession augmente radicalement pour englober le son dans sa totalité. Sa théorie dépasse alors la simple capacité d'assembler des hauteurs de son. La coupure avec l'origine du son que permet l'écoute acousmatique transforme la manière de concevoir le son : celui-ci est analysé en tant que phénomène vibratoire. Le compositeur peut enfin travailler sur l'ensemble du phénomène sonore ce qui enrichit sa palette. C'est ce que pressent Edgard Varèse lorsqu'il invoque, dans la revue 391, la science comme moyen pour faire vivre à la musique une certaine forme de renaissance : il nous semble qu'il devine le rôle que la recherche scientifique prendra afin de maîtriser la captation sonore et sa restitution dans le domaine de la téléphonie, de la radio et de l'enregistrement⁵⁶², et donc afin d'enrichir le compositeur. Mais cette maîtrise du son est un art entre le rôle du compositeur et celui du réalisateur musical.

De plus, l'objectif de création n'est plus lié à la pratique d'interprétation : le compositeur ne cherche plus à faire jouer son morceau pour le plaisir de jouer de la musique, comme c'était le cas jusqu'au XVII^e siècle. Avec le développement du concert, le compositeur cherche à être « joué » devant des spectateurs et transforme la musique en plaisir d'écoute. L'enregistrement change encore la donne, le compositeur vise directement l'écoute enregistrée, avec ou sans interprète, et donc l'écoute acousmatique :

⁵⁶¹ F. DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », *op. cit.*.

⁵⁶² « Notre alphabet est pauvre et illogique. La musique qui doit vivre et vibrer a besoin de nouveaux moyens d'expression et la science seule peut lui infuser une sève adolescente. / Pourquoi futuristes italiens reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant ? / Je rêve les instruments obéissants à la pensée — et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur », *in* E. VARESE, « Que la musique sonne », 391, n° 5, juin 1917, p. 2.

« De la fin du XVI^e siècle — où les situations les plus spécifiquement musicales (en laissant de côté les fêtes et spectacles où la musique est intégrée à une action qui la masque en partie) consistaient principalement à “faire” de la musique — on est passé, à la fin du XX^e siècle, à une société musicale où l’“entendre” est la pratique dominante. Au terme de cette évolution, l’écoute “acousmatique”, sorte d’écoute pure, représente un cas limite »⁵⁶³.

Il en découle que le compositeur cherche au XX^e une musique « des sons fixés » comme le souligne Michel Chion⁵⁶⁴.

⁵⁶³ F. DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », *op. cit.*, p. 538.

⁵⁶⁴ M. CHION, *L'art des sons fixés ou La musique concrètement*, *op. cit.*.

Chapitre 7

L'apparition d'un nouvel acteur incontournable : le réalisateur musical

La production d'un enregistrement nécessite la mise en place de deux processus parallèles : identifier puis répondre à un besoin de l'auditeur par un objectif de création, tout en réunissant les conditions techniques nécessaires à l'exécution d'un événement musical enregistré. Lorsque ces deux processus ont été suivis, il reste non seulement à créer le moment musical mais aussi, en dernier lieu, à « interpréter » le son lors de l'enregistrement à proprement parler, c'est-à-dire qu'il faut créer l'univers sonore qui permettra à l'auditeur d'imaginer qu'il est proche de l'interprète. Ce dernier doit alors « collabor[er] avec un nouveau venu, le réalisateur, et satisfai[re] à des exigences élevées ; en retour, il a accès à l'immortalité artistique »⁵⁶⁵. Dans ce chapitre, nous étudierons comment cette nécessité s'impose au phénomène musical lié au disque et en quoi il complexifie le processus précédent de création musicale.

I. La nécessité de nouveaux rôles artistiques pour enregistrer

1. Une question physique liée aux conditions de l'enregistrement

Les prémices de ce que sera le rôle du réalisateur musical ne se trouvent pas dans l'histoire d'Edison puisque, lors de son invention, le script initial prévu pour le phonographe était avant tout multiple. Il nous faut donc étudier l'étape où le script passe de l'usage administratif à l'usage du divertissement et notamment du divertissement musical. Grâce à la pression des agents commerciaux, après l'échec du script initial, puis après l'échec d'un script proposant l'enregistrement comme jouet

⁵⁶⁵ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 901.

pour un monde du divertissement⁵⁶⁶, l'idée de fondre les objectifs de l'enregistrement pour en faire un « médium culturel de consommation domestique »⁵⁶⁷ s'impose progressivement comme le script adéquat pour ces appareils à graver le son.

En effet, si l'idée d'utiliser la technologie de l'enregistrement à des fins musicales nous apparaît désormais comme une évidence, elle ne le fut pas dans l'histoire de l'enregistrement. Nous pouvons voir cette idée s'imposer à Edison grâce à deux impulsions : les cousins Bell et Tainter améliorent la qualité du phonographe d'Edison et créent en 1886 l'American Graphophone Company qui devient deux ans plus tard la Columbia Phonograph Company ; de son côté Émile Berliner conçoit un gramophone à disque plat et crée l'Américan Graphophone Company dès 1895. Ces deux avancées technologiques misant avant tout sur l'amélioration de la qualité audio sont issues d'une réflexion sur ce qui sera le futur « marché de consommation culturelle privée [... et l'] écoute domestique hédoniste »⁵⁶⁸. « Constatant les avancées réalisées par ses concurrents, et devenu conscient des potentialités commerciales du phonographe, Edison revient dans la course »⁵⁶⁹ : pour concurrencer l'American Graphophone Company, il crée une machine plus perfectionnée et fonde la North American Phonograph Company qui remplace la Speaking Phonograph Company. Puis, afin de rivaliser avec l'idée de Berliner, il met sur le marché le premier phonographe à usage domestique en 1896.

Au début du XX^e siècle, l'apparition de la galvanoplastie pour le gramophone, l'utilisation d'une technique similaire à la reproduction de cylindre chez Edison ainsi que la diminution du coût des lecteurs (phonographes et gramophones) comme des enregistrements (sur tube ou sur disque), due à la concurrence, créent un principe de consommation de musique qui incite à renouveler l'offre, à comprendre la demande et à améliorer les conditions de production et d'écoute. Dans un marché rapidement concurrentiel, les entreprises doivent prendre en charge l'intégralité du processus d'enregistrement afin de disposer d'une offre sérieuse à des prix accessibles. L'exemple de l'échec en 1905 de la firme Lioret qui proposait des machines trop chères pour un catalogue « trop restreint dont les vedettes sont absentes »⁵⁷⁰ montre que le script de l'enregistrement comme médium musical pour le divertissement de l'auditeur doit être analysé, maîtrisé et compris par les compagnies sous peine d'échec commercial.

⁵⁶⁶ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁶⁷ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶⁸ *Id.*

⁵⁶⁹ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

Or Sophie Maisonneuve souligne que ce script n'est pas prédéfini mais est issu de « la rencontre inédite entre un *format* technique, un *format* musical et un *format* d'écoute »⁵⁷¹. En cherchant à prendre en compte l'intégralité de ces aspects, les compagnies interviennent alors dès le début dans l'intégralité du processus créateur lié à l'enregistrement. Elles doivent non seulement comprendre l'auditeur-client et donc « préserver et développer des services artistiques qui fonctionnent comme des médiums, des résonateurs du public »⁵⁷², mais aussi concevoir une répartition des tâches s'adaptant aux obligations techniques, financières et commerciales. Dans ce processus d'organisation de l'événement sonore enregistré, ces tâches deviennent elles-mêmes actrices du processus de création de ce moment musical au même titre que les acteurs de la triade classique : « compositeur - interprète - auditeur ». Leur importance et leur complexité évoluent rapidement :

« Alors qu'au début du XX^e siècle on gravait un 78 tours en 5 minutes, la réalisation d'un disque en studio est devenue durant les années 1950 un processus nécessitant plusieurs étapes [allant de la conception du projet aux retombées financières] [...]. Le résultat ne correspond plus au temps réel de la prise de son qui est éclatée ; l'unité est assurée en studio lors du montage »⁵⁷³.

2. L'organisation de la production musicale

Nicolas Curien dessine justement cette réalité de la production musicale qui, de la création à la commercialisation, peut être divisée selon lui en « quatre chaînons : la création artistique ; l'industrialisation, c'est-à-dire la transformation d'une œuvre en un produit reproductible ; la promotion ; et, enfin, la commercialisation »⁵⁷⁴. Le chaînon de la création artistique se divise lui-même en trois maillons : « L'auteur de texte et le compositeur de la musique, éventuellement l'arrangeur [...] forment le premier maillon. Deuxième maillon, l'éditeur graphique ou musical, dont le rôle consiste à administrer l'exploitation de l'œuvre : trouver un interprète, une maison de disques, placer l'œuvre dans une compilation [...]. Troisième

⁵⁷¹ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 103. L'auteur poursuit en définissant le format comme « un ensemble de qualités techniques et esthétiques résultant de l'ajustement entre un "objet" musical, le(s) médium (média) technique(s) par le(s)quel(s) il advient et les dispositions culturelles qui les rencontrent » arguant que, selon Marshall McLuhan, « la distinction entre forme (le "support" technique) et contenu (l'œuvre-et-son esthétique) n'est pas pertinente ».

⁵⁷² A. HENNION, « La Production du succès : une anti-musicologie de la chanson de variétés », *Volume !*, 10 : 1, 30 décembre 2013, p. 49.

⁵⁷³ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 923.

⁵⁷⁴ N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque*, *op. cit.*, p. 5.

maillon, enfin, l'artiste-interprète »⁵⁷⁵. De la même manière le chaînon de l'industrialisation est divisible en « deux maillons : la production, d'une part ; l'édition phonographique, d'autre part »⁵⁷⁶.

Tandis que le premier finance l'intégralité du processus d'enregistrement en studio, le second s'occupe de sa diffusion sur tout support. Le chaînon de la promotion suit deux logiques : la première « centralisée », c'est-à-dire intégrée dans le processus des entreprises du disque par la publicité et la mise en place de partenariats pour la diffusion, l'autre « décentralisée » et issue du travail du consommateur soit par le bouche-à-oreille, soit par des organisations plus structurées mais indépendantes. Quant à la commercialisation qui nous intéresse moins, elle suit, elle aussi, deux processus : la vente auprès des grossistes et celle plus directe aux consommateurs.

Lors de notre brève histoire de l'enregistrement⁵⁷⁷, nous avons mis en évidence l'importance du processus de verticalisation et donc la volonté d'intégration perpétuelle des différents chaînons au sein des grandes compagnies afin de maîtriser au maximum le marché et éviter les déconvenues. Néanmoins, l'aspect créatif sur lequel s'appuie la musique, et l'évolution qui en résulte, permettent toujours l'apparition de nouveaux acteurs, proposant des liens horizontaux, souvent par contacts. Mais, comme le souligne Nicolas Curien, « depuis la fin des années 1870, l'intégration verticale au sein de la filière est devenue la norme davantage que l'exception »⁵⁷⁸.

Pour Richard A. Peterson, l'étude de l'évolution musicale liée à l'enregistrement nécessite de comprendre l'organisation structurelle des compagnies qui repose sur trois dimensions. La première « correspond au nombre de niveaux de décision à l'intérieur de cette organisation »⁵⁷⁹, signe de sa lourdeur administrative. La seconde se base sur « le nombre de subdivisions en services spécialisés que comporte l'organisation »⁵⁸⁰ établi soit en fonction de compétences (auteurs-compositeurs, interprètes, producteurs, techniciens, etc.), soit en fonction de spécialités (genre ou style musical, etc.). La troisième prend en compte l'analyse de l'intégration verticale en mesurant « dans quelle proportion les phases de production, de promotion et de distribution sont réalisées en interne, par les propres services de la firme, ou en externe par une série de firmes spécialisées dans un seul des stades du processus »⁵⁸¹. Ce genre de questionnements semble indispensable afin de comprendre l'évolution de la musique depuis que celle-ci est liée à l'industrie de l'enregistrement dans sa quasi-totalité. Cependant, cette démarche

⁵⁷⁵ *Id.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 5-6.

⁵⁷⁷ Cf. Chapitre 4 : « L'enregistrement, une révolution en quatre périodes »

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷⁹ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 24.

⁵⁸⁰ *Id.*

⁵⁸¹ *Id.*

demeure bien trop étroite pour que nous puissions appréhender correctement le rôle de l'enregistrement dans le changement de perception esthétique et ontologique de la musique au XX^e siècle. Il nous semble que, dans un premier temps, il serait beaucoup plus souhaitable et intéressant de schématiser les processus en définissant un nouvel acteur dans la triade classique énoncée en introduction quoiqu'il prenne des responsabilités et des visages différents en fonction de la réalité du terrain.

3. Définition du réalisateur musical

Ce nouvel acteur est né des nécessités liées à la « réalisation » d'un enregistrement par les compagnies incontournables quelle que soit leur organisation structurelle. Cette notion d'acteur « réalisant » l'ensemble du processus de création d'un produit enregistré s'insinue dans toutes les démarches afin de faire correspondre le *format* technique, le *format* musical et le *format* d'écoute indiqués un peu plus haut. Il nous semble intéressant de nommer ce nouvel acteur le « réalisateur », à l'image du réalisateur de film dirigeant un bon nombre de métiers dans le but de produire l'œuvre cinématographique. Ce terme, déjà utilisé de manière fonctionnelle par Jacques Hains pour parler de Fred Gaisberg⁵⁸², doit être considéré comme notion pour évoquer le personnage imaginaire qui lie les différentes parties du processus de production musicale. Toutefois, l'étape de réalisation musicale est complexe : elle nécessite à la fois d'interagir avec les attentes de l'acteur « auditeur » et d'intervenir dans tous les aspects de la réalisation d'un enregistrement, de la conception, en passant par l'exécution jusqu'à la diffusion.

Quand nous parlons d'interagir, il faut concevoir que l'activité du réalisateur est bien plus complexe que celle d'un des acteurs de la triade classique : afin de rendre cette triade efficace pour la création d'un enregistrement, le réalisateur intervient sur ses processus transformant son mécanisme depuis longtemps bien huilé. Autrefois, le compositeur écrivait pour une commande, pour une occasion, ou encore de manière désintéressée, dans sa tour d'ivoire. L'interprète s'appropriait l'œuvre avant de la proposer par l'exécution à l'auditeur plus ou moins comblé. Avec l'objectif de l'enregistrement, ces mécanismes doivent être adaptés aux conditions qu'impose la technologie. Ce travail d'adaptation est assuré par le réalisateur qui intervient sur chacun des acteurs afin de les adapter à la technologie. Pour ce faire, la réalisation nécessite de maîtriser une multitude de compétences qu'il nous faudra analyser.

⁵⁸² J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 910.

4. Les interactions entre le réalisateur et les autres acteurs de la musique

Mais avant, il nous faut insister sur ce phénomène d'aller-retour entre les acteurs classiques et le réalisateur, nécessaire pour l'élaboration et l'évolution de l'enregistrement. Il faut bien comprendre que le fait de transformer l'usage de l'enregistrement du script initial vers celui d'un médium musical fut un long cheminement avec de nombreux rapports entre les acteurs de la musique (notamment l'auditeur et l'interprète) et les acteurs économiques de l'enregistrement. En témoigne l'exemple de l'augmentation de la durée de l'enregistrement. Celle-ci n'est pas une évolution « en soi » selon les termes de Sophie Maisonneuve : « la durée initiale de deux minutes répond au script conçu par Edison »⁵⁸³. Ce n'était donc pas une contrainte à proprement parler mais plutôt un choix qui correspond parfaitement aux usages proposés par Thomas Edison : un dictaphone à envoyer à sa secrétaire, un répondeur pour le téléphone ainsi que des pièces musicales par exemple. Il est couramment considéré que la musique était limitée par la durée de l'enregistrement. Il est vrai qu'afin de répondre à un marché demandeur d'airs d'opéra difficilement réductibles à deux minutes, beaucoup ont tenté d'allonger le temps d'audition ; la norme de 4'33" s'est avérée un bon compromis entre la qualité de l'audition, le temps d'écoute proposé et la capacité à enregistrer le maximum d'œuvres. Mais selon Sophie Maisonneuve, l'idée d'une musique limitée par sa durée est une conception qui provient d'une analyse anachronique, répondant à nos attentes esthétiques⁵⁸⁴ : ne pas avoir augmenté la durée de l'enregistrement dans un premier temps démontrerait que le script s'adapte au contraire très bien aux pratiques musicales de l'époque. En effet, au sein même des concerts, l'auditeur avait déjà l'habitude d'entendre des arrangements, des pots-pourris et des improvisations sur des airs connus ou des extraits d'œuvres plus conséquentes et il n'en était pas choqué. Son attitude était donc certainement identique au début de la première période de l'enregistrement. De la même manière, l'auteur démontre que, si la limite de la durée n'est pas une contrainte, alors l'évolution de la durée n'est pas issue d'une volonté de sortir d'une contrainte conçue comme telle, mais d'une évolution des besoins et des attentes des différents acteurs de la musique enregistrée.

Nous ne sommes donc pas dans une évolution linéaire dont les causes logiques entraîneraient des conséquences inévitables et dont l'histoire est la preuve. Avec l'enregistrement, la linéarité et l'horizontalité des relations ne sont plus de mise comme le montre l'échec d'Edison à proposer un disque de 40 minutes en 1926⁵⁸⁵. Nous sommes ici devant le cas typique d'une technologie élaborée

⁵⁸³ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸⁴ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 112-113.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 116.

sans avoir été pensée « sur un script culturel pertinent socialement »⁵⁸⁶. Cette avancée, pour être pérennisée, aurait dû être pensée en lien avec les acteurs de la musique afin de concevoir des objets musicaux nouveaux adaptés à la durée de 40 minutes. Au lieu de cela, Edison « conserve le format phonographique habituel : le produit offre 11 (courtes) pièces [...] — la longue durée est ici simplement considérée comme une ressource permettant d'enregistrer l'équivalent de plusieurs disques sur un seul d'entre eux »⁵⁸⁷. Alors que cette technologie aurait pu constituer une avancée importante, nous sommes dans un cas où le travail du réalisateur n'a pas été effectué : la technologie n'a pas été pensée dans une interaction entre les différents acteurs de la musique avec toute la complexité que cela requiert.

5. Les différents rôles au sein du processus de réalisation

Les nombreuses compétences que doit posséder le réalisateur afin d'établir des liens entre les différents acteurs de la triade classique nous poussent à différencier plusieurs rôles, symbolisés par plusieurs métiers, ayant chacun une fonction particulière dans l'élaboration de l'enregistrement musical. Richard A. Peterson constate que les grandes firmes possèdent une organisation de production très variable, avec une distribution des tâches donnant des profils de métiers très différents. Il se dégage néanmoins « quatre types classiques de carrière professionnelle : l'artisan, le saltimbanque, l'entrepreneur, le fonctionnaire bureaucraté »⁵⁸⁸. Dans notre objectif, il nous semble préférable de schématiser le processus de création plutôt que de chercher à dégager des réalités sociologiques issues d'une constatation de terrain.

Ainsi, même si nous utiliserons les analyses sociologiques de Peterson, notre démarche intellectuelle se fera en distinguant trois pôles différents d'interaction entre le réalisateur et les acteurs de la triade classique : d'abord entre le compositeur et l'interprète par l'intermédiaire du producteur musical ; puis entre l'interprète et l'auditeur avec le rôle de l'ingénieur du son ; enfin, non pas « entre », mais « à côté » des trois acteurs ou « parmi » ceux-ci, en étant cette fois-ci directeur artistique. Il est effectivement possible de reconnaître pour chacun de ces rôles, des métiers exercés au sein des compagnies de disque mais il n'existe pas réellement de standard à travers l'histoire de l'industrie du disque : en fonction de l'importance de l'entreprise, où, dans le cas d'un projet d'enregistrement moins ambitieux, ces rôles pouvaient être exercés par la même personne⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ *Id.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 116-117.

⁵⁸⁸ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 27. Cf. Chapitre 7, III., 17 : « L'apparition du rock comme révélateur de l'importance du producteur ».

⁵⁸⁹ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 925.

Nous les considérerons, quant à nous, comme concept ou comme fonction au sein du processus de réalisation d'un événement musical afin de comprendre la complexification du processus classique. La complexité de ce nouvel acteur qu'est le réalisateur nous demande d'étudier l'évolution des différents rôles ou différentes fonctions qui lui sont attribués en analysant à la fois l'élaboration mais aussi l'évolution de leur définition dans l'histoire de l'enregistrement.

Les prémices des trois principaux rôles que jouera le réalisateur se dessinent selon nous à l'arrivée à Londres de l'agent commercial William Barry Owen et du pianiste de chez Victor, Frederick Gaisberg. Ces deux compères envoyés par Berliner pour créer la Gramophone Company et ses filiales en Europe à la toute fin du XIX^e siècle cherchèrent à développer un marché encore inexistant mais très attendu chez un public désireux de nouveautés technologiques et artistiques : le futur marché de « consommation culturelle domestique »⁵⁹⁰. Devant les goûts prononcés de l'Europe pour la musique dite sérieuse et notamment pour l'opéra, ils développent une politique d'enregistrement de grands concertistes et créent des filiales dans chaque pays. Ces dernières se spécialisent dans l'enregistrement des pratiques musicales et des goûts musicaux de chaque population et développent alors un catalogue très varié. Le travail mené pendant tout le début de XX^e siècle et la nécessité de proposer un script cohérent font apparaître ce nouvel acteur qu'est le réalisateur, avec ses trois rôles principaux que nous mentionnons ci-dessous.

Ainsi, en cherchant à définir le marché européen et à s'y adapter par la création de filiales européennes, William Barry Owen prédéfinit ce que sera le travail du producteur. Le premier rôle consiste à distinguer les productions potentiellement rentables puis à rassembler les moyens financiers et matériels pour mettre en route la production. Lorsque Frederick Gaisberg part ensuite à la rencontre des grands interprètes mondiaux afin de les convaincre d'enregistrer pour lui, il s'invente un deuxième rôle dans la production d'un enregistrement musical : le rôle de directeur artistique. Ce deuxième rôle directement lié à l'action de « réaliser » un enregistrement consiste notamment à rechercher des artistes, des œuvres ou plus généralement des moments musicaux à enregistrer en fonction des attentes des auditeurs. Lorsque ce même Frederick Gaisberg dépose ensuite sa machine à enregistrer dans l'espace musical afin de réaliser un enregistrement mais aussi lorsqu'il place les artistes ainsi que les accompagnateurs en fonction des besoins acoustiques de l'enregistreur, même si les possibilités techniques restent sommaires, il crée un espace sonore artificiel dans le but de rendre l'objet enregistré le plus réaliste possible pendant l'écoute. Même si les changements restent minimes dans un premier temps, il invente ce qui sera le rôle d'ingénieur du son. Ce dernier, spécialiste du

⁵⁹⁰ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 19.

« médium enregistrement » ainsi que des mécanismes sonores, trouve sa place entre l'interprète et l'auditeur afin d'écouter l'interprète, de produire un son qui semble le plus proche de ce qu'il a entendu pour le restituer à l'auditeur. C'est à notre sens le troisième rôle nécessaire à la réalisation d'un événement musical.

Nous verrons que chaque rôle évolue au fur et à mesure des périodes de l'enregistrement mais c'est surtout avec la seconde période que la réussite d'un disque devient intrinsèquement dépendante « de la compétence technique et musicale du réalisateur. La prise de son (l'acoustique de la salle, l'emplacement des musiciens, le choix et la disposition des micros) pouvait faire la différence entre un bon et un mauvais disque »⁵⁹¹.

II. L'ingénieur du son

6. Une nécessité liée à l'enregistrement

Afin de justifier l'importance de l'enregistrement auprès du public, la fidélité auditive est l'argument majeur, et la qualité du son, la condition *sine qua non* par laquelle advient l'émotion. La réalisation d'enregistrement doit ainsi faire croire à l'authenticité de l'expérience musicale, quitte à « tricher » lors de la prise de son. Nous avons déjà évoqué dans le chapitre 6⁵⁹² les contraintes acoustiques liées aux possibilités techniques lors de l'enregistrement. Rappelons par quelques exemples : il fallait placer les instrumentistes dans l'espace sonore autour du pavillon afin que l'appareil grave sur le disque un signal qui sera perçu comme cohérent lors de l'écoute. L'enregistrement acoustique nécessitait une acrobatie considérable dans les studios. Par exemple, les pianos devaient être nettement surélevés afin d'envoyer un son à la même hauteur que le chanteur ; les musiciens d'orchestre, en nombre restreint, devaient s'agglutinés autour du pavillon. L'orchestration même d'un morceau était modifiée : les violoncelles et les contrebasses étaient souvent remplacés par un basson, un contrebasson ou un tuba ; il était aussi courant d'équiper les violons d'un « pavillons Stroh » ou de demander aux cornistes de se retourner, tout cela afin de mieux diriger le son vers le pavillon. La réalisation d'un enregistrement nécessitait de compenser les difficultés très importantes des premiers enregistreurs à capter correctement le son et à le transmettre en signal gravé dans de la cire.

⁵⁹¹ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 913.

⁵⁹² Cf. Chapitre 6, I, 2 : « La production en série : une amélioration des conditions de l'interprète ».

Il va de soi qu'avec un médium traduisant considérablement le son à sa manière, et par là même trahissant le son original, il fallait user d'ingéniosité pour d'obtenir une version satisfaisante. Mais en prévenant ainsi la « traduction » du graveur, c'est en quelque sorte une contre-traduction de la partition que l'on crée *de facto* pour compenser et avec elle, finalement, une pré-interprétation invisible de l'œuvre. Il se décide ici un nouveau métier spécialiste de la manière d'entendre et de la manière de graver qui ne joue pas de musique mais dont le rôle est essentiel pour obtenir un disque ou un tube musicalement audible. Tout au long de cette première période ce personnage n'est pourtant pas encore désigné comme un acteur musical mais plutôt vu comme un technicien ou un ingénieur spécialisé dans une machine.

7. L'interprétation de l'interprète

Les capacités de pré-interprétation que nous venons de définir se multiplient lors de la deuxième période de l'enregistrement avec l'apparition de l'électricité dans le processus de prise de son. Le métier précédemment évoqué évolue radicalement et nécessite non seulement des connaissances techniques mais aussi une compréhension fine de la musique. Apparaît un personnage mystérieux dans le processus d'enregistrement désigné par André Cœuroy et Grant Clarence en 1929 comme le « metteur en disque »⁵⁹³. Avec une incroyable lucidité pour l'époque, ils le décrivent comme « personnage nouveau de l'industrie musicale mécanique, croisement de l'ingénieur-électricien et du déchiffreur de partition [...] cet artiste discret ignoré de la foule qui, devant l'engin de liaison mystérieux entre la musique qui naît et l'aiguille qui la capte, sait donner, quand il faut, le coup de pouce au réel »⁵⁹⁴.

Avec l'électricité, les techniques d'enregistrement deviennent plus techniques : il faut désormais non seulement comprendre le son mais aussi l'électricité elle-même et ses multiples possibilités pour retoucher le signal et ainsi l'améliorer. Là encore André Cœuroy et Grant Clarence nous apportent un témoignage précieux :

« Au centre de l'orchestre, et perchée sur un trépied, une forme brunâtre, ronde comme un phare d'auto, attire le regard. C'est le microphone électrique, grand sorcier du lieu. Sous un air d'impassibilité, il travaille. Les ondes sonores émises par l'orchestre font osciller en lui un courant électrique de faible intensité mais

⁵⁹³ A. CŒUROY et G. CLARENCE, *Le Phonographe, op. cit.*, p. 55-56 ; cité par P.-H. FRANGNE et H. LACOMBE, « Introduction : musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical ? », *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹⁴ A. CŒUROY et G. CLARENCE, *Le Phonographe, op. cit.*, p. 55-56 ; cité par P.-H. FRANGNE et H. LACOMBE, « Introduction : musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical ? », *op. cit.*, p. 11.

qui, à l'aide de lampes-valves, sera par trois fois amplifié, la première fois dans le socle même du micro, la deuxième et la troisième par des batteries de lampes placées dans le laboratoire voisin, et reliées au microphone par un long fil électrique. [...] Solennels et revêtus de blouses blanches, deux ingénieurs “*recording*” évoluent parmi cet attirail scientifique. Leur tâche est délicate. Elle exige d’eux non seulement des connaissances de physicien, mais aussi une oreille exercée, suffisamment sensible pour saisir rapidement les rapports entre l’émission et la reproduction des ondes sonores »⁵⁹⁵.

Avec l’enregistrement, l’interprète n’est donc plus seul devant son instrument et l’est encore moins devant l’appareil à enregistrer le son. Il est non seulement en train d’interpréter une partition mais lui-même se fait en quelque sorte interpréter par l’« ingénieur *recording* ». À chaque innovation technologique nécessitant des connaissances supplémentaires, l’ingénieur du son prend de l’importance dans la réalisation d’un enregistrement et donc dans le processus d’interprétation d’une partition. Et plus les opérations d’enregistrement utilisent une haute technicité, plus elles requièrent une personne spécialisée dans des mécanismes plus ou moins obscurs pour le musicien. L’ingénieur du son prend une place de plus en plus importante au côté de l’interprète, jusqu’à devenir un personnage indispensable à la création d’un moment sonore enregistré. L’affirmation de Karajan est emblématique d’un changement de perception chez l’interprète : « tout ce travail [de studio] est vraiment lui aussi un travail artistique. [...] Quand on a fini le côté purement musical du travail en studio, le mixage est devenu dix fois plus important qu’auparavant »⁵⁹⁶.

8. Les compétences de l’ingénieur du son

Une des premières spécialisations de l’ingénieur du son se trouve dans le placement du microphone électrique : éloigner celui-ci de l’interprète permet d’intégrer l’acoustique de la salle dans la captation sonore et de donner à l’enregistrement un timbre proche de celui du concert. À l’inverse, rapprocher le microphone de l’interprète en limitant au maximum la résonance par l’ajout de matériaux absorbant le son, donne à l’enregistrement une sensation sonore auparavant inconnue et

⁵⁹⁵ A. CŒUROY et G. CLARENCE, *Le Phonographe, op. cit.*, p. 30-31 ; cité par L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 46-47.

⁵⁹⁶ J. BRAHMS, CLYM et H. von KARAJAN, *Karajan confidences, op. cit.*, p. 41 ; cité par P.-E. LEPHAY, « La prise de son et le mixage, éléments de l’interprétation : les exemples de Herbert von Karajan et Glenn Gould », *op. cit.*, p. 115.

qui sera le fer de lance du discours publicitaire dans les années 1930 : l'impression pour l'auditeur d'être immergé dans le son, d'être au centre de tous les instruments ou de toutes les voix écoutées.

Une autre avancée majeure est la possibilité, auparavant inenvisageable, d'augmenter la puissance du signal électrique et ainsi d'amplifier la puissance de restitution sonore. Au lieu de placer un seul micro, il est désormais possible d'en placer plusieurs afin de mélanger les signaux et d'augmenter artificiellement un signal provenant d'un micro plutôt que d'un autre. L'ingénieur du son propose de créer un espace sonore inconnu : si, dans la première période, les techniques ne permettent que de tenter de compenser les défauts des micros et des machines à graver, l'apport de l'électricité offre la possibilité, tout au long de la deuxième période, d'élaborer des enregistrements-objets⁵⁹⁷ proposant un son impossible à produire par des moyens acoustiques.

Chaque innovation augmente les pouvoirs musicaux de l'ingénieur du son. Une des plus spectaculaires reste l'invention de la bande magnétique qui marque la troisième période. Elle permet plusieurs avancées majeures, relatées par Jacques Hains⁵⁹⁸, comme l'écoute immédiate, auparavant impossible avec la seule technologie du disque. Il était impératif de disposer d'un temps assez conséquent de manipulation avant de pouvoir écouter à nouveau l'enregistrement. Avec la bande magnétique, il devient facile pour l'interprète de s'évaluer rapidement et de se corriger si nécessaire. Cela permet aussi de traiter le son après l'enregistrement en copiant une bande magnétique sur une autre. Il est alors possible d'ajouter des effets comme une réverbération, un filtre ou encore bien d'autres arrangements. Il devient aussi envisageable d'écouter le son de manière très précise, de le reproduire à l'envers, ou encore de l'entendre à différentes vitesses : l'enregistrement permet de jouer avec le timbre, avec l'espace sonore, ou la densité du son et son grain, etc. Le mixage de plusieurs bandes magnétiques sur une seule afin de superposer les sons, les effets sonores, les instruments, grâce à un contrôle très précis, apporte à l'ingénieur du son des possibilités infinies. La bande magnétique permet aussi le montage de différents fragments en coupant-collant des bouts de bande les uns à la suite des autres. L'ingénieur du son peut alors corriger des erreurs de l'interprète en lui demandant de rejouer jusqu'à la note précise ou le bref accord⁵⁹⁹. Il peut de la sorte assembler les meilleurs passages de plusieurs prises d'un même morceau pour se rapprocher de l'interprétation idéale, et devient ainsi un élément majeur des objectifs de perfection de l'interprète. L'une des tâches primordiales de l'ingénieur du son sera justement de trouver les techniques nécessaires pour rendre

⁵⁹⁷ A. ARBO et P.-E. LEPHAY, *Quand l'enregistrement change la musique*, *op. cit.*, p. 39 ; et cf. Chapitre 6, II., 7 : « Vers l'« enregistrement-objet ».

⁵⁹⁸ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 918.

⁵⁹⁹ L'auteur nous précise qu'un fragment de son occupe physiquement 2 à 3 centimètres sur une bande magnétique.

« vraie » une interprétation artificielle, résultat de collages, d'ajouts et de suppressions qui déséquilibrent certains paramètres du son : « il s'agit de construire "ce qui peut être écouté comme représentant la reproduction d'une performance singulière d'une position d'écoute privilégiée" »⁶⁰⁰.

Enfin, l'apparition de l'enregistrement multi-postes grâce à des magnétophones capable de lire des rubans de plusieurs pistes en parallèles permet d'enregistrer de 4 à 24 pistes simultanément pour recomposer le son de manière précise lors du mixage sur une bande magnétique stéréo. Il est désormais possible d'enregistrer en plusieurs séquences de travail sur des périodes différentes, dans des lieux différents. Désormais, les collaborations peuvent se faire à distance, sans que les individus se rencontrent physiquement. « Cette sorte de montage vertical est [même] devenue la norme en musique populaire pour des motifs économiques et en raison des exigences esthétiques du genre ; parfois, plusieurs musiciens collaborent à une chanson sans même se rencontrer ! »⁶⁰¹. Avec cette technique, seuls l'imagination et le temps deviennent des limites du possible sonore.

L'arrivée de l'informatique et de l'internet ne révolutionnent pas le travail de l'ingénieur du son si ce n'est en facilitant les diverses interventions de manière déconcertante. Désormais, le temps et la distance se voient réduits ; cela permet d'empiler facilement les manipulations et de les transférer à des collègues à l'autre bout du monde. Surtout, l'apport de cette technologie permet à l'auditeur-amateur passionné de s'approprier ces techniques et de les comprendre.

9. Un créateur du son

Par son rôle d'ingénieur du son, le réalisateur devient un acteur majeur d'un espace d'écoute nouveau et donc d'un plaisir sonore inconnu auparavant. Depuis sa table de mixage, il décide à la fois du timbre de l'interprète et de sa fonction sonore ; il joue sur les fréquences, sur la résonance de la salle. En ce sens, il n'est plus un simple traducteur, il devient progressivement créateur de l'enregistrement au même titre que l'interprète. En façonnant l'univers sonore, il propose à l'auditeur une manière nouvelle de concevoir le son. Par ce biais, il développe avec lui un langage acousmatique où le timbre complète comme jamais la forme, où un langage des micros enrichit celui des instruments. Le réalisateur-ingénieur du son n'est plus seulement interprète, il commence à être compositeur avec son propre langage connu et reconnu du public.

⁶⁰⁰ J. BARRETT, « Producing Performance », dans *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 394 ; cité par A. ARBO, « "Enregistrement-document" ou "enregistrement-œuvre" ? Un problème épistémique », *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰¹ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 919.

Mais « à partir du moment où la “machine parlante” devient un “instrument de musique”, sa performance ne se pense plus seulement en termes acoustiques, mais en termes musicaux »⁶⁰². L’enregistrement insère une phase de création supplémentaire : l’instant musical ne peut plus exister avec seulement un auditeur écoutant l’interprétation d’un compositeur. L’enregistrement impose, pour exister, la création d’un monde sonore dans lequel s’insère l’interprétation.

S’il est vrai que l’ingénieur du son ne produit pas ou très peu les sons par lui-même, qu’il ne fait que fixer un moment musical éphémère et multiplier ainsi l’instantané, il n’en demeure pas moins qu’il crée un nouveau geste musical, pour reprendre le terme de Jean-Jacques Hains :

« Même s’il ne produit pas de sons comme les instruments traditionnels, le studio d’enregistrement est un instrument de musique. Il capte les sons et les emmagasine ; en cela, il prolonge l’oreille et, surtout, la mémoire auditive ; comme celle-ci, il traite les données sonores, pendant et après la prise de son, en triant, sélectionnant, effaçant, fusionnant, etc. »⁶⁰³.

On retrouve l’importance de l’« interprétation » au sein de l’acte d’enregistrer un phénomène musical dans le témoignage du producteur John Culshaw lors de l’enregistrement du *Ring* de Wagner : pour montrer l’intérêt de la technologie stéréo, il est décidé de produire un opéra utilisant ce système afin d’obtenir une écoute supérieure à celle d’un concert enregistré.

« Il fallait pour cela puiser dans les nouvelles techniques de studio afin de réaliser des “effets et perspectives”. Certains chanteurs se déplaçaient dans un espace quadrillé, exécutant une véritable chorégraphie devant les micros, les voix venant de loin ou de derrière les coulisses étaient rendues par un éloignement équivalent, et la voix d’Alberich invisible (à la scène 2 de *L’Or du Rhin*) fut enregistrée dans “une sorte de cabine téléphonique équipée de son propre microphone et d’une vitre à travers laquelle il pouvait voir le chef. [...] Nous pouvions ainsi [...] modifier et magnifier la voix d’Alberich et la faire aller et revenir à notre gré sur toute l’arche de la stéréo” »⁶⁰⁴.

⁶⁰² S. MAISONNEUVE, *L’invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 180.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 934.

⁶⁰⁴ J. CULSHAW, *Ring resounding: the recording of Der Ring des Nibelungen*, London, Pimlico, 2012 ; cité par M. KALTENECKER, « Trois perspectives sur l’image sonore », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 142.

La création de nombreux artifices sonores et de multiples dispositifs techniques propres à rendre l'enregistrement naturel laisse songeur. La justification de John Culshaw pour avoir travesti la voix de ténor de Siegfried en voix de baryton en travaillant sur les harmoniques manifeste l'esprit créateur du réalisateur :

« Il allait y avoir inévitablement des gens pour protester énergiquement contre nos efforts de changer un ténor en baryton par des moyens électroniques à la fin de l'acte 1. *Cela est impossible sur scène*, voilà la phrase que certains allaient nous lancer. Il y a pourtant une réponse. Cela n'a pas lieu sur scène parce que personne n'a essayé de le faire, *mais l'idée est dans la partition*. Quand Siegfried, déçu et drogué, remonte la colline en revêtant le *Tarnhelm* il est censé adopter l'attitude, le comportement et la *voix* de Gunther. Il doit chanter, selon les indications de Wagner, avec une voix plus rude, plus grave. Wagner a aidé autant que possible le ténor en écrivant la partie grave, aussi loin qu'il pouvait le faire, et en évitant tout lyrisme dans la ligne vocale ; et si je devais lancer une conjecture, fondée sur l'enthousiasme de Wagner pour réaliser de manière nouvelle et efficace tout ce qu'il voulait obtenir, je pense qu'il se serait saisi immédiatement de la possibilité de placer un microphone de contact sur la gorge du chanteur, si un tel objet avait existé de son temps »⁶⁰⁵.

L'ingénieur du son est ici interprète à côté de l'interprète, et même en amont de lui. Il se place non seulement entre l'interprète et l'auditeur mais aussi entre le compositeur et l'interprète. Il évalue lui-même les possibilités esthétiques de son art afin de traduire l'esprit du compositeur dans l'œuvre enregistrée, façonnée d'une manière bien différente d'un phénomène musical joué d'une traite. Il y a ici un nouveau phénomène musical distinct de celui expérimenté jusque-là, avant l'enregistrement : celui de l'illusion sonore pouvant rendre des intentions que toute écoute en direct ne pourrait obtenir.

10. De l'ingénieur-du-son-interprète à l'artiste compositeur

Cette intégration progressive de l'ingénieur du son dans le travail artistique aboutit peu à peu à définir l'ingénieur comme artiste créateur. Il ne reste alors qu'un pas à franchir pour que le travail

⁶⁰⁵ J. CULSHAW, *Ring resounding*, *op. cit.*, p. 186-187 ; cité par M. KALTENECKER, « Trois perspectives sur l'image sonore », *op. cit.*, p. 143.

d'ingénieur du son se mue en travail de composition du son, comme nous pouvons le retrouver dans le travail artistique de Pierre Schaeffer, ingénieur dans les studios de la Radiodiffusion française. En prenant conscience de l'univers qu'il est capable de créer grâce à l'enregistrement, en constatant les nouveaux effets musicaux que pouvait produire un disque détérioré et, enfin, en découvrant les effets que procure un son entendu de manière acousmatique, il comprend alors le rôle créatif qu'il a à disposition.

C'est dans cette démarche qu'il crée le Studio d'essai de la Radiodiffusion française où il met en place ce qu'il nommera la « musique concrète ». Si ses premières œuvres sont réalisées sur disque⁶⁰⁶, l'arrivée de la bande magnétique marqua un tournant dans ses capacités d'innovation. Le titre de ces deux œuvres en dit long sur la lucidité de l'ingénieur du son devenu compositeur : *Étude de bruit* en 1948 et *Symphonie pour un homme seul* en 1950 montrent non seulement la volonté de bouleverser la réalité musicale mais surtout la prise de conscience de ce bouleversement provoqué par l'enregistrement.

Dans le sillage de Pierre Schaeffer, une multitude de studios de création sonore voient le jour : Jean-Jacques Hains cite par exemple le Studio de Radio-Cologne « où Stockhausen réalisa en 1956 son *Gesang der Jünglinge* »⁶⁰⁷, le centre de musique électronique de l'Université Columbia-Princeton fondé par Otto Luening et Vladimir Ussachevsky en 1952 « où l'on pratique la tape music », et le Studio di fonologia musicale de Milan créé en 1958 par Bruno Maderna et Luciano Berio qui « y réalisa *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) et *Visage* (1961), avec la voix de Cathy Berberian »⁶⁰⁸.

III. Le producteur

11. La nécessité d'une production musicale

Nous venons de comprendre la part importante de l'ingénieur du son dans le processus de réalisation d'un enregistrement. Cette compétence du réalisateur n'a fait que croître et se spécialiser à mesure des découvertes technologiques et des apports techniques. Parallèlement, c'est une autre croissance tout aussi importante qui s'est fait ressentir : celle des besoins économiques qui nécessitait la mise en place d'outils techniques de plus en plus complexes et coûteux dans l'ingénierie du son. Cette nécessité renvoie alors à un autre rôle du réalisateur musical : celui de producteur.

⁶⁰⁶ Pierre Schaeffer crée en 1948 une *Étude de bruit* et en 1950 une *Symphonie pour un homme seul*.

⁶⁰⁷ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 921.

⁶⁰⁸ *Id.*

La musique enregistrée ne peut être dissociée de son lien avec des objectifs industriels de production d'abord, de vente, ensuite. Pour ce faire, les sociétés commerciales ont dû, dans leurs débuts, développer un argumentaire efficace, qui rende l'enregistrement attrayant. Dans son analyse des politiques de publicité des firmes, Sophie Maisonneuve montre que leur priorité reste de produire et d'inventer avant tout un marché rentable dès les premières décennies de l'enregistrement dans le but d'asseoir son usage. Elles doivent alors créer et asseoir dans le quotidien un nouveau besoin musical chez l'auditeur. Ceci passe par la mise en place d'un script afin de réunir l'interprète et l'auditeur autour des différentes technologies déployées pour permettre l'enregistrement et la diffusion. Pour cela, chaque nouvelle technologie liée au médium doit développer des « suggestions d'usage »⁶⁰⁹ afin que le client-auditeur puisse se projeter dans son achat et que cette technologie puisse être pérennisée. Enfin, « la commercialisation du médium passe [...] par la mise en place d'un système de diffusion et de distribution »⁶¹⁰ qui doit être efficace et en lien avec les besoins de l'auditeur. La tâche de production doit donc aussi s'attacher à la diffusion, ce qui nécessite, là encore, de mettre en place un argumentaire de vente en fonction des actuels ou futurs besoins de l'auditeur.

La tâche de production dans la fonction du réalisateur implique ici d'investir dans le matériel nécessaire à la mise en place des conditions requises pour la création d'un produit enregistré accessible au public. Le producteur s'applique à la réalisation d'un enregistrement accessible à l'ensemble des auditeurs et intervient donc en amont des choix artistiques en posant un cadre technologique dans lequel chaque création devra s'inscrire.

Le travail de production d'un enregistrement nécessite plusieurs compétences décrites par Nicolas Curien⁶¹¹. Le « producteur exécutif » finance l'intégralité des frais d'enregistrement pour créer un enregistrement final appelé « master » ou en français « bande-mère ». Il en obtient donc la propriété mais ne s'occupe pas de son contenu artistique.

La société suisse de gestion des droits voisins *Swissperform* nous en apprend davantage sur les compétences et les objectifs de la production musicale. Elle estime que l'intégralité du rôle de producteur exécutif est remplie lorsqu'il s'est occupé de quatre points indispensables à la production d'un enregistrement : tout d'abord le développement du produit ; puis l'organisation des enregistrements avec l'artiste ; ensuite la confection, la distribution et la promotion de

⁶⁰⁹ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 41.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹¹ N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque*, op. cit., p. 6.

l'enregistrement sur différents supports ; enfin la mise en place de contrats avec l'ensemble des « parties impliquées dans la production »⁶¹².

Le travail de production nécessite donc une « édition phonographique », c'est-à-dire une production des différents supports sur lesquels sont vendus les enregistrements, puis un travail de « marketing », c'est-à-dire de promotion du produit. En fait, l'« édition phonographique » et le « marketing » sont souvent des tâches déléguées à des partenaires même si la réalité reste très complexe et variable en fonction des pays et des époques. Nous nous bornerons à comprendre le rôle de producteur dans son ensemble, comme concept de production lié à ce nouvel acteur nommé « réalisateur ».

12. Les débuts du marketing musical de l'enregistrement

Pendant la première période de l'enregistrement, la priorité de ces sociétés est « de produire un marché en insistant sur l'utilité de l'appareil et les plaisirs à en retirer »⁶¹³. Dans cette perspective, elles placent l'expérience de la musique enregistrée dans le prolongement de l'expérience du concert idéal et vantent la « fidélité »⁶¹⁴ de l'enregistrement, capable de reproduire toutes les capacités expressives de la musique. L'appareil doit en effet être considéré par l'acheteur comme un investissement rentable et doit pour cela « réussir l'exploit de réunir toutes les formes de loisir culturel et autres divertissements (ou presque), et de les rendre accessibles à tout instant »⁶¹⁵. Peu à peu, elles réussissent à imposer l'idée que l'écoute d'un disque serait similaire si ce n'est meilleure à l'écoute d'un concert en donnant le pouvoir à l'auditeur d'écouter dans un même moment, en un même lieu les œuvres de son choix. Alors que les œuvres tenaient auparavant leur réputation du ouï-dire ou des comptes rendus journalistiques, ces grandes compagnies donnèrent à penser qu'il était désormais possible de pouvoir connaître l'ensemble des grandes œuvres de ce monde ; autrement dit que celles-ci devenaient accessibles à tout un chacun. Les articles de l'époque rapportés par Sophie Maisonneuve sont d'ailleurs étonnamment précis sur cette nouvelle expérience, d'autant plus merveilleuse qu'elle était irréalisable auparavant : abolir la distance et rendre accessibles les plus grandes scènes. « Le disque confère aux interprétations ubiquité et pérennité. La présence de la musique en l'absence de l'interprète constitue une

⁶¹² *Distinction entre producteur exécutif et producteur artistique*, Zürich, Swiss Perform, s. d. ; accès le 17/12/2017 sur :

http://www.swissperform.ch/uploads/media/Distinction_entre_producteur_executif_et_producteur_artistique_02.pdf

⁶¹³ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 39.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

expérience sans précédent, qui dérouté et enchante en même temps »⁶¹⁶. Cette force argumentaire est l'atout des grandes compagnies afin d'intégrer l'expérience musicale enregistrée dans la sphère culturelle de l'auditeur. Ce faisant, elles développent au fur et à mesure du temps un script en lien étroit avec l'attente du marché naissant de la consommation de musique enregistrée.

C'est dans ce contexte que le travail de production s'invente peu à peu. En s'évertuant à mettre en place des enregistrements qui prouvent le bien-fondé de la justification de l'enregistrement dans le cadre des loisirs domestiques, le réalisateur se doit de produire une musique qui soit le reflet des choix technologiques utilisés. Pour perdurer, le disque de 40 minutes d'Edison, par exemple, aurait nécessité la production de disques justifiant cette technologie. Son échec montre le besoin d'intégrer le rôle de producteur et les questions liées à la production musicale dans la réalisation d'un enregistrement. À l'inverse la réussite des disques à double face, qui permettent à l'auditeur à partir de 1904 davantage de diversité d'écoutes, grâce à un seul achat, montre qu'une innovation même minime peut devenir importante lorsqu'elle est pleinement prise en compte dans l'ensemble du procédé de réalisation musicale. De même, le système pourtant très onéreux d'accouplement automatique des disques en 1914 permet de justifier les enregistrements de morceaux dépassant les quelques minutes pour un public précisément ciblé. Le producteur veille ainsi à répondre aux attentes technologiques d'un marché à l'époque très complexe et en mutation perpétuelle, dont il ne faut pas « homogénéiser trop rapidement les dispositions »⁶¹⁷ afin d'en comprendre les subtilités et les mécanismes, comme le note Sophie Maisonneuve.

Le producteur s'évertue alors à proposer un univers technique garant de la qualité d'écoute de l'auditeur. Et si la maîtrise de la technique est plutôt développée par l'ingénieur du son, c'est au rôle du producteur que de faire coïncider les avancées technologiques avec la rhétorique publicitaire qui fait notamment de la qualité sonore son cheval de bataille.

13. La radio, de la concurrence à la complémentarité

La radio, quant à elle, reste considérée jusque dans les années 1920 comme une technologie concurrente se développant plus rapidement que l'enregistrement grâce à son caractère bon marché. Sophie Maisonneuve montre qu'en réaction, le discours publicitaire des différentes entreprises d'enregistrement tendait à se démarquer de la radio en pointant leur avantage qualitatif⁶¹⁸ évident.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 210.

Pendant cette période, le travail de production musicale reste donc très indépendant de cette technologie et vise surtout à répondre au script du plaisir du concert chez soi.

Le changement apparaît à la fin des années 1920 alors que le marché de l'enregistrement stable ne peut que s'élargir. Les systèmes de production commencent à comprendre que « la diffusion massive de la radio dans les foyers, loin de constituer une concurrence pour l'industrie phonographique, en assure la promotion »⁶¹⁹. Ce rapprochement entre le monde de l'enregistrement et celui de la radio est aussi bénéfique pour cette dernière : en passant sur les ondes des œuvres enregistrées, elle n'est désormais plus obligée d'employer des orchestres et peut se faire rémunérer pour diffuser et commenter la production discographique. Mais ce qui nous semble désormais naturel ne se fit pas si facilement et prit du temps. Bien plus tard, lors de la deuxième guerre mondiale, les syndicats des musiciens américains dénoncèrent le chômage provoqué par l'apparition de plus en plus fréquente de la « *canned music* » (« musique en boîte »), symbolisée par ces nouveaux juke-box dans les locaux des radios⁶²⁰, signe que cette pratique n'était pas encore évidente. Une première émission nommée « Gramophone Hour » voit le jour en Angleterre à la BBC en 1924 avec Compton Mackenzie, le fondateur de la revue *The Gramophone*, comme invité⁶²¹. Le succès commercial de l'émission est rapidement quantifiable en termes d'augmentation des ventes de disque. En France, des émissions similaires apparaissent dès les années 1930⁶²².

La crise de 1929 accentue ce phénomène de rapprochement et oblige l'industrie du disque à fusionner avec des compagnies spécialisées dans d'autres médias et spécifiquement dans la radio à l'image de la compagnie radiophonique RCA qui acquiert Victor en 1929 : « si l'industrie du disque survit à ces années de crise, c'est à la radio qu'elle le doit »⁶²³. Cependant, aux États-Unis, avant les années 1950, aucun disque ne passe sur les ondes nationales : ces radios proposaient le soir des directs des meilleurs orchestres du pays jouant dans de grands hôtels ou des dancings américains⁶²⁴. Pendant la journée, les succès de vente de disques étaient interprétés par un orchestre de studio :

« Une émission intitulée “Votre Hit-parade” présentait les dix meilleures ventes de disques de la semaine. Mais ce n'étaient pas les *disques* qu'on passait ! C'était les musiciens de studio, avec un chanteur ou une chanteuse selon les cas, qui

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 214.

⁶²⁰ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 68.

⁶²¹ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 214.

⁶²² C. MEADEL, *La radio des années trente*, Lille, A.n.r.t., 1993, p. 716 ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 215.

⁶²³ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 56.

⁶²⁴ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 20.

interprétaient tous les morceaux, les uns après les autres. Comme les succès de l'époque étaient écrits, arrangés et enregistrés par des professionnels en suivant les conventions très générales de l'ère swing, il était facile pour les groupes de studio de reproduire fidèlement le son du disque »⁶²⁵.

Cette démarche est révélatrice de la conception même du disque et de l'enregistrement. Elle montre que les mentalités évoluent à petits pas, gardant encore la musique jouée en direct comme référence dans le processus de création d'un instant musical. L'expression même de « musique en boîte » pour qualifier la musique enregistrée en dit long sur les mentalités de l'époque.

Seules les plus petites radios, nouvellement arrivées, s'autorisaient à passer des disques. Mais là encore, elles le font en mimant une émission en direct grâce à « de pseudo-interviews de chefs d'orchestre »⁶²⁶. À l'inverse, l'enregistrement pouvait être employé dans son utilité première, c'est-à-dire comme moyen de déplacer l'information sonore dans le temps : ainsi des concerts de musiciens de studio pouvaient être l'objet de la réalisation de disques de 33 tours passés plus tard à la radio comme s'ils étaient joués en direct⁶²⁷. Le disque est ici utilisé à des fins professionnelles comme l'envisageait Edison. À cette époque, il n'est donc pas encore complètement considéré comme un objet en soi mais comme un moyen...

Du côté de la production d'enregistrement, le travail d'inter-médiatisation de la musique acousmatique à des fins publicitaires n'est pas encore défini aux États-Unis. Ce n'est qu'en 1948 que « des petites firmes indépendantes achetèrent purement et simplement à quelques stations radio des tranches de trente minutes d'antenne, pour promouvoir leurs disques. Les marchands de disques suivirent l'exemple, et firent la publicité des disques en vente dans leurs magasins »⁶²⁸. C'est un tournant majeur dans la pensée productive du réalisateur qui établit avec la radio une intégration horizontale c'est-à-dire une intégration allant chercher des compétences précises sur d'autres branches économiques. La radio devient l'alliée du disque.

14. L'influence économique dans les choix esthétiques

Enfin, il nous faut à nouveau revenir, quitte à insister, sur cette idée importante : la réalisation musicale est en lien étroit avec les concepts de rentabilité et d'investissement. L'investissement du

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶²⁷ *Id.*

⁶²⁸ *Id.*

producteur dans un projet musical enregistré n'est possible que si le rapport entre les coûts imposés et les bénéfices envisagés est positif. Mais les caractéristiques de l'industrie du disque décrites dans l'introduction de la deuxième partie⁶²⁹ nécessitent aussi de prendre en considération les probabilités de gains et de pertes en fonction du marché existant, sans pouvoir anticiper le marché futur, et d'autant plus qu'à mesure du temps, les coûts de production augmenteront et rendront les risques de perte très conséquents.

Pendant toute la première période de l'enregistrement, le script de la technologie n'est pas encore fixé. Son prix en fait un objet qui reste hors d'atteinte de la plus grande partie de la population. Mais, lorsqu'à la fin de cette première période, la baisse des prix permet la démocratisation de la pratique, le rôle d'amateur s'invente peu à peu chez l'auditeur et le producteur se voit alors confier sa tâche la plus importante : celle de produire des œuvres enregistrées afin de conquérir un marché musical en pleine expansion. Il lui faut alors calculer la rentabilité de l'enregistrement d'un compositeur ou d'un interprète, ce qui n'est pas chose aisée dans un marché extrêmement variable pendant la période de l'entre-deux guerres et qui connaît une explosion des achats de 1925 à 1929, puis une chute tout aussi importante pendant les dix années qui suivront la crise financière. Sophie Maisonneuve constate surtout que le marché du disque classique reste très variable⁶³⁰ et donc très risqué. À titre de comparaison, il devient, à cette période, beaucoup moins lucratif que la musique « légère » qui peut se vendre en plus grand nombre. Par exemple, Paul Whiteman réussit l'exploit d'atteindre 83 000 disques vendus par mois avec *Whispering/ The Japanese Sandman* quand les meilleurs interprètes classiques, tels que le violoniste Heifetz, n'arrivent qu'à 11 258 disques par mois⁶³¹ dans le meilleur des cas.

Les impératifs de rentabilité et le calcul des risques amènent le producteur à considérer qu'il est plus rentable de vendre un disque peu cher en grand nombre qu'un disque cher en petit nombre. C'est pourquoi, juste avant la première guerre mondiale, les grandes compagnies mettent en place plusieurs petits labels, proposant des disques à faible coût qui leur permettent de toucher les classes socio-culturelles les moins aisées. Le marché du disque se structure alors en oligopole avec quelques firmes qui interagissent ensemble mais dont une partie est concédée à des structures plus petites et souvent spécialisées⁶³². De plus, à la fin de la première guerre mondiale, aux États-Unis, la concurrence des disques à bas coût permet de développer le marché en le diversifiant. Cette opération est possible grâce à l'organisation des radios, elles-mêmes en état d'oligopole, avec aussi quelques structures plus

⁶²⁹ Cf. Partie II, II : « Élaboration de fondements sociologiques et économiques pour notre réflexion ».

⁶³⁰ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, op. cit., p. 189.

⁶³¹ *Id.*

⁶³² R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », op. cit., p. 19.

petites et spécialisées⁶³³. À partir des années 1950 l'intégration horizontale évoquée précédemment se fit dans l'autre sens : aux États-Unis, à partir de 1948, une multitude de stations locales n'ayant pas les moyens de proposer de la musique jouée en direct se mirent à diffuser des disques :

« Désormais, le disque et la radio étaient inexorablement liés l'un à l'autre. La radio dépendait de l'industrie de la musique pour le matériau à programmer, et les producteurs de disques, réalisant que la diffusion radio faisait croître et non diminuer la demande pour un disque, se reposèrent rapidement, pour la publicité et la promotion de leurs nouveaux disques, essentiellement sur la radio »⁶³⁴.

Grâce à cela, le déclin des ventes de disques des années 1948 et 1949 est jugulé pour retrouver, les années suivantes, une nouvelle croissance qui vit doubler le nombre de disques vendus entre 1954 et 1959, comme nous l'avons déjà dit⁶³⁵. Mais cette croissance se fit au profit des petites structures, ce qui désorganisa profondément le système des oligopoles : les nombreuses radios cherchant avant tout des disques susceptibles d'attirer l'attention ne se soucièrent guère de l'origine de l'enregistrement : ainsi, les nouveaux talents n'étaient plus l'apanage des grandes firmes.

De la même manière, en raison du baby-boom qui suivit la seconde guerre mondiale, le marché de la musique de masse s'intéressa naturellement à un nouveau consommateur en pleine expansion, la jeunesse, et se détourna alors de la « musique classique ». Selon Jean-Jacques Hains, en 1950, « la musique classique comptait pour 25 % des ventes de disques ; elle n'en faisait plus que 5 à 15 % (selon les pays) en 1970, ceci malgré l'augmentation des ventes de disques classiques »⁶³⁶. La création de ce que Roger Pouivet appelle la « musique de masse », étudié en chapitre 5⁶³⁷, possède une cause liée au monde de la production.

15. La naissance d'un besoin publicitaire

La pensée productive est liée en partie à l'activité de la publicité comme le comprend très rapidement, dès 1903, la Gramophone Compagny⁶³⁸. La place de l'enregistrement musical continuellement grandissante dans les revues montre avant tout un intérêt croissant pour le médium

⁶³³ *Ibid.*, p. 20.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁶³⁵ *Id.*

⁶³⁶ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 921.

⁶³⁷ Cf. Chapitre 5, IV, « 18. Du plaisir hédoniste au pouvoir de l'amateur : l'apparition de nouvelles parts de marché » ; et « 19. La création de l'auditeur mondial ».

⁶³⁸ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 205.

ainsi qu'une pratique musicale qui se généralise. Sophie Maisonneuve remarque ainsi que les premières parutions, tout au long de la première période, sont avant tout destinées aux besoins d'information des commerçants dans des revues professionnelles afin d'organiser le marché de la vente⁶³⁹.

Les premières revues destinées aux amateurs apparaissent quelques années avant la deuxième période et se généralisent avec l'ère de l'enregistrement électrique. Ces revues se positionnent souvent pour satisfaire l'intérêt des amateurs cultivés recherchant une certaine exigence de qualité dans « un habile arbitrage entre indépendance proclamée vis-à-vis des compagnies et de leurs intérêts commerciaux, et soutien de celles-ci dans une négociation bien comprise entre viabilité de la revue et crédibilité des firmes »⁶⁴⁰ à l'image de toute construction de « dispositifs normatifs »⁶⁴¹ visant à établir des liens entre les acteurs d'un marché de consommation.

Le travail de production nécessite dans un premier temps de nouer des liens de confiance solides avec le monde de la critique, par l'envoi de disques gratuits et par l'achat d'espaces publicitaires, tout en préservant la distance nécessaire à l'indépendance de la presse, garantie de la confiance du public à son égard. « Loin de s'opposer, les logiques commerciales et artistiques se renforcent ici mutuellement, selon une organisation qui lie amateurs, critiques et compagnies »⁶⁴². En France, cette logique se retrouve dans des revues moins spécialisées qui comportent néanmoins des rubriques consacrées au disque. Globalement, l'ouverture de critiques musicales liées à l'enregistrement dans les journaux en tout genre suit la généralisation de la pratique d'écoute du disque.

16. Publicité, intégration verticale et concentration horizontale : un besoin stratégique et commercial.

À l'ère du microsillon, avec un marché fortement développé, la stratégie commerciale devient un atout décisif pour la survie d'une compagnie. L'économie de prototype⁶⁴³ qu'est l'économie de l'enregistrement, et la qualité de bien d'expérience⁶⁴⁴ que possède le disque rend *de facto* le succès

⁶³⁹ S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 205-206.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁴¹ LUCIEN KARPIK, « Dispositifs de confiance et engagements crédibles », *Sociologie du Travail*, vol. 38, n° 4, s. d., p. 542-544 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43150274>) ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 208.

⁶⁴² S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949, op. cit.*, p. 210.

⁶⁴³ Pour rappel, l'économie de prototype est une économie dans laquelle « l'essentiel des coûts est consenti alors que règne encore la plus grande incertitude sur le succès potentiel du produit », in N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque, op. cit.*, p. 25.

⁶⁴⁴ Un bien d'expérience est un bien pour lequel la satisfaction ne sera révélée qu'après coup, à l'inverse du bien de recherche où le consommateur connaît par avance la qualité de son achat.

plus qu'incertain⁶⁴⁵. Les forts coûts de production dans l'investissement initial n'autorise pas l'échec commercial. En conséquence, le réalisateur-producteur est obligé de maximiser les probabilités de réussite d'un projet d'enregistrement en orientant la demande vers ses propres productions par la publicité⁶⁴⁶. De plus, la structure d'oligopole à frange concurrentielle décrite par Nicolas Curien⁶⁴⁷ oblige les grandes compagnies du disque à mettre en place des politiques constantes d'intégration verticale et horizontale afin de garder l'avantage concurrentiel à la fois sur le domaine de la distribution et sur celui de la promotion face aux petits labels indépendants, moins coûteux et plus facilement innovants et réactifs.

L'intégration horizontale des compagnies spécialisées dans la radio au sein des compagnies musicales à la fin de la deuxième période est un formidable atout pour le producteur pour rentabiliser ses investissements. Par exemple, en musique populaire, les plus grandes firmes de l'époque se partagent 95 % des hits issus du « Top 10 » hebdomadaire⁶⁴⁸. Aux États-Unis, elles développent encore leur intégration horizontale en s'alliant avec l'industrie du cinéma et celle des théâtres de Broadway. L'arrivée de la télévision dans les foyers apporte encore de l'eau au moulin pour développer une synergie de plus en plus poussée et réfléchie entre les « multi-médias ».

Ainsi, dès 1948, deux stratégies principales de production musicale s'affrontent. Celle du producteur travaillant sur les problématiques des Majors cherche à garder une position de supériorité en contrôlant les :

« Trois points-clés du processus de fabrication des succès. Premièrement, elles engagent le maximum de créateurs — auteurs et interprètes — avec des contrats à long terme, et investissent de grosses sommes d'argent pour les faire connaître. Deuxièmement, elles monopolisent les réseaux de distribution de disques [...]. Troisièmement, elles entretiennent des liens étroits avec les responsables des radios chargés de choisir les titres qui seront diffusés. Enfin, grâce au cinéma et aux revues de music-hall de Broadway, elles contrôlent en partie les chansons présentées directement au public »⁶⁴⁹.

⁶⁴⁵ RICHARD E. CAVES, « Contracts between Art and Commerce », *The Journal of Economic Perspectives*, vol. 17, n° 2, 2003, p. 73-84 ; cité par N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque, op. cit.*

⁶⁴⁶ N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque, op. cit.*, p. 25.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴⁸ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

Face à cela, la stratégie du producteur de petites structures repose sur la rapidité, l'intuition et l'innovation afin de se démarquer en devançant les majors soit de manière artistique, soit de manière technologique. Leurs chances de survie restent faibles mais les espoirs de gains sont immenses. En prenant sur eux les risques d'échec que les grandes compagnies ne peuvent prendre, ces producteurs permettent au système dans son ensemble de s'adapter rapidement à l'évolution de la demande. Le cas de l'apparition du rock en 1955 est éloquent : « ce sont les petites firmes qui développèrent les auteurs et interprètes de rock, tandis que les majors résistaient à cette évolution du goût »⁶⁵⁰.

L'intégration verticale permet de consolider l'emprise de l'entreprise sur le marché en maîtrisant l'ensemble du processus nécessaire à la diffusion musicale. L'histoire de l'enregistrement a nécessité dès le début une concentration verticale importante afin de créer le script adéquat, comme l'a montré Sophie Maisonneuve. Mais certaines technologies proposant un saut qualitatif ainsi qu'une baisse des coûts d'équipement ont permis à des entités indépendantes de marquer des points pendant de courtes périodes comme celle des années 50 étudiée par Richard A. Peterson⁶⁵¹. Ces effets doivent alors être compensés par des vagues d'intégration verticale mises en place par les grands majors. Le rapport de « coopération », c'est-à-dire d'une « relation hybride associant concurrence et coopération »⁶⁵², où certaines parts de marché sont réservées aux indépendants qui prennent en charge les risques et assurent un équilibre aux grandes entreprises, est un système important qui permet de comprendre certaines évolutions esthétiques⁶⁵³.

17. L'apparition du rock comme révélateur de l'importance du producteur

La production d'Elvis Presley est l'un des premiers exemples d'une production synergique permise par l'apparition des labels et des radios indépendantes face à des majors habitués au style swing et crooner.

Selon Richard A. Peterson l'apparition du rock, symbolisée par la vague de popularité d'Elvis Presley, est la conséquence d'une suite de causes sociologiques et économiques. En effet, réduire le succès du rock à un changement de la demande liée à l'arrivée des jeunes du baby-boum est une analyse, bien qu'en partie vraie, trop restrictive : « en 1954, la moitié d'entre eux n'était pas encore née et les plus âgés n'avaient que neuf ans ! »⁶⁵⁴. Le sociologue perçoit alors six facteurs que nous pouvons

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 9-39.

⁶⁵² N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque, op. cit.*, p. 31.

⁶⁵³ Ces systèmes complexes et économiques sont étudiés dans N. CURIEN et F. MOREAU, *L'Industrie du disque, op. cit.*.

⁶⁵⁴ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 12.

quasiment tous reliait aux problématiques de production chez le réalisateur : « il s'agit de la loi, de la technologie, de la structure de l'industrie, de la structure organisationnelle, des types de carrières professionnelles, et du marché »⁶⁵⁵. Il montre ainsi que la notion d'auteur-compositeur, fondement de l'esthétique rock, a vu le jour grâce aux changements d'organisation des sociétés de droit d'auteur et grâce à la fin du monopole de certaines. De plus, l'apparition de la technologie du 45 tours, quasiment indestructible, permit de redéfinir le marché national de la distribution avec de nouveaux acteurs indépendants des grands majors qui pouvaient eux aussi distribuer rapidement au niveau national un enregistrement issu d'un petit label. Par ailleurs, l'arrivée de la télévision en 1949, censée remplacer la radio, fit que les grands majors se détournèrent de cette dernière et laissèrent se développer de nombreuses petites stations indépendantes qui n'avaient comme possibilité de survie financière que de diffuser des enregistrements de petits labels, d'en faire la publicité et ainsi de développer le marché du disque tout en diminuant l'importance des grands majors :

« Les quatre firmes qui détenaient 81 % des succès en 1948 perdirent peu à peu des parts du marché pour tomber à 74 % en 1955 [...] puis chutèrent rapidement jusqu'à 34 % en 1959 ! En 1948, 1957 titres furent un succès, produits par onze firmes, cinq n'ayant qu'un seul hit. En 1949, il y eut 92 hits, produits par 42 firmes différentes, parmi lesquelles 29 avec un seul de ces hits »⁶⁵⁶.

Ces changements modifient aussi les carrières professionnelles au sein de la radio et du disque : avec la diminution des budgets, les carrières d'artisans et de fonctionnaires sont remplacées par des carrières d'entrepreneurs et de saltimbanques⁶⁵⁷, permettant là encore de favoriser la nouveauté hors de sentiers battus. Enfin, la vision du marché, auparavant comprise de manière globale par l'industrie du disque, où les grosses firmes s'octroyaient les plus grosses parts du gâteau, changea rapidement grâce aux petites radios pour devenir « une mosaïque de segments, chacun ayant son propre goût »⁶⁵⁸.

⁶⁵⁵ *Id.*

⁶⁵⁶ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵⁷ Pour Richard A. Peterson, l'artisan est celui qui sait faire, qui possède la technique pour faire en connaissance de cause ; le saltimbanque, lui, ne sait pas faire mais cherche continuellement à plaire ; le rôle du fonctionnaire consiste à faire perdurer le système du mieux possible ; tandis que l'entrepreneur présente les nouveaux filons et les nouvelles manières de réfléchir.

⁶⁵⁸ R. A. PETERSON, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », *op. cit.*, p. 34.

« Au lieu de chercher le son neutre qui ne choquerait personne, les programmeurs créatifs recherchèrent des musiques qui pourraient agresser, choquer (ou ennuyer beaucoup de gens mais qui recevraient la dévotion passionnée d'un public étroitement "ciblé" »⁶⁵⁹.

Ainsi, pour perdurer, le travail de production musicale doit comprendre le fonctionnement de tout le système économique du marché du disque et pouvoir s'y adapter rapidement, ou alors l'influencer fortement. Il devient un point central dans l'évolution esthétique musicale soit en y intervenant, soit en s'y adaptant rapidement. Avec lui, l'esthétique n'est plus seulement une vision de la musique, elle devient une vision de la musique vendable.

18. Vers l'audio-numérique

La logique de profit connaît une première crise en 1970 en raison de « l'exigence pécuniaire des grands maestros [et en raison des] logiques affairistes des managers d'agences d'artistes, véritables holdings de stars »⁶⁶⁰ à la fois dans l'organisation des spectacles des grandes scènes mondiales et dans l'industrie du disque. La logique économique de l'industrie du disque qui nécessite des profits alors qu'elle engage des coûts de plus en plus démesurés, aboutit alors à créer des programmes grand public flattant l'auditeur et à élaborer des arguments de vente et de « douteuses techniques de marketing »⁶⁶¹ loin de toute logique esthétique. Par ailleurs, l'industrie se réorganise par de nouvelles intégrations horizontales avec l'industrie du film puis, quelques années plus tard, avec l'informatique. Réal La Rochelle souligne que ce nouveau congloméra, que l'on appellera l'audio-visuel, répond à un vieux rêve existant depuis les débuts de l'enregistrement et du cinéma, deux technologies concomitantes et consubstantielles. Cette logique de regroupement est symbolisée par la firme Disney qui développe dès les années 1930 un langage entre le visuel et l'auditif que Michel Chion appellera l'« audio-vision »⁶⁶². Ce rapport entre l'audio et la vidéo permet le développement des « arts de masse » que l'on nomme désormais la « pop-rock », nouveau levier commercial et culturel dont la puissance va peu à peu noyer la production de musique dite « classique » : « si l'industrie phonographique classique a été historiquement à l'avant-garde des enregistrements de toutes les catégories de musiques populaires (au début

⁶⁵⁹ *Id.*

⁶⁶⁰ F. DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », *op. cit.*, p. 941. L'auteur cite notamment le travail de N. LEBRECHT, *When the Music Stops : Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music*, s. l., Simon & Schuster, 1996.

⁶⁶¹ F. DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », *op. cit.*, p. 941.

⁶⁶² M. CHION, *L'audio-vision.*, Nathan, Paris, 1990.

du siècle comme après la Seconde Guerre mondiale), force est de constater que ce secteur fait piètre figure dans le développement fulgurant de la vidéographie filmique »⁶⁶³. L'ensemble de ces nouveaux rapports de production trouvent leurs emblèmes dans disque compact, puis dans le CD-ROM, et enfin dans le DVD⁶⁶⁴.

Enfin, pour s'adapter à la technologie d'internet et face à l'impossibilité d'empêcher la copie illégale, de nouveaux scripts liés à la consommation d'un enregistrement ont vu le jour dans la première décennie du XXI^e siècle. La première adaptation fut de copier l'industrie du logiciel qui propose un service gratuit avec des options payantes. Cette démarche nécessite de différencier un produit copiable et un produit original. Le produit copiable est destiné à permettre aux consommateurs de vérifier « l'adéquation du bien informationnel avec leurs goûts avant d'en faire l'acquisition »⁶⁶⁵. Il doit inciter l'auditeur, par son « effet d'exposition »⁶⁶⁶ ou « effet d'échantillonnage »⁶⁶⁷, à accepter de payer pour un service supérieur. Mais cet effet d'échantillonnage ne va pas de soi et peut être effacé par un autre effet baptisé « de substitution »⁶⁶⁸ où le consommateur se satisfait du produit copiable. Pour empêcher l'effet de substitution, le produit original doit offrir une amélioration sensible du produit copiable et doit proposer des services ou des biens nettement supérieurs. De plus, il est nécessaire de rendre le marché du disque hétérogène autant dans l'offre que dans la demande ce qui impose d'inventer des services efficaces qui permettent à l'auditeur de connaître ses choix musicaux et de se différencier de son voisin afin d'établir lui-même ses propres choix musicaux.

Néanmoins, ces nouveaux rapports de force permettent de créer de nouveaux systèmes de production musicale où, paradoxalement, l'enregistrement n'est plus le centre du processus de vente, mais devient un moyen pour les artistes les moins connus d'entrer en lien avec le public et de les faire venir à leurs concerts : « Pour les stars, déjà connues du public, le téléchargement obéit principalement à une logique d'effet de substitution, néfaste aux ventes de disques. En revanche, pour les artistes moins connus, le téléchargement s'inscrit dans une logique d'effet d'échantillonnage : l'impact sur les ventes est alors positif »⁶⁶⁹.

⁶⁶³ R. LA ROCHELLE, « Le disque et les multinationales », dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1 Musiques du XX^e siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 945.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 943, 946.

⁶⁶⁵ M. BACACHE, M. BOURREAU et F. MOREAU, *Portrait des musiciens à l'heure du numérique*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶⁶ S. J. LIEBOWITZ, « Durability, Market Structure, and New-Used Goods Models », *The American Economic Review*, vol. 72, n° 4, 1982, p. 816-824.

⁶⁶⁷ M. BACACHE, M. BOURREAU et F. MOREAU, *Portrait des musiciens à l'heure du numérique*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

IV. Le directeur artistique

19. Un rôle complexe

Le troisième rôle, dans la réalisation d'un enregistrement, est rendu nécessaire par le va-et-vient permanent entre les différents acteurs et entre les différents médias afin de comprendre les besoins artistiques et de les relier avec les nombreuses possibilités technologiques correspondantes. La tâche de direction artistique chez le réalisateur s'inscrit donc à chaque étage de conception d'un disque afin de faire se rencontrer à la fois le discours technique (ingénieur du son), le discours économique (producteur), celui de la création musicale (compositeur et interprète) et celui de l'opinion (auditeur, public).

Avec les questions de production musicale et de développement d'un marché de plus en plus complexe, les compagnies ne doivent plus seulement « se contenter de fabriquer puis de vendre, mais [doivent] également consacrer un temps de plus en plus long à la recherche de nouveaux artistes pour alimenter [leur] catalogue, à la sélection des œuvres à enregistrer, à la supervision de la séance studio, à la quête de nouvelles sonorités, etc. »⁶⁷⁰. Le directeur artistique analyse et ajuste, hésite, cherche à comprendre le public existant mais cherche aussi à envisager le public futur et par là même à tenter de l'influencer afin de mieux le prévoir.

20. Un pouvoir d'influence sur l'auditeur, le compositeur et l'interprète

L'importance du rôle de directeur artistique semble apparaître à la fin de la première période avec la Première Guerre Mondiale et son lot de propagande. Si l'utilisation de la musique pour d'influencer l'opinion de la population et des combattants n'est pas nouvelle, l'enregistrement lui donne un impact inégalé jusque-là. Ce conflit permit au réalisateur, par l'intermédiaire notamment du directeur artistique, d'accroître son importance et de développer ses propres capacités à « inventer » l'auditeur.

Ludovic Tournès évoque une première tentative en Europe afin de développer la musique enregistrée de propagande, en créant des spectacles de mobilisation donnés dans les théâtres ou des galas, enregistrés puis envoyés au front pour faire perdurer le sentiment patriotique chez les combattants⁶⁷¹. D'une manière plus intense et peut-être plus discrète, les États-Unis, neutres au début du conflit européen, voient en 1915 le plus grand succès de vente de l'année avec le morceau populaire

⁶⁷⁰ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 48.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 38-39

I didn't Raise My Boy To Be a Soldier. À l'inverse, quand le pays entre en guerre en 1917, ce sont des enregistrements patriotiques qui sont proposés et achetés. En témoigne le succès de la chanson populaire *Let's All Be American Now*, écrit par Irving Berlin, Edgar Leslie et George Meyer ou encore *Over There* de George Cohan⁶⁷².

Le réalisateur n'est plus seulement le lien entre les différents acteurs de la musique : par son rôle de directeur artistique, il se découvre aussi la capacité d'influencer l'opinion de l'auditeur. Grâce à cette influence, il est en mesure de prédire en partie l'évolution des attentes de l'auditeur et peut donc s'adapter à cette évolution avant même qu'elle advienne.

C'est aussi pendant cette guerre que le réalisateur, par l'intermédiaire du directeur artistique notamment, va pouvoir s'émanciper des compositeurs qui le précèdent. En effet, si avant la première guerre mondiale, une grande partie du répertoire enregistré provient de la musique dite savante produite en Europe, le blocus entre les États-Unis et l'Angleterre d'une part, et l'Europe d'autre part, oblige les réalisateurs américains à produire un répertoire qu'il leur faut encore inventer. En 1916 l'hymne national américain *The Star-Spangled Banner* est composé puis enregistré dans la foulée. De la même manière, les enregistrements de jazz et de blues prennent de l'importance pendant la guerre. Le réalisateur semble même pouvoir influencer les compositeurs de musique sérieuse, souvent considérés comme indépendants du système : Varèse compose par exemple *Amérique* en 1918, George Antheil le *Ballet mécanique* en 1924 et George Gerschwin la *Rhapsody in Blue* créée au Carnegie Hall en 1924⁶⁷³.

La Seconde Guerre Mondiale est, elle aussi, un puissant catalyseur pour le directeur artistique. En Allemagne comme dans la France occupée, les compagnies de disque deviennent de puissants outils de propagande pour les états totalitaires. L'appauvrissement de leur répertoire dû à l'épouvantable purge antisémite conduit les directeurs artistiques à entreprendre de nouvelles campagnes. C'est en Allemagne l'époque des enregistrements de grands chefs d'orchestre tel que Wilhelm Fürtwangler, Wilhelm Mengelberge ou encore Karl Böhm et Herbert von Karajan. En France, « on compte 600 disques classiques gravés entre 1940 et 1944 [... donnant] à la population l'illusion de la normalité et la diverti[ssant] au maximum pour la détourner de toute contestation vis-à-vis de l'occupant, tout en flattant son amour-propre national »⁶⁷⁴. C'est dans cette perspective que se développe le jazz français : bien qu'il soit considéré comme un art dégénéré par la doctrine nazie, il ne semble pas bien dangereux et constitue un bon exutoire pour une population à bout de nerf.

⁶⁷² *Id.*

⁶⁷³ *Id.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

Aux États-Unis aussi, les capacités d'endoctrinement de la musique, démultipliées par la technologie de l'enregistrement, sont utilisées à des fins de propagande. L'*Office of War Information* met en place en 1943 une campagne d'enregistrement de compositions patriotiques : de nombreuses musiques américaines seront envoyées sur les zones de guerre pour donner le moral aux troupes et aux populations locales. Le directeur artistique doit par ses choix montrer la grande ouverture d'esprit du monde libre et démocratique. La musique classique voit apparaître de nombreux enregistrements de grands et divers compositeurs du passé. C'est aussi l'époque de l'enregistrement de grands jazzmen comme Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman ou Glenn Miller, ou encore de grandes vedettes de variétés inspirées par le jazz comme Louis Jordan ou Franck Sinatra. « En tout, 900 disques seront enregistrés et diffusés à 8 millions d'exemplaires dans le monde jusqu'en 1949 »⁶⁷⁵. Les choix du directeur artistique prennent alors une importance internationale, la musique enregistrée s'exportant facilement dans les pays libérés. La Grande-Bretagne, la France, l'Italie ou encore le Japon deviennent un marché pour l'industrie du disque américaine, valorisée par l'effort de guerre.

À la fin de la deuxième période de l'enregistrement, le réalisateur musical, par le biais du directeur artistique, devient un personnage important dans le développement des styles musicaux. Son rôle devient quasiment politique : les choix qu'il opère permettent l'exportation d'une culture musicale, emblème du rayonnement culturel et par là même du rayonnement économique d'un pays. À l'inverse, en transférant une certaine culture à travers le monde, la direction artistique devient en conséquence une arme efficace pour permettre le développement économique et politique d'une nation. Les deux guerres mondiales ont ainsi eu un effet catalyseur non pas pour le développement du disque déjà bien ancré dans les pratiques de l'auditeur mais pour la « prise de pouvoir » du réalisateur musical dans les choix artistiques nationaux et dans le décor musical. Le choix du réalisateur-directeur artistique n'est plus seulement un choix cloisonné au niveau de l'enregistrement. Il devient un choix artistique qui influence le développement esthétique de la musique d'un pays grâce à l'importance culturelle qu'a acquise le disque. À l'aube de la troisième période du disque, avec l'internationalisation du marché, mais aussi avec la fusion progressive des sociétés multimédias à partir de la crise de 1929, le réalisateur n'est plus seulement réalisateur de disques : il est devenu réalisateur des choix musicaux au niveau international. À l'image de l'interprète ou du compositeur, ses choix influencent la direction que prend la musique. Dans ce processus, le réalisateur lie alors cette dernière entièrement aux intérêts commerciaux et aux intérêts politiques. L'enregistrement devient un moyen privilégié de faire de la musique dans un univers multimédia.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 69.

21. Le duo directeur artistique-interprète

L'importance du réalisateur ne s'accroît pas seulement à cause de son poids économique. En tant que réalisateur musical, son travail sur l'interprète est considérable, comme l'a montré Walter Legge lorsqu'il réalise 3 500 enregistrements de très grande qualité, avec de nombreux interprètes, en cherchant la « prise idéale », notion déjà analysée dans notre réflexion sur l'interprète. Dans cette recherche de perfection, Legge confère à la direction artistique un stade proche de celle de la création. Pierre-Emmanuel Lephay nous rapporte la place sidérante que ce personnage prend dans le travail de l'interprète notamment lorsqu'il fait travailler sa femme, la grande Elisabeth Schwarzkopf, sur un lied d'Hugo Wolf : « Legge le lui fit travailler “mesure par mesure, mot par mot, inflexion par inflexion”, lui demandant “des nuances d'expression, souvent sur une seule syllabe, une seule note” »⁶⁷⁶. Le rôle de réalisation musicale n'est plus ici lié à un problème d'ingénierie du son, ni même à celui de production musicale, il n'est plus non plus dans un simple questionnement de choix d'artiste, il devient l'artiste qui façonne l'artiste. Son apparition dans la création musicale correspondrait à placer à côté de Michel-Ange une personne proposant les outils et les manières de travailler la pierre lorsque l'artiste façonnait ses sculptures. Le directeur artistique devient en quelque sorte « créateur d'interprètes », comme nous le confirme Jean-Jacques Hains en nous rapportant justement que Legge « se définissait lui-même comme une sage-femme de la musique »⁶⁷⁷.

On retrouve encore ce même souci artistique avec, plus tard, John Culshaw dont la réflexion sur l'apport esthétique de l'enregistrement pourrait être rapprochée, selon Jean-Jacques Hains, de l'interprète Glen Gould étudié plus haut⁶⁷⁸ : « Il travaillait en collaboration étroite avec les musiciens et utilisait à fond, mais toujours avec goût, justesse et sobriété, les innovations techniques pour satisfaire aux exigences de la partition (écho, déplacements, effets spéciaux, ambiances particulières obtenues par filtrage, etc.) »⁶⁷⁹.

22. Une politique esthétique

Mais plus encore, lorsque Walter Legge met en place des sociétés de souscripteurs comme la Hugo Wolf Society puis la Beethoven Sonata Society, puis enfin la Bach Society afin de proposer à un public abonné les dernières nouveautés enregistrées, il crée un phénomène musicologique nouveau.

⁶⁷⁶ P.-E. LEPHAY, « De l'“enregistrement-témoignage” à l'“enregistrement-objet” et vice-versa », *op. cit.*, p. 48.

⁶⁷⁷ E. SCHWARZKOPF, *On and Off the Record*, *op. cit.* ; cité par J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 914.

⁶⁷⁸ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 926.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 929.

L'histoire de la musique n'est plus ici affaire de spécialistes cherchant à redécouvrir un compositeur oublié, elle devient un argument de vente pour l'auditeur en quête de nouveauté. La musicologie trouve alors sa place comme moyen pour écrire l'histoire de chaque période musicale et justifier les objectifs de vente de l'industrie du disque.

L'influence du directeur artistique se retrouve aussi dans l'évolution des musiques populaires. John Hammond, ancien disc-jockey, nouveau directeur artistique de Columbia en 1930, propose de développer le jazz en enregistrant les plus grands noms de cette musique populaire américaine. C'est un engouement en France. En Angleterre, George Martin a l'idée d'enregistrer un groupe de musique populaire chez les jeunes dans les studios d'EMI à Londres pour faire un disque d'un genre nouveau avec des sons et des ambiances non reproductibles sur scène.

« *Sergeant Peper's Lonely Heart Club Band* [The Beatles] (1967) abonde en trouvailles, bruits et effets sonores impossibles à reproduire sur scène puisque fabriqués ou transformés électroniquement. Chaque face de disque est conçue comme un tout : la place des morceaux et les enchaînements sont particulièrement soignés »⁶⁸⁰.

23. Multimédias et musique populaire

Le développement du multimédia transforme la « vedette » en star. En apparaissant dans l'émission d'Ed Sullivan, suivie par 50 millions d'Américains, Elvis Presley devient une icône incontournable⁶⁸¹. De la même manière, plus tard, la production des Beatles est lancée grâce à l'émission de télévision *Sunday Night at the London Palladium* le 13 octobre 1963 et ainsi, ils se font connaître par 15 millions de foyers⁶⁸².

Ce travail nécessaire sur le multimédia se retrouve dans les activités de Jacques Canetti, à la fois responsable politique chez Philips et entrepreneur de spectacles ainsi que directeur de salles à Paris. Son objectif est clair : mélanger scènes, tournées et enregistrements afin de faire des profits conséquents sur les ventes de billets, de disques mais aussi sur les ventes de tourne-disques Philips, dans un pays où la radio et la télévision restent monopole d'État⁶⁸³.

⁶⁸⁰ *Id.*

⁶⁸¹ L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 93.

⁶⁸² B. LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles : Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Editions Kimé, 1998, p. 114 ; cité par L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 97.

⁶⁸³ L. LHADDADENE *et al.*, *Jacques Canetti (1909-1997) la carrière d'un directeur artistique, du jazz à la chanson (1930-1962)*, Paris, Panthéon-Sorbone, 2004 ; cité par L. TOURNÈS, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 95.

Mais c'est réellement l'industriel Eddie Barclay avec le directeur des programmes d'Europe 1, Lucien Morisse et le directeur de l'Olympia Bruno Coquatrix qui inventeront le nouveau rôle de directeur artistique pendant notre troisième période de l'enregistrement. En multipliant les canaux de diffusion, le directeur artistique peut désormais cibler un public choisi et lui faire connaître ses artistes. Avec le développement du marché du divertissement musical chez les jeunes par exemple, c'est une multitude d'émissions créées pour parler de musique populaire enregistrée : on peut citer *Salut les copains*, créé en 1959 sur Europe 1, ou encore le *Collège du rythme* sur RTL en 1963. Pour trouver un travail de production identique à Elvis Presley et aux Beatles en France, il faut attendre le passage de Johnny Hallyday le 18 avril 1960 dans l'émission *L'École des vedettes* qui lance réellement la carrière de l'artiste. « Une partie non négligeable de la carrière des chanteurs réside désormais dans une bonne stratégie médiatique visant à la construction d'une image qui joue un rôle de plus en plus important dans les ventes de disques »⁶⁸⁴.

⁶⁸⁴ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 98.



À la fin de la première période, les cartes sont distribuées dans les futurs rôles musicaux liés à l'enregistrement. Clarifions bien les choses : en reprenant le terme « réalisateur musical » proposé par Jean-Jacques Hains⁶⁸⁵, nous entendons décrire un nouveau rôle qui « réalise » la production musicale dans son ensemble. Il se divise en plusieurs grands pôles qui interagissent continuellement dans le processus créateur de la production dont, notamment, le rôle de producteur, celui de directeur artistique et celui d'ingénieur du son. Avec l'apparition progressive de l'acteur « réalisateur », nous ne sommes plus dans une triade classique « composition -> exécution -> audition » mais dans un cycle beaucoup plus complexe que nous pourrions simplifier de la sorte : composition -> réalisation (producteur) -> exécution -> réalisation (ingénieur du son) -> audition. En effet, comme le remarque Samaa Sulaiman Marion-Gallois, « l'interprète — qui fut longtemps considéré comme le seul médium entre le compositeur et le public — va partager son rôle avec le disque qui devient à son tour un médium entre l'interprète et le public, mais aussi entre le compositeur et l'interprète »⁶⁸⁶. Pour nous, ce n'est pas le disque en réalité qui devient un acteur du processus créateur : il n'est qu'un objet inerte et le résultat d'un savoir-faire. C'est donc bien une entité réelle et complexe composée d'une multitude de savoir-faire que l'on nomme réalisateur et qui est à l'origine du processus créatif menant à l'enregistrement. La complexité de cet acteur nécessite qu'il soit divisé en plusieurs rôles symbolisant des métiers incontournables dans l'industrie de l'enregistrement.

Bien entendu, derrière le concept d'auditeur se cache une multiplicité de consommateurs de musique, derrière celui d'interprète, un grand nombre de musiciens divers et variés, connus, reconnus ou dilettantes. De la même manière, le concept de réalisateur peut être représenté par une multitude de firmes gérant le marché de la production sonore par l'enregistrement. Par exemple, en 1900, les premiers acteurs que l'on nomme « réalisateurs » peuvent symboliser l'une des cinq grandes firmes dominant le marché mondial selon Ludovic Tournès : Edison, Columbia et Victor du côté américain ; Pathé et Gramophone du côté européen⁶⁸⁷.

Pour résumer, la nécessité d'ajouter un processus à la triade classique s'est imposée à la production artistique enregistrée afin que les intérêts économiques à vanter les mérites de la technologie audio et à la faire progresser rencontrent les besoins technologiques de l'artiste.

⁶⁸⁵ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 902.

⁶⁸⁶ M.-G. SULAIMAN, A. ARBO et P.-E. LEPHAY, « Le rôle du disque dans la promotion et la pérennité d'un paradigme interprétatif », *op. cit.*, p. 72.

⁶⁸⁷ L. TOURNES, *Du phonographe au MP3*, *op. cit.*, p. 27.

L'évolution du support cylindre-phonographe ou disque-gramophone nécessite en effet un « va-et-vient incessant entre connaissances et inventions des ingénieurs, projets des agents commerciaux, attentes et pratique des amateurs, dispositions et ressources des musiciens et de leurs instruments, paradigmes existants et nouvelles situations techniques et esthétiques »⁶⁸⁸, qui est selon nous du domaine de la réalisation.

Dans cette nouvelle manière de penser la musique, nous devrions par conséquent concevoir notre schéma de création musicale ainsi :

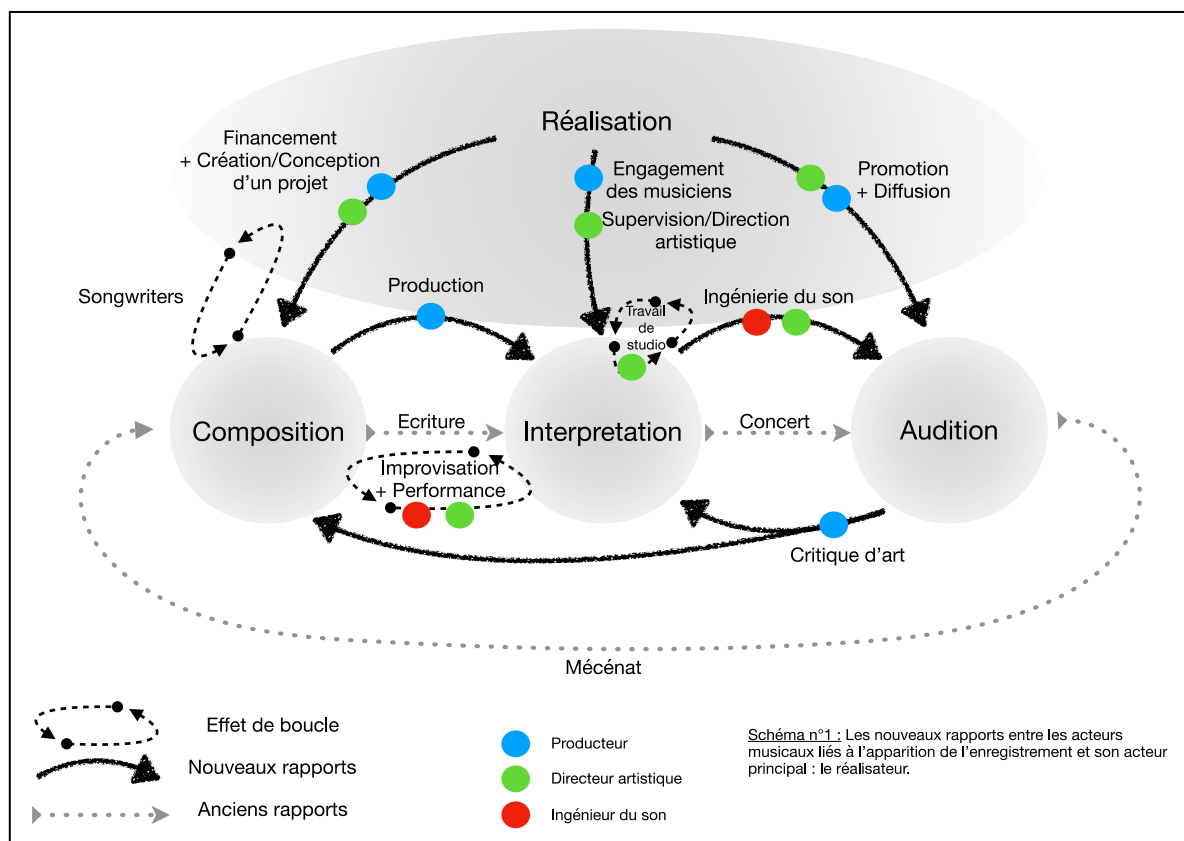


Schéma 3 : La création musicale après l'enregistrement

⁶⁸⁸ S. MAISONNEUVE, « De la machine parlante au disque », *op. cit.*, p. 23.

Partie III

Vers une nouvelle approche de l'histoire musicale

Chapitre 8

Le schisme esthétique et ontologique de l'enregistrement

« Nous sommes au siècle des merveilles. Si le monde a, comme on le dit, des réalités que la science n'atteint pas, en échange la science donne sans cesse au monde des réalités qu'il n'avait pas. C'en est fait des lieux communs, que depuis l'Antiquité on répétait sur la parole ailée, ou sur l'homme attaché à la terre. Voici qu'à peu près en même temps, l'homme commence à faire son chemin vers le ciel, la parole se grave dans la matière pour toujours »⁶⁸⁹.

Selon Alessandro Arbo, la prise de conscience de l'importance des différents moyens d'enregistrement dans notre manière de nous représenter les arts date des années 1980, « lorsque le philosophe et critique musical américain Evan Eisenberg suggérait de voir dans certains enregistrements la “photographie composite d'un minotaure” »⁶⁹⁰. Il est maintenant certain pour nous que, comme nous avons cherché à le démontrer, l'ensemble du champ d'étude lié à la production musicale et à l'audition est intrinsèquement influencé par l'arrivée de l'enregistrement : il n'est désormais plus possible d'y échapper. Notre manière de penser le son, de penser les œuvres connues, de penser le temps musical au sein d'un morceau est influencée par la « perception acousmatique » et par notre capacité à réécouter le même objet sonore continuellement et à l'identique.

Nous avons vu à partir du chapitre 5 que, depuis la période électrique de l'enregistrement, un langage propre à la musique enregistrée s'est construit entre l'interprète, le réalisateur musical et

⁶⁸⁹ F. BRUNOT, *Discours prononcé lors de l'inauguration des Archives de la parole*, 3 juin 1911, BnF-AUD, Archives de la parole O.3 et O.3 bis. AP 3 ; cité par E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaçait devant la musique », *op. cit.*, p. 78.

⁶⁹⁰ E. EISENBERG, *Phonographies : exploration dans le monde de l'enregistrement*, D. Defert (trad.), Paris, Aubier, 1988, p. 122 ; cité par A. ARBO, « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémologique », *op. cit.*, p. 16.

l'auditeur. Nous avons ensuite étudié le bouleversement qu'il engendra dans les pratiques et les interactions sociales de la musique. Économiquement, il offre la possibilité de rémunérer seulement quelques musiciens pour un enregistrement, puis de vendre ces enregistrements infiniment dupliqués afin d'en tirer un profit conséquent. Mais c'est aussi, d'un point de vue éthologique, le moyen pour le mélomane d'écouter une musique sans avoir à se déplacer ou bien d'entendre dans un même moment et dans un même lieu, des musiques de styles, d'arrangements et de provenances qui peuvent être très éloignés⁶⁹¹. C'est encore pour lui la possibilité d'écouter les meilleures versions de ses œuvres préférées. Sociologiquement, l'enregistrement permet à chaque catégorie socioprofessionnelle d'infléchir l'évolution du goût musical par ses choix d'achat, à l'image d'une « main invisible » dans l'économie, mais aussi de transmettre ses attentes musicales par son utilisation. De plus, historiquement, l'enregistrement travestit notre rapport au temps : il permet d'écouter et de réécouter des musiques du passé avec la même intention, les mêmes reliefs du son, dans une même temporalité, sans faire l'effort de se souvenir ou sans se confronter à la difficulté de la découverte et de la redécouverte. Enfin, « l'enregistrement a affecté l'apprentissage de la musique »⁶⁹², que l'on soit simple amateur avec un choix quasiment infini, étudiant devant de multiples interprétations, jeune compositeur face aux moyens techniques des studios actuels, ou musicologue devant l'immensité des pratiques à travers le temps et l'espace. Parallèlement, le compositeur a su utiliser chacune de ces nouveautés — lorsqu'il ne les a pas prédites — pour créer de nouvelles sonorités et les assembler, les combiner, les transformer de manière inédite. De nouvelles formes musicales, plus ouvertes, plus aléatoires, ou à l'inverse plus restrictives, ont vu le jour. L'inspiration de l'ailleurs est sortie du cadre de l'évocation ou de la fantaisie, du fantôme, pour se transformer en une multitude de sources d'inspiration. Du côté de l'auditeur, c'est la nature de l'activité d'écoute musicale qui change radicalement et se libère des contraintes du passé. Autrefois assujettie à la capacité de créer, la musique devient désormais possible seulement par la volonté d'entendre : il n'y a plus l'astreinte de savoir ou de pouvoir jouer le morceau, juste le besoin ou l'envie d'écouter.

⁶⁹¹ Il existe de nombreux témoignages de ce changement merveilleux dans les pratiques, à l'image de celui de Marguerite de Saint-Morceau : « 28 décembre. Le soir nous allons avec Jean au cinématographe. Un petit voyage à Shanghai, la vue d'un torpilleur sur une mer démontée. On voit ces choses assis dans un fauteuil. Puis traversant le boulevard, à l'aide du phonographe on entend Mlle Pacini cantatrice admirable et inconnue des Parisiens. Le progrès a du bon » in M. CHIMENES, *Marguerite de Saint-Marceaux, "Journal 1894-1927"*, M. Chimènes (éd.), Paris, Fayard, 2007 ; cité par E. GIULIANI, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », *op. cit.*, p. 91.

⁶⁹² J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 902.

Or si, de la conception jusqu'à la perception en passant par l'exécution, tout semble bouleversé par cette technologie, il est impossible que notre rapport esthétique n'ait pas été transformé par ce phénomène.

D'un point de vue sociologique, cette question du rapport esthétique pourrait ne pas se poser : les notions de fidélité à la musique ou d'illusion sonore, par exemple, ne possèderaient pas de référent absolu. Leur définition serait le pur produit de la société et évoluerait alors avec les différents acteurs musicaux qui les utilisent. Chaque pratique et chaque représentation d'une certaine époque ne doivent pas être évaluées à l'aune de nos propres pratiques et de nos propres représentations. Cette position positiviste et sociologique peut être, au minimum, questionnée : si l'évolution des termes en fonction de la société ne peut être niée, cela n'aboutit certainement pas à dire que la société est l'unique facteur de leur définition. Autrement dit, s'il est effectivement peu probable que les questions se soient posées ainsi, avec la même conscience que la nôtre chez l'ensemble des acteurs liés à cette nouvelle musique enregistrée, les questions concrètes qui voyaient le jour et que nous avons étudiées sont, selon nous, le reflet de questions plus profondes que nous pouvons désormais poser avec recul, sans tomber dans l'anachronisme, comme nous l'avons déjà évoqué au cours du chapitre 3⁶⁹³.

Depuis les années 1990, de nombreux chercheurs⁶⁹⁴ se sont d'ailleurs penchés sur l'ensemble de ces questions, à savoir l'implication ontologique que les transformations de ces nouveaux rapports esthétiques imposent.

I. Des pratiques envisagées bien avant l'invention

1. Des « sponges » qui retiennent le son

En sciences, la prospection ontologique ou théorique précède souvent la découverte scientifique et l'expérience. Les sciences humaines ne sont pas étrangères à ce principe : l'idée d'enregistrer le son en est un bon exemple. Celle-ci ne date pas du XIX^e siècle et les conséquences

⁶⁹³ Cf. Chapitre 3, II., 5. : « Réconcilier la métaphysique et l'histoire de la musique ».

⁶⁹⁴ T. GRACYK, *Rhythm and noise : an aesthetics of rock*, Durham, Duke University Press, 1996 ; A. EDIDIN, « Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 39, n° 1, 1^{er} janvier 1999, p. 24-39 ; A. KANIA, « Making Tracks : The Ontology of Rock Music », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, n° 4, septembre 2006, p. 401-414 ; R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.* ; ou encore l'article offrant une bibliographie très détaillée et actualisée de T. GRACYK et A. KANIA, « Performances and Recordings », dans *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge, 2011, p. 80-90 ; cités par A. ARBO, « "Enregistrement-document" ou "enregistrement-œuvre" ? Un problème épistémologique », *op. cit.*, p. 16.

d'une telle capacité ont été envisagées bien avant l'espoir d'y arriver : « les désirs associés aux lecteurs MP3 sont de vieux désirs » nous dit Jonathan Sterne⁶⁹⁵.

Jean-Jacques Hains évoque une histoire parue dans *Le Courrier véritable des Pays-Bas*, le premier journal hebdomadaire de Bruxelles : au retour d'un voyage en date du 23 avril 1632 dans les terres Australes, le Capitaine Vosterloch, décrit une tribu n'ayant pas les connaissances de l'Occident à cette époque mais possédant :

« certaines sponges qui retiennent le son & la voix articulée, comme les nostres font les liqueurs : De sorte que quand ils se veulent mander quelque chose, ou conférer deloin, ils parlent seulement de pres à quelqu'une de ces sponges, puis les envoient à leurs amis, qui les ayant receuës, en les pressant tout doucement en font sortir ce qu'il y auoit dedans de paroles, & savent par cet admirable moyen tout ce que leurs amis desirent. Et pour se resiouyr [réjouir] quelques fois ils envoient querir dans l'isle Cromatique des concerts de Musique de voix & d'instruments dans les plus fines de leurs sponges, qui leur rendent estant pressées les accords les plus délicats en leur perfection »⁶⁹⁶.

On remarque ici que dans le désir de pouvoir enregistrer se cache le désir de pouvoir transmettre une information de manière simple, rapide et donc efficace. Par là-même, l'enregistrement est déjà perçu ici comme une manière de parer à la difficulté l'éloignement des êtres chers. Enfin, arrive le second désir : celui de conserver des moments de musique délicats et parfaits. L'enregistrement est donc déjà envisagé comme une possibilité d'entendre à nouveau un moment musical plaisant. Il devient par là-même un objet acteur du sensible.

2. Des dragées de glace dans lesquelles le son est emprisonné

Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe voient aussi dans cette technologie l'aboutissement d'un vieux rêve humain rapporté par Rabelais qui, dans le chapitre 55 du *Quart Livre*, parle de dragées de glace dans lesquelles le son est emprisonné, et qui doivent fondre pour en libérer le contenu :

⁶⁹⁵ J. STERNE, *MP3, op. cit.*, p. 35.

⁶⁹⁶ M. ROSELLINI et C. COSTENTIN, *Cyrano de Bergerac : Les États et Empires de la lune et du soleil*, Neuilly, Atlande, 2005 ; cité par J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », dans J.-J. Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle / Musiques du XXI^e siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 903.

« Icy est le confin de la Mer glaciale, sus laquelle feut au commencement de l'hyver dernier passé grosse et felonne bataille entre les Arimaspiens et les Nephelibates. Lors gelerent en l'air les parolles et les crys des homes et femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoyz, des bardes, les hannissemens des chevaulx, et tout aultre effroy de combat. A ceste heure, la rigueur de l'hyver passée, advenente la serenité et temperie du bon temps, elles fondent et sont ouyes. [...] Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez, les quelz, estre quelque peu eschauffez entre nos mains, fondoient comme neiges, et les ayons realement, mais ne les entendions, car c'estoit languaige barbare. [...] Panurge requist Pantagruel lui en donner encore. Pantagruel lui respondi que donner parolles estoit acte des amoureux. "Vendez m'en doncques, disoit Panurge. — C'est acte de advocatz, respondi Pantagruel, vendre parolles. Je vous vendroyz plustost silence".

[...] Ce nonobstant il en jecta sus le tillac troys ou quatre poignées, et y veids des parolles bien picquantes, des parolles sanglantes, les quelles le pilot nous disoit qulques foys retourner au lieu duquel estoient proferées, mais c'estoit la guorge coupée ; des parolles horrificques, et aultres assez mal plaisantes à veoir [...], et ne sçay quelz aultres motz barbares, et disoyt que c'estoient vocables du hur et hannissement des chevaulx à l'heure qu'on choque ; puyz en ouysmes d'aultres grosses, et rendoient son en degelent, les unes commes de tabours et fiftres, les aultres comme de clerons et trompettes. Croyez que nous y eusmes de passtempz beaucoup.

Je voulois quelques motz de gueule mettre en reserve dedans de l'huile, comme l'on garde la neige et la glace, et entre du beurre bien nect. Mais Pantagruel ne le voulut, disant estre follie faire reserve de ce dont jamais l'on n'a faulte et que tous jours on a en main, comme sont motz de gueule entre tous bons et joyeux Pantagruelistes.

Là Panurge fascha quelque peu frere Jan [...].

Panurge luy feist le badou, en signe de derision, puy s’escria disant : “Pleust à Dieu que icy, sans plus avant proceder, j’eusse le mot de la Dive Bouteille” »⁶⁹⁷.

À travers l’imagination de pouvoir geler le son, c’est aussi le désir de pouvoir geler le temps, de pouvoir se souvenir ou découvrir avec perfection ce qui n’existe plus, de garder une trace de ce qui est important pour ne pas le laisser dériver au gré du souvenir inexact... L’« enregistrement-témoignage » et quelques-unes de ses conséquences sont ici envisagés. François Rabelais se projette dans ce que pourrait être l’écoute de sons provenant des horreurs de la guerre, enregistrées avec une précision et une vérité prise sur le vif, dans toute leurs cruautés : finalement, le rêve de tout reporter de guerre... Il est aussi question de paroles enregistrées et la musique n’est pas en reste avec l’évocation des tambours et des fifres.

L’auteur nous propose aussi un dialogue qui ne peut qu’entrer en résonance avec les problématiques esthétiques liées à l’enregistrement. Tout d’abord, Pantagruel répond avec dédain à Panurge que donner des paroles est l’acte des amoureux. Rabelais lui fait dire qu’il ne sert à rien d’enregistrer des paroles : elles n’ont d’intérêt que pour les amoureux, les personnes de qualité ne s’y fiant pas. Il en va de même lorsque Panurge se propose d’acheter les dragées de paroles : c’est un acte d’avocat, on pourrait tout aussi bien vendre du silence ! Pour Pantagruel, l’enregistrement du son, vu ici comme enregistrement-témoignage, n’aurait donc que peu d’intérêt, n’étant que l’enregistrement d’une réalité éphémère. Il va même plus loin lorsqu’il est question d’enregistrer quelques mots de gueule arguant qu’il est absurde d’enregistrer ce qu’on est capable de créer tous les jours et donc absurde de vouloir conserver ce dont on ne manque pas. À l’inverse, Panurge semble fasciné par la prouesse ; et loin d’être déçu d’y avoir déjà passé beaucoup de temps, il se dit prêt à payer pour consommer encore d’autres sons. Il est donc question ici du problème de la valeur d’un nouvel objet ontologique proposant une réalité sonore connue mais dont l’enregistrement transforme notre « rapport esthétique ».

3. Une horloge sonore

Jean-Jacques Hains évoque aussi le conte *L’autre Monde ou les États et Empires de la lune* où Cyrano de Bergerac, en 1657, imagine un livre de métal d’où sortent toutes sortes de sons :

⁶⁹⁷ F. RABELAIS, *Pantagruel*, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 242 ; cité par P.-H. FRANGNE et H. LACOMBE, « Introduction : musique et enregistrement : rupture ou continuité de l’art musical ? », *op. cit.*, p. 12.

« A l'ouverture de la boîte, je trouvais dedans un je ne sais quoi de métal quasi tout semblable à nos horloges [...] c'est un livre où, pour apprendre, les yeux sont inutiles ; on n'a besoin que d'oreilles. Quand quelqu'un donc souhaite lire, il bande, avec une grande quantité de toutes sortes de clefs, cette machine, puis il tourne l'aiguille sur le chapitre qu'il désire écouter, et au même temps il sort de cette voix comme de la bouche d'un homme, ou d'un instrument de musique, tous les sons distincts et différents qui servent, entre les grands lunaires, à l'expression du langage.

Lorsque j'eus réfléchi sur cette miraculeuse invention de faire des livres, je ne m'étonnai plus de voir que les jeunes hommes de ce pays-là possédaient davantage de connaissance à seize et à dix-huit ans que les barbes grises du nôtre ; car, sachant lire aussitôt que parler, ils ne sont jamais sans lecteurs ; dans la chambre, à la promenade, en ville, en voyage, à pied, à cheval, ils peuvent avoir dans la poche, ou pendus à l'arçon de leurs selles, une trentaine de ces livres dont ils n'ont qu'à bander un ressort pour en ouïr un chapitre seulement, ou bien plusieurs, s'ils sont en humeur d'écouter tout un livre : ainsi vous avez éternellement autour de vous tous les grands hommes et morts et vivants qui vous entretiennent de vive voix »⁶⁹⁸.

Ici encore sont envisagées les transformations consécutives à l'apparition de l'enregistrement dans notre rapport au son et à la musique. La technologie est d'abord vue de manière positive, voire miraculeuse, car permettant la conservation de discours de grands personnages de la lune ou d'instruments de musique. Elle est perçue comme un bienfait pour le bien-être et le développement humain. L'auteur prédit le transfert de la parole et par là-même, le transfert du savoir avec une facilité et une qualité de restitution que ne permet pas l'écriture. Anticipant l'idée du baladeur, ou maintenant du lecteur mp3, ce texte prédit aussi de nouveaux « rapports esthétiques » avec le monde sonore, ce qui transforme l'être humain. L'enregistrement offre aux jeunes davantage de connaissances en commençant plus tôt, mais aussi en ayant une activité de lecture auditive en même temps qu'une autre activité que ne permet pas la lecture à proprement parler.

⁶⁹⁸ M. ROSELLINI et C. COSTENTIN, *Cyrano de Bergerac [Texte imprimé]*, op. cit., p. 77-78 ; cité par J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », op. cit., p. 903.

Tout cet imaginaire et cette réflexion ne sont pas créés *ex nihilo* : les progrès de l'horlogerie et de la mécanique permettaient déjà d'entendre des musiques jouées par des automates comme les « carillons qui, dès le XIII^e siècle, marquaient l'heure dans les beffrois des hôtels de ville ; orgues de Barbarie du XVIII^e siècle ; boîtes à musique suisses ; piano mécanique du XIX^e siècle »⁶⁹⁹. Ces textes restent étonnamment précis et montrent une capacité de prospection avec un écart faible — et souvent de l'ordre de la technique — entre l'espace fictionnel et la réalité constatée.

II. Le problème de l'authenticité : une critique fondée à partir d'une certaine ontologie de la musique

4. Photographier le son : l'impossible objectivité

Toutes les prospections mentionnées ci-dessus sont des conséquences de la capacité à pouvoir enregistrer le son envisagée sous le prisme d'un seul aspect : celui de ce que nous avons appelé l'« enregistrement-témoignage » ou ce que Roger Pouivet appelle l'« enregistrement véridique »⁷⁰⁰.

Comme le remarquent P.-H. Frangne et H. Lacombe, le verbe « enregistrer » date du XII^e siècle et dérive du mot « registre » : « on enregistre une commande, comme on enregistre un acte de loi, un contrat, un document administratif »⁷⁰¹. Enregistrer présente une connotation extrêmement forte, marquant sa trace face au temps qui passe et à la mémoire qui délaisse. Selon le dictionnaire du CNRTL, l'enregistrement a pour fonction d'assurer l'authenticité d'une information⁷⁰². Le choix du verbe n'est pas anodin : avec l'invention de l'enregistreur sonore, c'est pour la musique la possibilité sans précédent de se perfectionner et d'être classée, cataloguée, étiquetée, triée en fonction des répertoires et des œuvres. Cette classification n'est en réalité que la suite, plus performante et efficace, de ce qui s'était déjà opéré avec l'apport de l'écriture musicale comme le remarquent Alessandro Arbo et Marcello Ruta⁷⁰³.

Mais se pose tout de suite un problème majeur : l'enregistrement possède-t-il réellement cette capacité qu'il prétend avoir, celle de l'authenticité ? Possède-t-il le pouvoir de nous restituer le son tel

⁶⁹⁹ J.-J. HAINS, « Du rouleau de cire au disque compact », *op. cit.*, p. 903.

⁷⁰⁰ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁰¹ P.-H. FRANGNE et H. LACOMBE, « Introduction : musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical ? », *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰² Dictionnaire TLFi (Trésor de la Langue Française informatisé) mis en place par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) à la rubrique « enregistrement ».

⁷⁰³ A. ARBO et M. RUTA, *Ontologie musicale*, *op. cit.*, p. 5.

qu'il aurait été perçu si nous avions été spectateurs en direct du phénomène sonore ? C'est en d'autres termes la notion de « réalisme » qui est ici interrogée.

Nous avons déjà évoqué, dans le chapitre 7, les obligations d'interprétation du signal sonore par l'ingénieur du son lors de l'enregistrement puis du montage. Celles-ci laissent une certaine forme d'artificialité au sein du message sonore. Alessandro Arbo résume la complexité du rapport entre la performance et son enregistrement. Le microphone et la bande magnétique permettent à eux deux la transformation du son et le montage sonore : « ces possibilités mettent définitivement hors jeu l'idée d'une (simple) "empreinte" de la performance originale. On ne parlera plus d'une copie mais, tout au plus, d'une *représentation analogique et synthétique* de celle-ci, fondée sur une (double) transformation : du signal acoustique au signal électrique, pour revenir enfin, au moment de la reproduction, à un son acoustique »⁷⁰⁴.

Comme dans l'exemple de la photographie, ce n'est pas parce qu'il y a une corrélation directe entre le signal émis et le signal enregistré, qu'il se crée, *de facto*, en musique, une corrélation directe entre le signal émis et le signal restitué par l'enregistrement. Dans le travail de la photographie, nous pouvons nous apercevoir par exemple que photographe, c'est se poser la question du point de vue, de la couleur, de la netteté, du contraste, du cadrage, etc. Le réel est interprété par les choix du photographe : il est présenté sous un certain angle par la photographie qui conduit le regard du spectateur. Il en va de même dans l'enregistrement musical : si je place mon microphone directement devant l'instrument ou si je le place à différents endroits d'une salle, il ne captera pas exactement les mêmes vibrations provenant pourtant de la même source. Le choix du placement d'un micro ou de plusieurs microphones dans une salle revient en quelque sorte à faire ce que nous pourrions appeler un « cadrage musical » : le réalisateur choisit de placer l'auditeur à tel endroit du phénomène musical⁷⁰⁵. De plus, chaque microphone possède des particularités propres qui le rendent plus ou moins sensible à certaines fréquences ou qui auront plus ou moins de résonance pour certaines attaques sonores : en choisissant certains microphones plutôt que d'autres le réalisateur choisit ce qui correspondrait, pour continuer l'analogie, à ce que serait des problèmes de netteté, de couleur et de contraste dans le domaine de l'image. Toujours est-il que, bien loin de l'idéal de réalisme, les choix de l'ingénieur du son ressemblent à ceux du photographe : il se développe alors un phénomène de « tournage sonore »⁷⁰⁶.

Enregistrer, c'est donc proposer une interprétation d'un événement sonore : l'ingénieur ne peut s'empêcher de donner sa vision d'une réalité, il ne peut que donner à entendre un point de vue.

⁷⁰⁴ A. ARBO, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », dans P.-H. Frangne et H. Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 177.

⁷⁰⁵ Chapitre 7, II, 8 : « Les compétences de l'ingénieur du son ».

⁷⁰⁶ M. CHION, *L'art des sons fixés ou La musique concrètement*, op. cit., p. 41-42.

Martin Kaltenecker le précise : « l'écoute est donc filtrée, orientée — j'écoute à travers une écoute — mais cependant, ces interventions ne sont pas mises en avant »⁷⁰⁷. C'est pourquoi Alessandro Arbo affirme que l'enregistrement doit être conçu comme une reproduction d'un événement musical, même lors d'un simple choix plus ou moins délibéré de positionnement de micro : « il ne doit pas être confondu avec ce même événement : ce n'est pas un acte de la performance musicale mais un simple document à son propos »⁷⁰⁸.

Ainsi, sans en avoir pleinement conscience, l'auditeur est devant l'enregistrement comme le spectateur devant une photographie : il croit y voir « les choses du monde elles-mêmes qui viennent déposer, au sein de la captation leurs propres et réelles vibrations lumineuses ou sonores »⁷⁰⁹ alors même qu'il n'en perçoit que ce que l'on veut lui faire entendre. La perception esthétique d'une musique enregistrée ne pourra donc être identique à cette même musique vécue en direct. Avec l'enregistrement, un filtre invisible se place entre l'auditeur et l'œuvre musicale.

Cependant, malgré ce phénomène, il nous faut nous interroger : en quoi l'enregistrement d'une réalité sonore peut-il être considéré comme une copie, comme un témoignage de la réalité ou, *a minima*, défini comme offrant une correspondance avec le réel ? Bien qu'un enregistrement possède une certaine artificialité nécessaire à son existence, il existe un lien entre chaque élément sonore assemblé et le phénomène musical d'où il est tiré. C'est d'ailleurs ce point précis qui apparaît historiquement en premier lieu dans les questionnements qui suivent les premières pratiques liées à la musique enregistrée : les pratiques d'écoute se construisent, comme nous l'avons vu, sur l'argument publicitaire et intellectuel du réalisme et de la similarité, de la copie conforme⁷¹⁰, à l'image de la photographie dans le domaine des arts plastiques.

5. Des pratiques et des représentations issues du XIX^e siècle : le modèle de l'émanation

Si chaque médiation s'inscrit dans l'objet médié⁷¹¹, l'utilisation d'un phénomène musical enregistré doit être définie comme un nouveau rapport au phénomène musical initial. En d'autres termes, l'enregistrement prolonge l'expérience du concert et s'inscrit dans le cadre de représentations sociétales préexistantes, avant même de les transformer. En appliquant la logique de Jonathan Sterne à l'apparition du MP3 au sein des pratiques musicales, notre travail de compréhension des

⁷⁰⁷ M. KALTENECKER, « Trois perspectives sur l'image sonore », *op. cit.*, p. 141.

⁷⁰⁸ A. ARBO, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », *op. cit.*, p. 175.

⁷⁰⁹ P.-H. FRANGNE et H. LACOMBE, « Introduction : musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical ? », *op. cit.*, p. 20-21.

⁷¹⁰ Cf. Chapitre 5, I., 6. : « Arguments de vente ».

⁷¹¹ Cf. Partie II, I. : « L'enregistrement, une nouvelle médiation musicale à la fois acteur et révélateur des nouveaux rapports entre la musique et l'être humain ».

transformations esthétiques liées à l'apparition de l'enregistrement ne doit pas chercher seulement à « mesurer l'ampleur par laquelle telle ou telle technologie de communication modifie plus ou moins le son par rapport à d'autres formes sonores »⁷¹² mais doit « définir en quoi les technologies de communication constituent un élément fondamental de ce que veut dire parler, écouter, ou faire tout autre usage du son »⁷¹³. Cette affirmation peut se traduire dans notre réflexion esthétique : l'enregistrement ne crée pas une nouvelle esthétique radicalement différente mais nous oblige à redéfinir notre rapport à la musique en prenant en compte ce qui ne pouvait être qu'imaginé avant son apparition.

Comme en sciences, l'apparition de l'enregistrement nous impose donc de transformer les lois esthétiques ou d'inventer de nouveaux objets esthétiques, afin de prendre en considération des éléments auparavant envisagés dans des œuvres littéraires et désormais constatés dans la pratique, créant un rapport nouveau à la musique⁷¹⁴.

Or l'enregistrement se développe au sein d'un discours esthétique romantique qui plaçait l'œuvre sur un piédestal à la hauteur de l'Idée. L'interprétation était alors considérée comme son image dégradée. C'est ce que Roger Pouivet appelle le « modèle de l'émanation » qu'il associe à la philosophie de Plotin et au néo-platonisme⁷¹⁵. L'œuvre écrite était considérée comme le reflet d'un objet esthétique, possédant des attributs esthétiques, plus ou moins visibles dans la lecture intérieure de l'œuvre écrite et plus ou moins sensibles en fonction de la qualité de l'exécution lors de l'interprétation de l'œuvre. Le phénomène musical issu de cette interprétation n'était donc pas vu comme « objet esthétique » mais comme moyen d'instancier l'objet esthétique. Il le faisait passer d'une forme idéalisée quelque part entre le suprasensible (l'œuvre pensée) et l'écriture (la composition) à une forme idéalisée pré-sensible (l'interprétation idéalisée) puis, enfin, à une forme sensible dégradée (l'exécution). Chaque étape est un processus de dégradation qui produit une exécution jamais aussi pure que l'Idée originale, ni aussi parfaite que son interprétation idéalisée.

L'exécution était donc évaluée sur sa capacité d'approcher l'œuvre composée selon des pratiques d'interprétation issues d'une certaine culture occidentale. De son côté, la représentation de l'« œuvre composée » n'était pas seulement le projet d'un phénomène musical, elle était l'aboutissement de l'intelligence et de la créativité humaines avant même son instanciation par l'interprétation⁷¹⁶. Elle était non seulement l'objet esthétique en tant que tel, mais aussi le symbole et

⁷¹² J. STERNE, *MP3*, *op. cit.*, p. 34.

⁷¹³ *Id.*

⁷¹⁴ Cf. Chapitre 2, II, 5 : « L'invention théorique comme procédé gnoséologique pour comprendre la musique ».

⁷¹⁵ R. POUIVET, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », *op. cit.*, p. 161.

⁷¹⁶ Cf. Chapitre 8, I., 1. : « La partition comme fondement de la composition musicale dans la musique savante ».

la représentation de l'activité artistique. En cela, le phénomène musical n'était pas réellement considéré comme une activité artistique par excellence, c'était la composition qui portait ce rôle.

On comprend aisément que dans ce cadre, la culture populaire n'avait pas du tout la même prérogative que la culture des œuvres intellectualisées.

Les représentations esthétiques à l'aube de l'enregistrement peuvent s'expliquer ainsi :

-
1. *L'objet esthétique était l'œuvre musicale imaginée et composée. Il possédait des attributs dont le reflet se trouvait dans la composition écrite. Ces attributs étaient issus d'un certain langage dont les codes étaient préétablis et dépendaient de la capacité du compositeur à les manier.*
 2. *Le rôle de l'interprète se réduisait à comprendre ces reflets en discernant à la fois les codes préétablis dans la composition et les choix du compositeur au sein de ces codes afin d'instancier l'objet esthétique dans le temps et dans l'espace par un phénomène musical proche de l'objet esthétique.*
 3. *Ce phénomène musical entendu et mémorisé pouvait alors devenir un sujet esthétique.*
 4. *Avec ses connaissances, l'auditeur avait la capacité de déterminer des prédicats et les comparait soit à la composition, quand il avait eu — plus ou moins rarement — la possibilité de la consulter, soit aux attentes que le langage musical de son époque avait préalablement déterminées.*
 5. *De cette comparaison plus ou moins fructueuse naissait le sentiment esthétique en fonction de l'attente d'un rapport esthétique plus ou moins comblée.*
-

À partir de l'interprétation, il était donc possible de se confronter à l'œuvre musicale mais cela s'effectuait de manière indirecte lors d'un concert considéré de qualité. Comme le remarque Roger Pouivet, « dans une ontologie plotinienne, l'Un n'est ni affecté ni diminué par l'émanation : en revanche

l'éloignement à partir de lui est à la fois un appauvrissement progressif, puis une déviation vers tout autre chose »⁷¹⁷.

6. L'utopie esthétique, signe d'une certaine forme de représentation de la musique

D'un autre côté, l'« utopie esthétique voyait dans la relation à la belle œuvre d'art le moyen de transformer et de sublimer l'individu par l'éducation interne afin d'amener la population vers une existence idéale collective »⁷¹⁸. Cette pensée se fonde sur le préconçu selon lequel l'écoute d'une information sonore précise permet de créer un rapport esthétique similaire, quels que soient le contexte et les capacités de l'individu. L'œuvre en tant qu'objet esthétique n'est donc pas qu'un emblème : ses attributs, plus ou moins présents lors d'une exécution, offrent la capacité de transformer l'individu⁷¹⁹. Ici, le plaisir esthétique n'est pas défini en tant que conséquence d'un rapport esthétique réussi, comme nous l'avons avancé dans notre thèse : il est considéré comme la conséquence d'un attribut « beau » de l'objet esthétique — œuvre — qui interagit avec l'être humain. Notre objectif n'est pas d'évaluer cette représentation mais de la constater : à l'aube de l'enregistrement, une partie de la « grande musique » était composée, interprétée et écoutée avec ces représentations.

L'évaluation de la production musicale dépendait de cette perspective et la vision de l'histoire de la musique semblait progresser vers un but : l'homme apprenait à faire des compositions de plus en plus abouties avec un langage de plus en plus diversifié et de plus en plus riche. L'œuvre était donc considérée comme un objet esthétique à part entière, comme un tout possédant des prédicats capables d'interférer avec l'homme.

Au sein de cette représentation, l'apparition de l'enregistrement est rapidement perçue comme la capacité à pouvoir conserver un phénomène musical remarquable, c'est-à-dire comme la possibilité de préserver une belle interprétation. L'enregistrement devient le moyen de transmettre au plus grand nombre les meilleures interprétations de la créativité humaine. À ce sujet, les propos du compositeur Stravinsky rapportés par Robert Craft sont très intéressants :

« Et pour le compositeur moderne, un disque est tout aussi utile que la partition qu'il joue. Il se peut que les enregistrements remplacent complètement un jour la

⁷¹⁷ R. POUIVET, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », *op. cit.*, p. 163.

⁷¹⁸ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 31-32.

⁷¹⁹ Cf. Chapitre 6, III, 12 : « La partition comme fondement de la composition musicale dans la musique savante ».

musique imprimée, comme il en advient avec les jeunes compositeurs de musique électronique : leurs éditeurs vendent leurs disques et non leurs partitions »⁷²⁰.

L'enregistrement permet d'accéder à l'œuvre pour celui qui ne peut ni écouter une représentation, ni imaginer cette œuvre par la lecture de la partition⁷²¹, considérée comme le symbole de l'« œuvre pensée » par le compositeur. Glenn Gould observe ainsi que « L'interprète — qui fut longtemps considéré comme le seul médium entre le compositeur et le public — va partager son rôle avec le disque qui devient à son tour un médium entre l'interprète et le public, mais aussi entre le compositeur et l'interprète »⁷²².

Dans cette perspective, il est compréhensible de voir cette technologie endosser peu à peu le rôle d'éducateur. L'enregistrement est certes un outil utile pour le musicien qui peut se réécouter⁷²³, mais surtout, il est progressivement considéré comme un moyen peu onéreux pour éduquer la population en lui permettant d'accéder aux belles œuvres du passé⁷²⁴, dans la droite ligne de l'« utopie esthétique » évoquée plus haut.

III. Le modèle de l'émanation, un système efficace pour expliquer des rapports esthétiques simples

7. Une explication esthétique aux premières critiques liées à l'enregistrement

Entre un enregistrement perçu comme moyen de faire vivre une utopie esthétique et le constat de la subjectivité inhérente à l'acte d'enregistrer, la représentation de l'enregistrement plus ou moins travaillé devient soit la traduction et donc la trahison du monde sonore, soit une construction artificielle. En ce sens, il vient à être considéré comme l'interprétation de l'interprétation : il est le résultat dégradé d'une image déjà dégradée de l'idée musicale, pour poursuivre la logique du modèle de l'émanation.

⁷²⁰ I. STRAVINSKY *et al.*, *Avec Stravinsky*, *op. cit.*, p. 196 ; cité par M. BATTIER, « Science et technologie comme sources d'inspiration », *op. cit.*, p. 530.

⁷²¹ Cf. Chapitre 4, I. 3. : « Vers une massification de la pratique d'écoute ».

⁷²² G. GOULD, *Le dernier puritain*, B. Monsaingeon (trad.), Paris, Fayard, 1992, p. 64 ; cité par M.-G. SULAIMAN, A. ARBO et P.-E. LEPHAY, « Le rôle du disque dans la promotion et la pérennité d'un paradigme interprétatif », *op. cit.*, p. 72.

⁷²³ Cf. Chapitre 6, II., 6 : « Les fondements d'une appropriation du médium ».

⁷²⁴ Cf. Chapitre 7, IV, 23 : « Une politique esthétique ».

L'enregistrement est alors perçu de manière négative, en regard du concert. Le rapport esthétique n'est plus celui de l'homme vis-à-vis d'un phénomène musical, mais celui de l'homme vis-à-vis d'un phénomène musical interprété et recréé.

Comme le déclare Alessandro Arbo :

« De l'unité de l'œuvre à la multiplicité de ses interprétations et jusqu'aux enregistrements de ces interprétations et à leur reproduction, le processus est descendant : l'enregistrement constitue une forme dégradée de l'expérience que nous pouvons faire de l'œuvre en concert, laquelle à son tour est considérée comme inférieure aux possibilités contenues dans l'œuvre et déjà saisissables par une lecture silencieuse »⁷²⁵.

L'enregistrement prolonge ce qui était déjà considéré comme un phénomène de dégradation. Lorsqu'une instanciation de l'œuvre idéalisée est enregistrée, il se crée ce que Roger Pouivet appelle un « écho »⁷²⁶, c'est-à-dire un phénomène dégradé de l'objet premier.

En utilisant un ou plusieurs éléments enregistrés de l'exécution de l'œuvre, combinés et/ou transformés par des processus techniques, le réalisateur traduit l'« écho » de l'œuvre en fonction de sa propre interprétation de l'œuvre. Ainsi, il interprète un « objet enregistrement » qui pourra se multiplier à l'infini, à la fois à partir du travail de l'artiste et, potentiellement, libéré de celui-ci.

Si, dans cette vision émanationniste, le processus de création peut être perçu comme descendant, en revanche le processus d'audition est, lui, à considérer comme ascendant : à partir de l'enregistrement, l'auditeur devrait pouvoir retrouver une idée de l'exécution de l'œuvre ; à partir de celle-ci une idée de l'interprétation de l'œuvre ; et enfin à partir de cette dernière, une certaine idée de l'œuvre. Mais comme le remarque Roger Pouivet, « la multiplicité a fait son effet. L'œuvre est ruinée à la fois par l'interprétation (premier écho), par l'exécution (écho de l'écho), l'enregistrement (écho d'écho d'écho »⁷²⁷. Comme dans la vision émanationniste, l'unité primordiale est distinguée à la fois de ce qui en découle et du reste de l'existant.

Il nous semble que ce modèle décrit très bien la représentation de l'œuvre et de la musique en général pendant les trois premières périodes de l'enregistrement. Il explique les critiques de l'enregistrement vis-à-vis de l'authenticité : les moyens techniques nécessaires à une restitution

⁷²⁵ A. ARBO, « "Enregistrement-document" ou "enregistrement-œuvre" ? Un problème épistémique », *op. cit.*, p. 18.

⁷²⁶ R. POUIVET, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », *op. cit.*, p. 163.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 162-163.

intéressante de l'enregistrement trahissent l'œuvre-pensée et lui plaquent des attributs propres à l'enregistrement que n'ont ni l'œuvre pensée, ni son exécution. Certains arguent alors que la différence est si grande que le processus ascendant n'est plus possible que sémiotiquement, c'est-à-dire en percevant l'enregistrement comme le symbole de l'interprétation. Mais dans ce processus, les attributs esthétiques ont été rompus et recréés en fonction de l'enregistrement. Dans ce cadre de compréhension, l'enregistrement n'est plus réellement l'œuvre mais un nouvel objet ontologique et esthétique avec ses propres propriétés, symbole de l'œuvre. Il perd sa fonction de reflet pour prendre une fonction d'allusion à l'œuvre.

De cette représentation intellectuelle naissent les critiques de l'enregistrement qui en vient à être perçu comme une trahison de l'œuvre. L'auditeur se trouve avec l'enregistrement éloigné de l'objet-œuvre.

8. Interpréter « vrai »

Dans le domaine de l'interprétation, l'enregistrement, en influençant le phénomène musical, met en évidence des attitudes caractéristiques de l'interprète vis-à-vis de la musique. En effet, la prise de son d'un musicien ne le laisse pas de marbre et, comme le cameraman influence la personne filmée lors d'un reportage vidéo, le microphone influence le comportement du musicien qui ne joue alors plus « vrai ». Bien plus qu'une simple influence, « les objectifs de perfection qui s'imposent de façon tyrannique pour anticiper les réactions des critiques conduisent les musiciens à perdre en fait le contrôle de leur propre travail. Que reste-t-il des intentions de départ lorsque la musique est réduite à l'état de fragments, dont la répétition fait perdre le sens de la globalité d'une œuvre ? »⁷²⁸. L'interprète s'écoute d'une manière différente lorsqu'il se sent enregistré, ses propres exigences ne sont plus les mêmes. Ainsi le directeur du célèbre label Alpha, Jean-Paul Combet, nous rapporte qu'il faut quasiment une journée entière pour construire vingt minutes de musique enregistrée de qualité.

Confronté à son interprétation, le musicien perd son statut de concertiste c'est-à-dire de celui qui engage un discours qu'un auditoire écoute plus ou moins attentivement. Si dans une salle, tout bon interprète se doit d'écouter ce qu'il fait pour l'adapter aux circonstances, comme l'acoustique de la salle, le public, la qualité de son instrument par exemple, devant un microphone ou dans un studio d'enregistrement, ce même interprète se parle à lui-même et s'écoute quasiment instantanément. Le témoignage de la basse Alexander Kipnis, rapporté par Sophie Maisonneuve, est éloquent : « se tenir devant un microphone et exprimer le sentiment de tragédie ou de comédie n'est pas chose aisée. Il n'y a aucun

⁷²⁸ J.-P. COMBET, « Enregistrer la musique, du mythe de l'authentique à celui du réel », *op. cit.*, p. 100

regard devant soi sur lequel compter pour y voir une réaction. Cette réaction à une interprétation est une chose qui ne peut pas se trouver dans un microphone, voyez-vous »⁷²⁹.

Les intentions esthétiques premières sont alors noyées dans une quantité de problèmes propres à l'enregistrement : la nécessité d'une propreté extrême dans l'interprétation, les objectifs de qualité du son et de qualité du timbre des instrument, l'impossibilité d'entendre des bruits parasites, etc. Il se crée alors un effet lié à l'enregistrement que le musicologue Mark Katz appelle l'« effet phonographe »⁷³⁰ et qui amène, par exemple, l'interprète à sur-jouer son interprétation comme le montre l'utilisation de plus en plus accentuée du vibrato dans les enregistrements de violoncelle entre 1903 et 1940. Ce phénomène est dû à une translation de la manière de juger l'interprétation d'une œuvre lorsqu'elle est enregistrée. Notre attente est différente de celle d'un concert pour les raisons évoquées plus haut. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir un interprète de talent perdre ses repères et, après de longues journées d'enregistrement et de travail, déclarer ne pas écouter ses propres disques. Bien plus qu'un simple mécontentement vis-à-vis de sa production, l'interprète ne traduit-il pas là un certain malaise esthétique face au décalage que provoque l'enregistrement entre la musique telle qu'il la conçoit et la musique telle qu'il l'a enregistrée ?

Le sentiment de décalage ressenti par l'interprète peut s'expliquer, dans le modèle de l'émanation, par une incompréhension : celle d'une translation invisible du « sujet esthétique ». Ce phénomène peut se résumer ainsi :

-
1. *En enregistrant l'exécution d'une interprétation, le musicien pense créer un écho de l'« objet esthétique n°1 » qu'est l'œuvre, avec les attributs les plus proches de ceux de l'œuvre pensée, afin de proposer à entendre un « sujet esthétique n°1 ».*
 2. *Lors de l'écoute, il se retrouve face à un « objet esthétique n°2 », enregistrement de l'exécution de l'interprétation de l'œuvre écrite.*
-

⁷²⁹ « It is not simple to stand in front of a microphone and express the feeling of tragedy or comedy. There is no one pair of eyes to which you can look for a reaction. This reaction to a performance is something which cannot be found in a microphone, you know ». Entretien du 13 novembre 1973 in J. HARVITH et S. E. HARVITH, *Edison, musicians, and the phonograph: a century in retrospect*, New York, Greenwood Press, 1987, p. 94 ; cité par S. MAISONNEUVE, *L'invention du disque, 1877-1949*, *op. cit.*, p. 105.

⁷³⁰ M. KATZ, *Capturing sound how technology has changed music*, Berkeley, University of California Press, 2004, chapitre 4 ; cité par M. KALTENECKER, « Trois perspectives sur l'image sonore », *op. cit.*, p. 139.

3. *Lors de l'audition de l'« objet esthétique n°2 », celui-ci devient « sujet esthétique n°2 ».*
 4. *L'interprète évalue les prédicats esthétiques du « sujet esthétique n°2 » en les comparant avec les attributs de l'« objet esthétique n°1 » et se retrouve face à un malaise esthétique, signe d'un rapport esthétique non comblé.*
 5. *Il en conclut que son interprétation du sujet esthétique n°1 est mauvaise, que l'exécution de son interprétation n'est pas bonne ou que l'enregistrement de son exécution est « raté ».*
-

La correspondance entre le sujet esthétique et l'objet esthétique étant faussée, le rapport esthétique, que l'interprète a eu le sentiment de créer lors du phénomène musical, n'est pas au rendez-vous à l'audition du phénomène musical enregistré. Le « plaisir esthétique » tel que nous l'avons défini⁷³¹ ne peut plus se construire : l'interprète ressent un décalage dans le rapport esthétique sans réussir réellement à en analyser la raison.

9. La distanciation de l'émetteur à l'auditeur

Lorsqu'on envisage l'audition à travers des distances géographiques ou temporelles éloignées, il faut aussi poser la question de la qualité de la réception.

En réussissant l'exploit de pouvoir geler l'instant créatif, puis la prouesse de le démultiplier et de le transmettre à l'infini, nous arrivons à transmettre un message à un instant « t » qui sera entendu à un instant « t+1 » dans d'autres circonstances, c'est-à-dire à des moments différents avec peut-être d'autres horaires, d'autres personnes, des salles hétéroclites et des attitudes d'écoute variées. La mondialisation des transferts culturels, liée au développement de l'enregistrement, doit aussi nous interroger sur les capacités de réceptivité lors de transferts musicaux dans des catégories socio-culturelles éloignées. Bien plus que divergentes, ces circonstances d'écoute peuvent même se révéler contradictoires : nous ne sommes pas certains, par exemple, qu'une valse de Strauss, jouée dans une salle de concert, sera perçue de la même manière si elle est entendue dans une salle d'attente, dans un supermarché, au cours d'un mariage ou lors d'un concours de patin à glace ! Et que dire de l'écoute

⁷³¹ Cf. Chapitre 2, I., 9. : « L'esthétique comme attribut à la fois universel et culturel ».

issue de transferts entre cultures très éloignées ? Suis-je réellement capable de percevoir les enjeux du rapport esthétique à l'écoute de « *pissit* » dans la culture Inuit ?⁷³²

Bien plus que des anecdotes, des expériences similaires, dans le quotidien de tout un chacun, montrent la difficulté à distancier l'émetteur du récepteur, qu'il soit plus ou moins mélomane. Le changement même de décor entre l'émetteur et le récepteur varie tellement la manière de percevoir un morceau qu'il nous faut nous poser la question de la valeur de transmission par la technologie. Cette question se retrouve dans l'expérience du compositeur et chef d'orchestre Benjamin Britten qui voyait le haut-parleur comme l'« ennemi principal de la musique » empêchant la « véritable expérience musicale », offrant un « substitut dangereux et trompeur » qui nous ôterait de l'idée qu'il faut se préparer à une audition musicale, fournir un effort, payer un ticket, réviser des textes explicatifs »⁷³³.

Pour bien comprendre le problème, prenons le cas d'un discours politique : il sera très certainement adapté à l'auditoire devant lequel il a été prononcé. Le même discours entendu en direct sera perçu de manière très différente par un auditoire dont l'expérience est plus éloignée de son contexte. En revanche, le spectateur va commencer à éprouver des difficultés s'il écoute le discours à une date plus éloignée dans d'autres circonstances historiques, et pour peu que ses connaissances historiques soient confuses, il n'en percevra très certainement pas toutes les subtilités. Quant à un discours politique dont l'auditeur ne connaît pas bien la langue, à une époque et dans un lieu très éloignés, bien heureux est-il s'il en comprend seulement le sens ! Et encore faut-il que, s'il croit en comprendre quelques mots, il soit certain de ne pas être en face d'un « Kakemphaton », calembour issu d'une erreur de perception acoustique faisant croire que l'on comprend le sens lorsque l'on n'y connaît rien... Toute personne ayant tutoyé de près ou de loin la culture helléniste a entendu cette blague potache, d'une finesse à la hauteur de bien d'autres : « *οκ ελαβον πολιν, αλλα γαρ ελπις εφη κακα* »⁷³⁴. Cette phrase, que nous osons à peine transcrire, lorsqu'elle est prononcée, suggère en français un sens bien éloignée d'une traduction fidèle : « *Ouk Elabon Polin, Alla gar elpis Ephe Kaka* ». Attribuée à tort à Xénophon pour la galéjade, cette histoire doit nous interroger sur les faux-semblants et sur la difficulté à réellement comprendre un système dont nous ne possédons pas les codes. Si cette dichotomie de la perception est plus facilement visible dans un discours de sens, où le quiproquo est évident, la nature conceptuelle de la musique ne permet pas, dans un premier, temps de percevoir

⁷³² J.-J. NATTIEZ, « La danse à tambour des Inuit Igloodik (Nord de la Terre de Baffin) », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 18, n° 4, 1988, p. 37-48 ; cité par J.-J. NATTIEZ, « L'invitation au voyage », *op. cit.*, p. 19-22.

⁷³³ B. BRITTEN, « On Receiving the First Aspen Award (1964) », dans *Britten on music*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 261 ; cite par M. KALTENECKER, « Trois perspectives sur l'image sonore », *op. cit.*, p. 138.

⁷³⁴ « Ils ne prirent pas la ville, mais en effet, l'espoir les avait mal inspirés ».

facilement l'éloignement culturel vis-à-vis d'un morceau. Pourtant, une œuvre créée puis interprétée dans des circonstances différentes de celles de l'auditeur peut empêcher ce dernier de comprendre réellement le sens du message transmis, pour peu qu'il ne soit pas issu de la culture en lien avec l'œuvre entendue. Qui n'a pas entendu un mélomane se plaindre de la musique de Mozart qu'il juge trop « enfantine » ou encore un autre s'extasier devant la « simplicité » de son écriture ? Cette perception du mélomane n'est pas à proprement parler fautive, il hérite de sa propre culture musicale pour évoquer une culture musicale historiquement éloignée. Mais ne sommes-nous pas ici devant un kakemphon esthétique ? L'enregistrement n'a pas initié ce processus mais les capacités de transferts culturels qu'il permet semblent avoir provoqué quantité de mésaventures esthétiques dont il est difficile de s'extirper. En offrant la possibilité d'écouter l'ensemble des langages musicaux sur un pied d'égalité dans le processus d'écoute, sans en proposer les « traductions » nécessaires et certainement impossibles — la musique n'étant pas un langage de sens — l'enregistrement feint l'authenticité et nous conduit certainement dans de nombreuses erreurs de rapport esthétique.

Cet exemple met en évidence le problème du « champ esthétique » au sein du rapport esthétique. L'action de composer une œuvre s'inscrit dans un rapport avec des œuvres précédentes :

-
1. *La construction d'un « objet esthétique n°1 » n'est possible qu'au sein d'un univers d'objets esthétiques déjà existants. Sauf exception, ses attributs ne lui sont pas propres mais sont partagés avec les attributs des objets esthétiques préexistants.*
 2. *Face à un « sujet esthétique », l'auditeur cherche des prédicats en fonction de ce qu'il connaît de l'œuvre ou du langage dans lequel s'inscrit l'œuvre. Sa recherche de prédicats se construit sur ses précédentes expériences esthétiques.*
 3. *La condition nécessaire mais non suffisante pour qu'un rapport esthétique soit réussi se trouve dans le partage d'un « champ esthétique » commun entre attributs et prédicats, à l'image d'un champ lexical.*
-

Ce « champ esthétique » correspond au champ lexical de la linguistique, transposé dans le domaine de l'esthétique. Il est un acteur important pour comprendre l'évolution du champ sémantique autour du terme musique⁷³⁵.

⁷³⁵ Cf. Chapitre 2, III. 8. : « Persévérer dans son être » : l'homme »

IV. La nécessité de nouveaux modèles esthétiques dans certains rapports liés à l'enregistrement

Le modèle de l'émanation possède l'avantage d'être simple et d'expliquer une très grande partie des rapports esthétiques constatés avant les nouvelles pratiques musicales liées à l'enregistrement. Mais ces nouvelles pratiques mettent aussi en évidence des relations entre l'homme et la musique jusque-là encore peu constatées et donc peu pensées qui nécessitent d'élaborer de nouveaux modèles esthétiques.

10. La transformation ontologique du statut de l'œuvre par la pratique de l'enregistrement : vers une nouvelle représentation

Lorsque l'être humain s'est peu à peu habitué à l'existence d'un médium où des paysages sonores de plus en plus artificiels pouvaient être plus facilement construits, il a eu la possibilité, soit de s'en offusquer et de refuser la technologie, soit d'accepter cette nouvelle expérience artistique et d'en inventer des utilisations. Quelle que soit la réponse qu'il décide d'apporter, sans le savoir, il plonge alors dans des questions véritablement existentielles de rapports esthétiques dignes de celles élaborées au XVIII^e siècle, lorsque les philosophes allemands ont pris conscience de l'intérêt humain pour des objets qui avaient perdu leur fonction, et lorsque l'art prit son indépendance vis-à-vis de l'artisanat⁷³⁶.

De plus, le phénomène d'interdépendance entre l'esthétique et l'ontologie évoqué au chapitre 3⁷³⁷, oriente les questions esthétiques vers le domaine de l'ontologie, des questions dignes là encore de celles élaborées au XVIII^e siècle. Les interrogations ne sont plus exactement les mêmes mais leur essence reste semblable : « qu'est-ce que j'entends quand j'écoute une œuvre enregistrée ? » fait écho au problème « qu'est-ce qu'un objet dont je ne connais pas la fonction ? » ; et l'interrogation « comment juger une œuvre musicale dont une partie des éléments de jugement dans un concert peuvent désormais être manipulés ? » ressemble fortement à celle qui cherchait à savoir « comment juger la valeur d'un objet antique dont je ne connais pas la fonction ? ».

La possibilité d'enregistrer la réalité sonore permet au monde musical de gagner une nouvelle forme de présence dans le réel. Un phénomène musical peut désormais être réécouté mais aussi comparé. Il peut être analysé et étudié à travers le prisme des paramètres acoustiques. Il semble donc posséder une valeur plus objective, une définition plus nette, une réalité plus visible. Cette capacité

⁷³⁶ Cf. Chapitre 1, I., 3. : « Une polysémie complexe ».

⁷³⁷ Cf. Chapitre 3, I., 2 : « De la dépendance du discours esthétique à une définition métaphysique et ontologique de la musique ».

technologique transforme la perception que nous en avons : au lieu de n'être qu'une trace imprimée par le doigt dans l'eau, la musique acquiert la capacité d'être gravée dans le marbre. Sa réalité prend une autre dimension par sa capacité à laisser une marque indélébile. Elle possède une « épaisseur ontologique » selon les termes de Pouivet⁷³⁸, une « présence » plus conséquente dans le réel, puisque plus pérenne. Mais paradoxalement, avec cette « présence » plus prégnante au sein de notre univers d'expériences, elle s'est retrouvée elle-même questionnée sur sa définition, sur sa réalité, sur ses modes d'existence.

Or, dire qu'une interprétation est digne d'être enregistrée, c'est penser que l'objet esthétique « œuvre » possède un nombre d'attributs esthétiques suprasensibles, dont la partition est plus ou moins le reflet, et que lorsqu'ils sont imaginés dans la réalité sensible par l'interprétation, puis créés dans cette même réalité sensible par l'exécution, ils permettent d'évaluer l'exécution comme assez bonne pour être enregistrée. En enregistrant une interprétation, on déclare que l'instanciation de l'œuvre possède assez de caractéristiques liées à sa beauté pour être digne d'être conservée, et pour pouvoir être reproduite et transmise en tant qu'objet actif. Même sans le réaliser pleinement, on décide d'augmenter son épaisseur ontologique en l'actant comme représentation proche de l'objet esthétique.

Mais quand on augmente l'épaisseur ontologique de l'œuvre, celle-ci n'est plus seulement un projet idéalisé et suprasensible d'un phénomène musical futur qui, s'il est correctement réalisé, mettra en évidence un nombre d'attributs esthétiques de l'œuvre permettant l'enrichissement de l'auditeur. Elle a désormais une ou plusieurs instanciations réitérables qui, à force d'être écoutées par une multitude, vont remplacer dans l'imaginaire individuel et collectif l'œuvre idéalisée. L'enregistrement sort en quelque sorte l'œuvre de sa sphère suprasensible pour la faire entrer dans une sphère sensible, elle-même constituée d'une pluralité de phénomènes musicaux sensibles enregistrés. En permettant l'instanciation d'une œuvre répétable à l'identique, on lui retire la possibilité, avérée ou non, de son existence ou tout du moins d'une partie de son existence, au niveau suprasensible.

Le changement d'épaisseur ontologique de l'instanciation de l'œuvre nous pousse à transformer notre manière d'appréhender l'œuvre et donc, comme nous l'avons vu, notre définition ontologique de l'œuvre. Théoriquement, vis-à-vis de notre rapport actuel à l'œuvre, celle-ci ne peut plus préexister complètement au phénomène musical puisqu'elle vit perpétuellement, au moins en puissance, dans plusieurs instanciations enregistrées qui ont été considérées comme reflets acceptables de l'œuvre. Or, si l'œuvre imaginée ne préexiste plus au phénomène musical, l'objet esthétique n'est plus vraiment une œuvre qui doit s'instancier mais devient chaque enregistrement de

⁷³⁸ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 50. L'auteur cite ici A. KANIA, « Making Tracks », *op. cit.*.

l'œuvre. L'un des deux sujets du rapport n'est plus le même : l'objet esthétique devient tangible et immuable. Notre recherche de rapport esthétique ne se fait plus vis-à-vis de l'objet esthétique « œuvre » mais de l'objet esthétique « œuvre enregistrée ». Sans se rendre compte du déplacement de son attention, l'auditeur ne conserve plus que confusément cette ancienne représentation de l'œuvre : il en conserve le discours sans en comprendre par son expérience le sens profond. Avec le développement des pratiques liées à l'enregistrement, l'idée d'œuvre supérieure perdure mais les pratiques et les représentations changent, créant un trouble esthétique et ontologique.

11. Une explication par le modèle du « type » et de l'« occurrence »

Roger Pouivet propose alors un autre modèle ontologique de compréhension : celui du type et de l'occurrence, qui permet, selon nous, de comprendre l'évolution des pratiques musicales avec l'enregistrement-témoignage⁷³⁹. L'œuvre est considérée comme un « type » possédant une ou plusieurs exécutions appelées « occurrences ». Ici, le « type » œuvre n'est plus considéré comme indépendant de son ou de ses occurrences, comme dans le modèle ontologique néo-platonicien précédent. Nous sommes dans une vision « immanentiste non platonicienne » où le « type » se retrouve au sein de chaque « occurrence » qui en est dépendante. Qu'elle soit issue d'une exécution, d'un enregistrement-témoignage ou d'un enregistrement-objet, une occurrence possède constamment son type — ou ses types — en elle-même. Nous accédons au(x) type(s) que nous identifions dans l'occurrence entendue.

La différenciation entre une exécution et un enregistrement-témoignage se fera dans leur dépendance en même temps à un autre type différent pour chaque cas. Pour le cas de l'enregistrement par exemple, il existe un « type » enregistrement dont l'enregistrement-témoignage dépend en même temps que ce dernier dépend du « type » de l'œuvre exécutée. L'occurrence d'une œuvre enregistrée en studio possèdera à la fois des attributs esthétiques liés à l'œuvre et des attributs esthétiques liés à l'enregistrement. L'occurrence d'une œuvre enregistrée dans un concert possèdera, elle, des attributs esthétiques liés à l'œuvre, à l'enregistrement mais aussi à l'interprétation-exécution.

« Dans sa version immanentiste, le modèle du type et de l'occurrence dédramatise grandement la relation entre l'enregistrement et l'œuvre. L'œuvre reste une, tout

⁷³⁹ Ce schéma théorique fut, selon Alessandro Arbo, introduit par Charles Sanders Pierce : A. ARBO, « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémique », *op. cit.*, p. 17. Il vise à expliquer le rapport entre nos concepts et la multiplicité de leurs occurrences sous des formes, des espaces, et des temporalités qui peuvent être identiques ou variées. Richard Wollheim appliqua ces théories dans le domaine artistique dans R. WOLLHEIM, *L'art et ses objets*, R. Crevier (trad.), Paris, Aubier, 1994.

en étant multiples, réalisée par des occurrences distinctes et diverses. [...] L'enregistrement n'est plus dans la dépendance de l'exécution, comme une *approximation* [... mais] a cette fois acquis sa dignité ontologique »⁷⁴⁰.

Ce changement de rapport esthétique est profond. Lorsque l'auditeur écoute un enregistrement, il se retrouve face à un objet esthétique en tant que tel et non face à une représentation de l'objet esthétique. Il ne cherche donc plus à savoir si celui-ci possède ou non les attributs de l'œuvre idéalisée. Il accepte l'écoute comme celle d'une occurrence possédant plusieurs types. L'œuvre n'est plus le centre de son attention mais c'est l'occurrence qui devient l'objet esthétique.

12. L'écoute acousmatique

Nous avons précédemment évoqué, chez l'interprète, un « malaise esthétique » lié à l'enregistrement de ses productions, notamment dans les deux premières périodes de l'enregistrement. Ce sentiment de « malaise esthétique » se retrouve aussi chez l'auditeur, dans des conditions similaires mais avec des causes qui nous semblent plus complexes.

Lors de l'écoute d'un enregistrement brut d'un concert pris sur le vif, les imperfections, les exagérations d'interprétation apparaîtront comme désagréables, alors que la même oreille les aurait perçues comme logiques, intéressantes et sensibles pendant le concert. Naturellement, un auditeur entièrement tourné vers l'information sonore perçoit aisément une hésitation lors de l'écoute d'un enregistrement ; et si une oreille moins avertie ne la perçoit pas à la première écoute, elle le fera certainement lors de la deuxième ou des suivantes. Cette hésitation est pourtant vécue différemment pendant le concert, oreille avertie ou non. Lorsqu'il assiste à un concert en direct, l'auditeur cherchera avant tout du sens et s'appuiera certainement sur d'autres informations pour combler une lacune technique. Le violoncelliste, compositeur et chef d'orchestre Pablo Casals témoigne de cette problématique :

« Les disques, en exigeant une perfection au moins extérieure, portent vers la mécanisation. Dans le concert, une hésitation ou une méprise sont susceptibles de passer inaperçues ou, en tout cas, elles peuvent être compensées par la valeur musicale de l'exécutant. Certains aspects d'une interprétation musicale — comme

⁷⁴⁰ R. POUIVET, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », *op. cit.*, p. 166-177.

une méprise, humainement bien compréhensible — devraient rester secondaires, ou du moins ne pas devenir comme une obsession angoissante ; cependant le fait que dans les disques tout soit enregistré impose à l'artiste une véritable servitude, et ce qui est pire, une servitude dangereuse pour son inspiration et pour son sentiment musical. La mécanisation nous guette maintenant de partout »⁷⁴¹.

Cette servitude de la précision, cette mécanisation de l'interprétation est ensuite transposée dans l'univers du concert où la moindre imprécision prend une place de plus en plus importante dans notre jugement esthétique.

Il existe ici, pour l'auditeur, un mécanisme semblable à celui décrit chez l'interprète mais nécessitant à la fois l'apport du modèle ontologique du type et de l'occurrence, et les conclusions esthétiques des exemples précédents :

-
1. *Nous avons vu précédemment la confusion dans l'attribution du jugement au sujet esthétique. Cet état inconscient aboutit alors à la création d'un champ esthétique lié au type enregistrement avec un vocabulaire d'attributs lié à la propriété du son, à la précision musicale très particulière, afin que l'objet esthétique n°2 ressemble davantage à l'objet esthétique n°1 ou, autrement dit, afin que la confusion puisse perdurer.*
 2. *De l'autre côté, avec la même confusion, l'auditeur, en considérant l'enregistrement comme sujet esthétique, va prendre en compte l'ensemble des informations sonores comme des prédicats d'un sujet esthétique n°1 alors qu'il se trouve avec un sujet esthétique n°2, occurrence du type œuvre et du type enregistrement.*
 3. *Lors de l'écoute pendant un concert, l'auditeur va transposer les attributs liés au type enregistrement qu'il a cru préalablement tenir de l'objet esthétique n°1 lorsqu'il écoutait des enregistrements. Le champ esthétique lié au type enregistrement va altérer le champ esthétique lié au type concert.*
-

⁷⁴¹ J. M. CORREDOR et P. CASALS, *Conversations avec Pablo Casals, souvenirs et opinions d'un musicien.*, Paris, A. Michel, 1955, p. 255 ; cité par M. KALTENECKER, « Trois perspectives sur l'image sonore », *op. cit.*, p. 139.

4. *Quelqu'un, ici Pablo Casals, va comparer sans s'en rendre compte les attributs esthétiques d'un objet esthétique n°2, occurrence du type « objet esthétique n°1 » et du type enregistrement, avec les prédicats d'un sujet esthétique n°1, issu d'un type « objet esthétique n°1 » et d'un type concert. Cela revient à comparer des choux et des carottes !*
5. *Quelqu'un va s'apercevoir que le type concert possède des attributs artificiels car copiés du type enregistrement pour des raisons qui ne tiennent pas aux nécessités du concert.*

N'oublions pas qu'avec l'amélioration de la qualité du son, l'écoute acousmatique donne une importance différente aux paramètres du son : la vibration est désormais non seulement ré-écoutable mais aussi audible directement dans l'oreille⁷⁴². Les bruits parasites peuvent être réduits à l'in audible et le son est transformable à volonté. L'auditeur peut enfin scruter le monde sonore à la recherche du timbre, de la précision des plans sonores et de leurs liens entre eux. Un univers acoustique, à la fois artificiel et naturel, s'ouvre avec l'enregistrement. L'écoute comme l'interprétation s'en trouvent changées et avec elles, les représentations du monde sonore. À l'intérieur de celui-ci, c'est la musique qui se cherche, comme en témoignent les discussions sur le rapport entre « bruit » et « musique ». Deux univers musicaux se créent, souvent comparés à tort, car ne possédant pas les mêmes champs esthétiques.

13. Les difficultés à définir le bon rapport musical

La confusion entre l'objet esthétique n°1 et l'objet esthétique n°2, ainsi que la difficulté à se rendre compte à quel type chaque occurrence fait référence, aboutissent à des rapports esthétiques inattendus qui peuvent produire des questionnements nouveaux.

Par exemple, l'œuvre enregistrée l'est en tant qu'occurrence considérée comme remarquable. Ses propriétés esthétiques ont donc déjà été pré-évaluées. L'auditeur ne cherche plus à savoir si l'objet esthétique possède des attributs, il cherche à reconnaître les attributs que d'autres ont déjà estimé exister. Son plaisir esthétique n'est plus censé intervenir qu'en cas d'estimation d'un rapport esthétique réussi, mais il doit intervenir pour reconnaître un rapport esthétique censé devoir réussir,

⁷⁴² Cf. Chapitre 6, II, 8. : « L'interprète créateur : enregistrer vrai ».

puisque l'interprétation a déjà été considérée comme possédant des attributs esthétiques assez importants pour pouvoir être enregistrée.

Dans l'écoute d'une œuvre enregistrée, l'auditeur, en quelque sorte, n'évalue plus réellement son rapport à l'instanciation de l'œuvre mais s'évalue au sein de l'œuvre pour savoir s'il possède lui-même les fonctions pour déterminer un rapport esthétique réussi. S'il n'y parvient pas, c'est donc son propre processus intellectuel et sensible qu'il juge défectueux : il manque de culture, il n'a pas assez bénéficié dans le passé de contacts avec des objets esthétiques, des œuvres, lui permettant de s'améliorer. Son rapport esthétique n'est plus le même : l'auditeur n'est plus face à la recherche de l'œuvre, dans une attitude de prospection du réel par la considération de l'objet esthétique pensé comme hypothétique et hors de lui. Le rapport esthétique se crée entre un objet pré-identifié et cet étranger, un soi-même inconnu que l'on évalue dans sa capacité à entrer en rapport avec l'objet esthétique. Le rapport esthétique devient un travail d'introspection, à l'image de l'écoute acousmatique qui parle directement à l'auditeur : nous retombons alors dans une certaine forme de ce subjectivisme esthétique que nous avons déjà critiqué⁷⁴³.

On pourrait justement nous objecter que ce questionnement existait déjà avec des œuvres considérées comme des monuments. Mais leur nécessité d'interprétation, c'est-à-dire d'instanciation, obligeait l'auditeur à questionner le phénomène musical entendu, en évaluant de l'interprète et en s'interrogeant sur le reflet de l'œuvre créée au sein du phénomène musical. Il existait donc bel et bien un rapport esthétique entre l'objet musical, l'œuvre, et l'être humain, l'auditeur.

L'interprète enregistré, quant à lui, n'est plus l'acteur qui doit instancier l'objet esthétique en réussissant l'exploit de rendre audible l'ensemble des attributs de l'œuvre musicale. Il devient celui qui doit créer l'objet esthétique nouveau qu'est l'enregistrement à partir de l'objet esthétique œuvre, que l'ensemble des enregistrements préexistants ont déjà fait descendre de son piédestal. L'interprète devient créateur à partir d'un plan qu'est la composition, et la composition devient en quelque sorte la recette pour créer un objet esthétique enregistré, bientôt lui-même nouvelle référence au côté des précédentes.

Dans certains cas, l'interprète se propose même de créer des objets esthétiques sans l'aide d'œuvres écrites : s'il est créateur de l'objet esthétique et non plus d'une représentation de l'objet esthétique, pourquoi devrait-il s'astreindre à ne proposer que des objets esthétiques issus de ce qui n'est désormais perçu que comme des plans et non des objets esthétiques ? Le phénomène musical pouvant lui-même devenir œuvre par l'intermédiaire du réalisateur, la composition n'est plus le moyen

⁷⁴³ Chapitre 3, I., 2. : « De la dépendance du discours esthétique à une définition métaphysique et ontologique de la musique ».

de créer des objets esthétiques. L'improvisation, le choix délibéré, voire le hasard, peuvent tout aussi bien faire l'affaire. Si l'objet musical n'est plus dans une création qu'il faut instancier, il doit désormais se trouver dans le phénomène musical enregistré. Nous pouvons par exemple retrouver ces démarches dans le freejazz ou dans les processus de composition de John Cage qui cherche à perdre son rôle de compositeur.

Ces transformations des représentations et des pratiques à partir d'un changement ontologique du phénomène musical ne se cantonnent donc pas à la musique enregistrée mais interviennent au sein de l'ensemble des phénomènes musicaux.

14. Problèmes de composition

Le compositeur, de son côté, passe donc de la fonction de génie créateur à celle d'architecte. Il ne crée plus un objet esthétique qui attend d'être instancié mais propose des règles d'assemblage permettant à l'interprète de créer un objet esthétique. Qu'il s'appelle John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, le compositeur n'est plus là pour respecter des lois considérées comme naturelles ou découvertes à partir de constatations naturelles. Il crée des exercices afin de mettre en place un phénomène musical plus ou moins prévu, plus ou moins imprévu, dans lequel on espère découvrir un objet esthétique dont il faudra par la suite considérer ou non les attributs esthétiques. L'enregistrement n'est jamais loin : il permet de conserver le phénomène musical ainsi créé et il permet d'étudier l'objet esthétique qui aura été déterminé dans les choix d'interprétation. Afin de préserver la possibilité d'un rapport esthétique sur un nouvel objet, au sein du phénomène musical, le compositeur doit s'effacer devant l'interprète ou alors se doit d'être compositeur et interprète. L'objet esthétique est, dans ce cas, issu d'une expérience sonore entre l'aléatoire et le prévisible. Ses attributs esthétiques ne sont plus de l'ordre de règles préexistantes, plus ou moins fondées, utilisées de manière plus ou moins habile afin d'enrichir l'auditeur. L'objet esthétique devient le lieu d'expériences d'où l'on espère découvrir des attributs insoupçonnés jusque-là. Le son est scruté sous un nouveau jour, il n'est plus organisé par l'homme-créateur mais il est malaxé, trituré, pressé, tordu, retourné par le musicien-chercheur afin de le découvrir sous de nouveaux aspects, d'en sortir la « substantifique moelle »⁷⁴⁴ espérée.

Cette transformation du rapport, par laquelle le compositeur ne dessine plus un objet esthétique au moyen de notes sur une partition, mais assemble des objets sonores, créés à partir de notes ou empruntés au monde sonore dans son ensemble, remet en question l'objet esthétique

⁷⁴⁴ RABELAIS FRANÇOIS, *Gargantua*, Edition de Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 2007, p. 37.

« œuvre ». Celui-ci est-il réellement, comme le laissent présupposer de nombreuses conceptions esthétiques, un objet indivisible possédant en lui-même des caractéristiques techniques qui lui confèrent des propriétés esthétiques ? Il suffit dans ce cas d'analyser la qualité de la construction formelle de l'œuvre ou celle de la construction de la mélodie pour évaluer la qualité de l'œuvre. Dans cette perspective, l'enchaînement harmonique de l'œuvre, ses différents pôles tonals, la qualité de l'enchevêtrement des mélodies sont considérés comme des éléments de construction n'ayant pas réellement d'existence en dehors de l'œuvre. Ses propriétés esthétiques sont alors issues de la manière de la façonner : elles dépendent d'une entité « œuvre » considérée comme un tout et non comme un assemblage.

À l'inverse, à l'image de la sémiologie qui pense le langage comme un assemblage de signes, l'œuvre, perçue comme un assemblage d'objets esthétiques, n'est plus une réalité autonome et stable, mais devient le résultat d'objets esthétiques s'affrontant ou fusionnant. La considération de la forme et des principes harmoniques et contrapuntiques sous-jacents à l'œuvre n'est plus la seule priorité. Elle offre une quantité d'approches esthétiques différentes : l'analyse esthétique peut se faire de multiples manières en fonction de la « hauteur d'approche » des objets esthétiques étudiés, de la même manière que la physique des solides n'est pas la même si elle considère les atomes ou leurs assemblages. La réception esthétique ressemble alors à la construction d'une théorie scientifique : elle devient une interprétation du réel, une construction artificielle du réel à partir de la constatation de certains phénomènes.

V. Le modèle de la constitution comme explication du « phonomontage »

Les nouvelles manières de comprendre l'enregistrement, théorisées par le modèle du « type » et de l'« occurrence », aboutissent à de multiples pratiques de l'enregistrement qui, par leurs différences, créent des objets esthétiques d'apparence sensorielle semblable mais dont les modes d'existence ontologique sont radicalement différents.

Nous avons déjà évoqué l'impossible objectivité de la photographie sonore. Il convient maintenant de s'intéresser à cette interprétation de l'interprétation.

15. Les rapports esthétiques possibles à partir de l'objet esthétique « œuvre écrite »

En ce qui concerne l'interprétation d'une œuvre musicale notée, nous pouvons la diviser en deux cas d'école : celui d'un enregistrement de concert « réaliste », c'est-à-dire dont la manipulation

sonore est élaboré afin de restituer ce que fut le phénomène sonore d'une œuvre enregistrée⁷⁴⁵ ; et le cas d'un enregistrement de concert « sur-réaliste », c'est-à-dire manipulé pour créer une interprétation d'une œuvre impossible en dehors des moyens d'enregistrement⁷⁴⁶, ce qu'Alessandro Arbo appelle « phonomontage »⁷⁴⁷.

Dans le premier cas, l'objet esthétique possède surtout des attributs esthétiques liés au type « œuvre » et au type « interprétation de l'œuvre » : les attributs esthétiques liés au type « enregistrement » restent faibles. Surtout, ces derniers ont la capacité d'affecter, dans l'objet musical « œuvre enregistrée », les attributs esthétiques liés au type « œuvre » et au type « interprétation de l'œuvre ». En ce sens, on pourrait parler d'attributs récessifs pour certains attributs issus du type « œuvre » ou du type « interprétation de l'œuvre », et d'attributs dominants— ici les attributs liés au type « enregistrement ».

Dans le premier cas, celui d'un enregistrement de concert « réaliste », le rôle du réalisateur musical est de faire oublier les attributs dominants issus du type « œuvre ». Sa capacité à y parvenir, en fonction des possibilités techniques lors de la constitution de l'enregistrement, permet à l'auditeur de profiter de l'écoute acousmatique pour chercher des prédicats à partir de ce qu'il perçoit ; et de ne pas être frustré de ne pas pouvoir se trouver confronté à des prédicats qu'il devrait supputer exister alors que les attributs récessifs n'existent plus :

« en ce sens, même si les enregistrements de la fin du XIX^e siècle manquent de qualité, ils constituent quand même parfois d'excellents documents, dans la mesure où ils restituent, lorsqu'ils sont correctement reproduits, des propriétés de la source que nous pouvons considérer comme importantes dans le cadre d'un genre ou d'une pratique musicale (comme la hauteur d'un son, l'ampleur et l'intensité d'un vibrato, le phrasé, etc.) »⁷⁴⁸.

Dans le second cas, les attributs dominants de l'objet esthétique, liés au type « enregistrement », hypertrophiés (relief sonore, contrastes, dynamique, assemblage des sources

⁷⁴⁵ Alessandro Arbo prend en exemple la *Sonate* D. 959 de Schubert enregistrée le 15 janvier 1937 à Londres par Artur Schnabel in Arthur SCHNABEL, *Mozart & Schubert : Piano Sonatas*, 2012 ; cité dans A. ARBO, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », *op. cit.*, p. 180.

⁷⁴⁶ Ici l'auteur prend en exemple la *Septième symphonie* op. 92 de Beethoven, enregistrée pour la Deutsche Grammophon par le Philharmonique de Berlin sous la direction d'Herbert von Karajan en 1985 in Beethoven, Karajan et Berliner Philharmoniker, *symphonis 4 & 7*, Deutsche Gramophon, 1985 ; cité dans *Id.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 176.

sonores par exemple), viennent alors « effacer » certains attributs récessifs de l'œuvre liés au type « œuvre » et au type « interprétation de l'œuvre ».

Mais, en supprimant ces attributs, il nous faut nous demander ce qu'il reste des dépendances de cette occurrence « enregistrement surréaliste » sur le type « œuvre » et sur le type « interprétation de l'œuvre ». Dans le cas de Karajan, étudié par Pierre-Emmanuel Lephay, le chef d'orchestre, concentré sur l'interprétation parfaite, choisit d'hypertrophier des attributs liés au type « interprétation de l'œuvre » ou « œuvre » au moyen de l'enregistrement (effet de réverbération, d'éloignement, de zoom) pour créer des situations sonores potentielles dans le réel mais dont l'enchaînement serait impossible dans une réalisation en direct : sa référence au type « œuvre » reste donc sa principale motivation. Nous sommes ici dans la création d'un « enregistrement de composition » pour reprendre les termes d'Aron Edidin⁷⁴⁹. Il est donc normal qu'à l'écoute, l'auditeur retrouve une assez grande quantité de prédicats liés au sujet « œuvre » pour ne pas se tromper. Il est aussi logique qu'il identifie l'enregistrement à l'œuvre créée par un compositeur.

Il nous faut encore remarquer que l'auditeur identifiera l'interprétation avec l'artiste interprète, celui-ci inscrit donc dans l'objet esthétique des attributs qui lui sont propres :

« Le fait que ce genre d'artefacts affiche la signature de l'interprète ne nous semble pas secondaire (l'interprète l'assume comme étant *sa propre version de l'œuvre* — même si, ce faisant, il occulte ou laisse dans l'ombre le travail de toute une équipe de techniciens, ingénieurs du son, etc.). Une telle intention correspond d'ailleurs à un horizon d'attente très commun dans les cultures musicales phonographiques (c'est-à-dire les cultures qui voient l'enregistrement non seulement comme un moyen de diffusion mais aussi de production fondamentale). Ainsi, ce que l'on veut écouter, ce ne sont pas seulement *Les préludes* de Debussy, ni une version quelconque de cette œuvre réalisée par Arturo Benedetti Michelangeli en concert, mais une version spécifique de cette œuvre, un enregistrement saisissable dans toute son individualité artistique »⁷⁵⁰.

Il existe aussi des cas où l'enregistrement surréaliste ne permettrait pas facilement de retrouver sa référence et amènerait alors la critique à questionner sérieusement la définition de l'objet

⁷⁴⁹ A. EDIDIN, « Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music », *op. cit.*, p. 28 ; cité par A. ARBO, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », *op. cit.*, p. 178.

⁷⁵⁰ A. ARBO, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », *op. cit.*, p. 183.

esthétique et du rapport esthétique avec lui. Ces cas doivent nous faire envisager des systèmes de création d'objets esthétiques nouveaux à partir de citations d'œuvres précédemment créées et reconnues pour leurs propriétés esthétiques dans l'univers musical d'une société. Ce nouvel objet utilise ainsi certaines propriétés esthétiques de l'œuvre, source au sein d'autres propriétés esthétiques créées dans l'objet nouveau, comme dans le travail de *sampling* (échantillonnage) de musique⁷⁵¹. Il y aurait alors une frontière à définir entre l'« œuvre citée » et l'« œuvre sur-interprétée ».

16. Les rapports esthétiques possibles à partir de performances

Il existe bien entendu d'autres cas que ceux liés à une œuvre écrite et pensée en amont. Deux possibilités s'offrent à nous : le cas d'un enregistrement d'une chanson populaire transmise à l'oral, qu'elle ait été notée ou non ; et le cas de l'enregistrement d'une improvisation. Dans les deux cas, nous sommes devant ce qu'Alessandro Arbo appelle une « œuvre de performance », c'est-à-dire un objet esthétique créé avant tout à partir de prédicats esthétiques liés à l'interprétation. Mais il n'y a plus ici d'œuvre écrite au préalable, avec des prédicats qui doivent se retrouver dans l'interprétation. Nous sommes face à un objet construit à partir d'un « sujet » folklorique musical — une chanson — ou à partir d'un langage musical folklorique — quand ce n'est pas les deux à la fois. Le phénomène musical est au centre de l'attention esthétique.

Dans chacun des cas, l'enregistrement peut faire l'objet d'une réalisation « réaliste » ou « sur-réaliste ».

Dans le cas d'une réalisation « réaliste », le phénomène musical aura des attributs du folklore dans lequel il s'inscrit — avec un sujet folklorique musical lorsqu'il y en a un, et avec un assemblage de manières plus ou moins improvisées créées à partir d'un langage musical sur lequel l'improvisation s'est construite — ; des attributs liés à la performance (si c'est un concert, il y a des applaudissements par exemple) ; et enfin des attributs plus ou moins masqués de l'enregistrement — en fonction des choix et des moyens techniques du réalisateur musical.

⁷⁵¹ Pedro Winter, manager de Daft Punk et fondateur du label français de musiques électroniques, évoque son travail dans une interview : « ce qu'on appelle en français l'échantillonnage, quand on prend un bout d'un morceau existant pour en créer un nouveau [...] Cette mélodie de violon qui arrive, très agressive d'ailleurs... C'est un des morceaux les plus violents finalement de Justice [groupe de musique électronique français formé en 2003] et cette violence vient de la musique classique. [...] Il n'est pas question de se réapproprier l'œuvre de quelqu'un d'autre mais c'est plutôt la remixer, lui redonner vie d'une autre façon. [...] Il y a effectivement une envie de traduire l'émotion, les mélodies d'une autre façon, ce qui nous permet de toucher d'autres gens », in *Pedro Winter - Quand l'électro revisite le classique*, s. d., 2:52 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2VNfm6PMLKI> ; consulté le 21 janvier 2020).

Dans le second cas, nous serons face à une œuvre singulière réalisée à partir d'une ou même de plusieurs performances. Celle-ci possèdera avant tout des attributs esthétiques liés à l'enregistrement qui masqueront plus ou moins les attributs liés à l'interprétation ou les attributs liés au folklore dont l'interprétation est issue. Ici, le réalisateur prend toute sa place artistique et créative. Il peut mélanger des phénomènes sonores ou musicaux provenant de diverses sources. Ses capacités à virtualiser des objets musicaux donnant l'illusion d'objets naturels ou, à l'inverse, à transformer des objets sonores issus du réel, lui donnent un pouvoir de simulation très important. Autrement dit, son aptitude à mélanger, à transformer d'anciens objets esthétiques, en conservant ou en ajoutant de nouveaux attributs, créant ainsi de nouveaux objets musicaux, doit nous faire penser, avec Roger Pouivet⁷⁵², qu'il crée un nouvel objet ontologique complètement issu de l'enregistrement et quasiment indépendant des phénomènes musicaux enregistrés.

Mais cet objet esthétique, pourtant intégralement issu de l'enregistrement, peut acquérir des propriétés esthétiques qui ne se trouvent ni dans le type « enregistrement », ni dans les objets musicaux enregistrés accumulés dans l'enregistrement. En d'autres termes, se pose un problème ontologique et esthétique : comment définir ce nouvel objet ontologique et comment expliquer la survenance de ses propriétés esthétiques ? Par ailleurs, dans ce cas précis, ce n'est plus l'occurrence qui est multiple mais bel et bien l'œuvre elle-même, en raison des capacités de reproduction de l'enregistrement, ce qui produit un changement majeur dans les propriétés ontologiques de l'œuvre.

Enfin, il nous faut ici préciser qu'au milieu de ces possibilités, il existe une multitude de cas spécifiques et de systèmes originaux qui nécessiteraient une attention particulière : par exemple les cas d'enregistrements d'œuvres ouvertes c'est-à-dire d'œuvres pensées par le compositeur comme multiformes en fonction des choix de l'interprète ; mais nous préférons laisser toute la rigueur philosophique aux spécialistes...

17. Une explication par le modèle de la constitution

Le modèle du type et de l'occurrence montre ici des difficultés à définir les objets esthétiques et leurs relations lorsque l'enregistrement ne peut plus être considéré comme l'instanciation d'une œuvre idéalisée en amont et représentée par une partition.

Roger Pouivet propose alors un troisième type de modèle ontologique permettant d'intégrer les cas de séquences sonores construites comme objet esthétique à partir des techniques de l'enregistrement : celui de la constitution. Le philosophe nous invite à reconsidérer l'emploi du verbe

⁷⁵² R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*

« être ». En fonction de son contexte, nous l'utiliserions pour définir des propriétés ontologiques fort différentes : « il faut distinguer entre le *est* d'identité et le *est* de constitution »⁷⁵³. Dans le premier cas, celui où le verbe être identifie un objet, le système d'identification peut se construire soit de manière numérique, soit de manière générique. L'identification numérique nous permet de définir de multiples manières une seule et même entité. Par exemple, une septième de dominante *est* aussi un accord parfait majeur avec une septième mineure : je peux identifier une même chose de plusieurs manières. L'identité générique, quant à elle, nous permet de placer un objet précis dans des concepts ou des termes génériques. Par exemple la septième de dominante *est* aussi un accord fonctionnel de la musique tonale : un objet non seulement s'avère avoir une entité propre mais peut aussi être classé au sein d'objets ayant des fonctions identiques.

Dans les deux cas, notre système de compréhension du réel catégorise les objets déterminés du réel. Ces démarches s'inscrivent dans celle plus large que nous avons analysée en chapitre 1⁷⁵⁴ : simplifier le réel, ici soit en confondant deux manières d'appréhender un même objet, soit en plaçant un objet dans une catégorie d'objets.

Roget Pouivet montre qu'il existerait une troisième possibilité d'identification d'un même objet possédant pourtant des manières d'exister différentes, soit en fonction du contexte d'identification, soit au sein d'un même contexte d'identification. Nous sommes devant une « identification de constitution » : « si x et y sont au même moment au même endroit, et en ce sens s'ils sont la même chose, mais toutefois de deux sortes différentes, F et G, alors le *est* dans "x *est* y" est celui de la constitution »⁷⁵⁵. L'identification est, en quelque sorte, celle de rôles multiples au sein d'un et de plusieurs contextes. Pour reprendre notre exemple, la septième de dominante *est* un accord majeur avec une septième mineure qui possède une fonction particulière dans la musique tonale, avec des attributs esthétiques particuliers et des attentes de résolutions spécifiques. Au sein d'une échelle tempérée, l'accord de sixte augmentée possède exactement les mêmes hauteurs de son que l'accord de septième de dominante mais n'induit pas les mêmes attentes de résolutions et ne possède pas les mêmes attributs esthétiques. Nombreux sont les cas où les musiciens utilisent l'intérêt de l'attribution par constitution afin d'obtenir un effet de surprise, en proposant à l'accord un contexte musical laissant croire qu'il s'agit d'une septième de dominante, puis en changeant le contexte pour le transformer en accord de sixte augmentée.

⁷⁵³ R. POUIVET, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », *op. cit.*, p. 167.

⁷⁵⁴ Cf. Chapitre 1, III., 8. : « L'intérêt de la démarche gnoséologique face au constat épistémologique ».

⁷⁵⁵ R. POUIVET, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », *op. cit.*, p. 167.

Cette manière d'expliquer le réel nous permet non seulement de comprendre qu'une réalité apparemment unie peut avoir des modes d'existence multiples, et donc des attributs exprimés plus ou moins en fonction des contextes, comme avec le modèle du « type » et de l'« occurrence » ; mais permet aussi de considérer que de multiples manières de définir des objets distincts au sein du réel constituent en réalité une seule et même « chose » avec plusieurs « visages » en fonction de son contexte et de notre mode d'identification. Ainsi, la septième de dominante et la sixte augmentée possèdent des caractéristiques communes, des attributs communs mais aussi des attributs différents en fonction du contexte dans lequel elles s'expriment.

S'agissant de nos problèmes d'identification d'une œuvre musicale dans le cas des enregistrements-objets, cette théorie nous permet de comprendre que l'œuvre n'est pas exactement l'enregistrement alors qu'ils sont tous deux, numériquement, la même chose :

« L'enregistrement et l'œuvre forment une *unité* dans laquelle ce qui constitue, l'enregistrement, et ce qui est constitué, l'œuvre, ne sont pas identiques. Nous serions conduits alors à rejeter la thèse relativiste, selon laquelle l'enregistrement et l'œuvre c'est une seule chose décrite de deux façons différentes : une fois comme enregistrement, une autre fois comme œuvre musicale. La théorie de la constitution conduit à dire au contraire que ce sont deux choses distinctes, mais unies »⁷⁵⁶.

VI. Conclusion : l'évolution historique des catégories ontologiques et ses conséquences

Comme le remarque Alessandro Arbo, les multiples possibilités de création et de virtualisation des systèmes sonores au sein de l'enregistrement rendent à l'écoute nos objets ontologiques difficiles voire impossibles à distinguer, et ce d'autant plus que le réalisateur à masquer prend plaisir à masquer les frontières. « La distinction dépend des connaissances relatives à la genèse de l'artefact [...]. En d'autres termes, la valeur de document d'un enregistrement document ne peut nous être certifiée qu'à *partir d'autres documents* — des étiquettes, des textes ou des notices accompagnant l'artefact »⁷⁵⁷. Il reste que notre manière de juger l'objet sonore dépend de notre identification. Soit l'auditeur pense savoir et sait :

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 168-169. Pour approfondir le sujet, l'auteur cite K. FINE, « La non-identité d'une chose et de sa matière », dans *Études de philosophie*, Université de Provence, Aix en Provence, 2008, vol. 9-10, p. 152-197.

⁷⁵⁷ A. ARBO, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », *op. cit.*, p. 184.

dans ce cas, il est face à un sujet esthétique auquel il affecte des prédicats en relation avec les attributs de l'objet esthétique ; soit l'auditeur pense savoir mais se trompe : dans ce cas, il cherchera un sujet esthétique avec des prédicats plus ou moins proches de l'objet esthétique, mais jamais identiques ; soit l'auditeur ne sait pas et se retrouvera dans un embarras esthétique, cherchant des prédicats esthétiques pour définir son sujet esthétique. Qu'il en soit conscient ou non, son attitude se retrouve dans ces procédés intellectuels.

Mais, nous l'avons déjà évoqué⁷⁵⁸, la difficulté de l'ontologie réside, tout d'abord, dans le caractère inconscient des processus qui nous amènent à déterminer les objets de ce monde et leurs attributs :

« Personne ne (se) dit : “Tiens je vais écouter une œuvre constituée par un enregistrement, une œuvre autographique et métaphysiquement épaisse, plutôt qu'une œuvre fine, qui peut avoir de multiples versions toutes aussi correctes les unes que les autres, même si elles sont esthétiquement différentes”. Mais il existe un sens commun ontologique »⁷⁵⁹.

Il est alors important de connaître ce « sens commun ontologique » dans lequel nous plaçons les objets et les attributs. Pour juger d'une musique, il ne suffit pas de maîtriser les catégories formelles dans lesquelles elle s'inscrit, ainsi que les objets musicaux théoriques qu'elle utilise : harmonie, contrepoint, rapport mélodie-texte, qualité de l'accompagnement pour un style musical, etc. :

« L'expérience que nous faisons d'une musique enregistrée suppose que nous utilisions les bonnes catégories pour l'entendre. Si nous ne ressentons pas le besoin de nous concentrer sur elles, c'est précisément parce que nous les avons (ou croyons les avoir) déjà acquises. Mais il suffit de s'intéresser à un objet moins connu (du moins par rapport à nos pratiques analytiques courantes) pour que les problèmes surgissent [...] Lorsque nous écoutons de la musique enregistrée, l'hésitation et même l'erreur sont faciles : il peut par exemple arriver que nous attendions d'une exécution une forme de fidélité qu'elle n'est pas censée

⁷⁵⁸ Cf. Chapitre 3, I., 2. : « De la dépendance du discours esthétique à une définition métaphysique et ontologique de la musique ».

⁷⁵⁹ R. POUIVET, *Philosophie du rock*, op. cit., p. 28.

posséder ; ou, inversement, que nous ignorions que ce que nous écoutons doit satisfaire à un prérequis d'authenticité »⁷⁶⁰.

Ce que l'on considère comme des qualités esthétiques dans certains cas peut être perçu dans d'autres cas comme des défauts. Ces contradictions apparentes s'expliquent dans notre manière d'évaluer notre rapport esthétique, laquelle dépend de notre manière de déterminer les objets ontologiques et les catégories ontologiques.

Or, dans l'ensemble des cas évoqués plus haut, l'enregistrement montre son rôle ontologique : soit il crée des objets esthétiques, soit il assemble des objets esthétiques ou les forme, créant ainsi des attributs esthétiques ou les mettant en évidence. Dans tous les cas, il met en lumière des relations esthétiques nouvelles soit qu'elles n'existaient pas auparavant, soit qu'elles existaient de manière invisible. Cet aspect est crucial car, ce faisant, l'enregistrement, en tant que médium et en tant que produit technologique, transforme notre champ sémantique lié à la musique. Il nous oblige à rendre compte d'un nouveau réel sonore en inventant des règles auparavant insoupçonnées ou en créant de nouveaux objets au sein du réel, attitude identique à celle des sciences, évoquée en chapitre 2⁷⁶¹.

Ainsi, le travail effectué par la musicologie pour retrouver et reconstituer la musique précédant l'enregistrement, renferme un biais de raisonnement énorme si, comme nous le pensons, les catégories ontologiques de la musique ont changé depuis l'enregistrement, et si nous les évaluons sans prendre en compte ce changement. Nous avons alors une distance trop conséquente entre les représentations de la musique avant la musique enregistrée pour réellement pouvoir comprendre les différents acteurs de la musique dans le passé.

« Prenons par exemple l'album *Anime salve*⁷⁶² de Fabrizio de André. S'agit-il de l'enregistrement d'une série de chansons, c'est-à-dire de structures mélodico-harmoniques fondées sur un texte, composées et enregistrées par de André et qui fonctionnent comme des types destinés à de multiples occurrences, ou alors d'une création phonographique originale, associée à une image sonore spécifique ? Si on opte pour la première hypothèse, on dira que c'est un peu comme si Schubert pouvait chanter et enregistrer ses Lieder. Cependant, en enregistrant un de ses

⁷⁶⁰ A. ARBO, « "Enregistrement-document" ou "enregistrement-œuvre" ? Un problème épistémique », *op. cit.*, p. 24-25.

⁷⁶¹ Cf. Chapitre 2, II. 5. : « L'invention théorique comme procédé gnoséologique pour comprendre la musique ».

⁷⁶² BMG Ricordi, 1996 [note d'Alessandro Arbo].

Lieder, Schubert aurait exécuté une trace mise au point auparavant, tandis que pour de André, (mais aussi pour Ivano Fossati, qui a co-signé les chansons, et pour Pietro Milesi, qui les a arrangées) beaucoup de choses ont été faites en studio, sans qu'elles soient déterminées par une partition »⁷⁶³.

Ce qu'il est important de comprendre, c'est que cette question ne pouvait pas se poser avant l'apparition de l'enregistrement. Une œuvre ou un morceau ne possédait pas de représentations sonores pré-établies et encore moins une représentation sonore référente.

Il existe donc une évolution historique dans les catégories ontologiques utilisées naturellement par l'homme pour appréhender la musique depuis l'enregistrement.

Ces changements se retrouvent dans l'évolution des pratiques au sein de la triade compositeur, interprète, auditeur : ils sont donc corroborés par les approches sociologiques et historiques précédentes.

Il nous faut dès lors accepter l'idée que l'enregistrement a provoqué un schisme colossal dans la manière d'appréhender la musique et de l'utiliser. Ce schisme est un point crucial dans notre volonté de comprendre l'histoire de la musique : il est la source d'un biais de raisonnement qui nous pousse à comprendre les musiciens du passé avec nos codes actuels. Nous ne parlons pas ici seulement des codes d'écritures, des *habitus* ou des codes stylistiques : nous cherchons à mettre en évidence que le mot « musique » ne peut posséder pas la même définition qu'auparavant, lorsque celle-ci est en contact avec la capacité à enregistrer le son.

Il vient alors à l'esprit une question importante : est-il même possible d'écrire une « histoire » face à ce saut ontologique et esthétique ? Si nous répondons de manière affirmative, ce n'est qu'avec ambivalence : cette construction de l'histoire doit se défaire de certains rêves ou fantasmes pour accepter l'idée d'une « archéologie musicale ».

⁷⁶³ A. ARBO, « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémique », *op. cit.*, p. 25.

Chapitre 9

Construction d'un espace historique particulier au sein de notre représentation de la musique

« L'histoire a été presque toujours écrite jusqu'à présent au point de vue misérable du fait ; il est temps de l'écrire au point de vue du principe »
Victor Hugo

I. Critiques et constats de certains paradigmes historiques

1. Le problème de la compréhension de l'histoire par les styles musicaux

Une classification traditionnelle de l'histoire de la musique passe par l'élaboration d'époques et de lieux géographiques et se construit couramment autour de la notion de « style », à l'image de la construction intellectuelle de l'histoire de l'art. Cette manière de penser, qui transparaît dans la quasi-intégralité des ouvrages traitant de l'histoire de la musique et plus généralement de l'histoire de l'art, doit nous interroger : en quoi le concept de style reflète-t-il correctement l'évolution des manières de faire le phénomène musical ?

Pour l'historien de l'art Henri Focillon, un style est « un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité. Il y a des moments, des flexions, des fléchissements, dans les styles les mieux définis »⁷⁶⁴. La construction d'un style résiderait dans la reconnaissance d'attributs et de manières de faire un phénomène artistique : « Qu'est-ce donc qui constitue un style ? Les éléments formels, qui ont une valeur d'indice, qui en sont le répertoire, le vocabulaire et, parfois le puissant instrument. Plus encore, mais avec moins d'évidence, une série de rapports, une syntaxe »⁷⁶⁵. Bien entendu, Henri Focillon envisage lui-même les limites de cette définition : celle-ci doit prendre en compte l'évolution des pratiques, la

⁷⁶⁴ H. FOCILLON, *Vie des formes*, Chicoutimi, Université du Québec de Chicoutimi, 2002, p. 11.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

multiplicité des réalités créatrices, la possibilité de l'élaboration de plusieurs styles dans une période ou un lieu géographique rapproché, voire unique ; et l'indépendance dans les formes que ce style peut prendre entre les différents arts.

Appliqué à la musique, le style serait donc la théorisation du phénomène musical par l'apparence, par ses manières de faire visibles. À l'image d'un champ sémantique, le style réunirait en lui l'ensemble des possibles qui le caractérisent tout en excluant le reste. Cet ensemble des possibles regroupés dans un style est catégorisé par Henri Faucillon en forme : « La forme peut devenir formule et canon, c'est-à-dire arrêt brusque, type exemplaire, mais elle est d'abord une vie mobile dans un monde changeant. Les métamorphoses, sans fin, recommencent. C'est le principe des styles qui tend à les coordonner et à les stabiliser »⁷⁶⁶. Les formes réunies par le style ne sont concevables qu'à la perception historique, même falsifiée, même biaisée. Il n'est possible de penser le style que lorsque l'on cherche à s'inscrire dans l'histoire ou seulement lorsque l'on tente de comprendre l'histoire. Ces deux notions catégoriseraient les phénomènes artistiques avec toute la complexité décrite par Henri Faucillon :

« Construite par assises, taillée dans le marbre, coulée dans le bronze, fixée sous le vernis, gravée dans le cuivre ou dans le bois, l'œuvre d'art n'est qu'apparemment immobile. Elle exprime un vœu de fixité, elle est un arrêt, mais comme un moment dans le passé. En réalité elle naît d'un changement et elle en prépare un autre. Dans la même figure, il y en a beaucoup, comme dans ces dessins où les maîtres, cherchant la justesse ou la beauté d'un mouvement, superposent plusieurs bras, attachés à la même épaule »⁷⁶⁷.

Mais il nous semble que cet historien de l'art se trompe épistémologiquement lorsqu'il affirme que la règle permet la richesse des variations :

« Mais cette mobilité de la forme, cette aptitude à engendrer la diversité des figures, est plus remarquable encore si on l'envisage dans des limites plus resserrées. Les règles les plus rigoureuses, qui semblent faites pour dessécher la matière formelle et pour la réduire à une extrême monotonie, sont précisément

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

celles qui mettent le mieux en lumière son inépuisable vitalité par la richesse des variations et l'étonnante fantaisie des métamorphoses »⁷⁶⁸.

Cette manière de penser se retrouve dans l'affirmation d'André Gide lors d'une conférence sur le théâtre : « L'art est toujours le résultat d'une contrainte [...] Le grand artiste est celui qui exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin [...] L'art naît de contraintes, vit de lutte, meurt de liberté ». Cette position largement partagée dans le monde artistique considère que la règle préexiste à la pratique, ce qui est loin d'être toujours le cas : en musique, par exemple, Charles Rosen nous montre que les règles développées et enseignées depuis la moitié du XIX^e siècle pour déterminer la forme sonate n'ont certainement pas été celles qui ont permis sa formation :

« Or, pour comprendre, à long ou à court terme, le succès d'une œuvre, une théorie stylistique fondée sur les procédés les plus conventionnels et les plus communs n'est d'aucun secours. Il faut savoir ce que jamais on ne saura si la musique n'est traitée que comme un langage conventionnel : non pas les procédés utilisés, mais les fins artistiques que ces procédés étaient censés servir — le plus souvent en vain. [...] Surtout, rien n'est dit des rapports de la structure et du matériau : ce qu'on décrit est ou bien si rigide que le matériau n'est plus là que pour remplir un moule préexistant, ou bien si vague que la forme n'est plus conditionnée (on ne sait trop comment), que par le matériau — comme si un compositeur ne s'inspirait pas, entre autres, des œuvres déjà écrites par lui ou par ses confrères, comme si un auditoire attendait de chaque œuvre nouvelle qu'elle ordonnât le chaos, comme si, en fait, ce qu'on attend d'une symphonie qu'on entend pour la première fois n'était pas aussi, dans une proportion qui reste à définir, d'ordre rythmique, mélodique, et même émotionnel »⁷⁶⁹.

Autrement dit, il existe plusieurs manières de penser et de concevoir une même pratique. Celle-ci peut donc ne pas être jugée de la même manière dans l'histoire de la réception des œuvres. Si une pratique artistique s'élabore par des moments artistiques, sa formalisation intellectuelle n'y est pas obligatoirement inhérente. Même dans le cas avéré d'une règle antérieure à la pratique, à l'image

⁷⁶⁸ *Id.*

⁷⁶⁹ C. ROSEN, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, M. Vignal (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 37-39.

du sérialisme qui s'est construit au sein d'une perception historique déjà très complexe, la multiplicité des possibles au sein de la règle montre que la pratique dépasse celle-ci. Cela ne veut pas dire pour autant, comme le sous-entend Henri Focillon, que la règle est infiniment plus riche que ce que nous pouvons en percevoir mais peut-être, à l'inverse, qu'elle est infiniment moins précise que ce que la pratique apporte.

Doit-on, dans ce cas, concevoir la théorie inférieure à la pratique ? Certainement pas ! Elle doit être considérée pour ce qu'elle est : une tentative afin de comprendre un rapport esthétique avéré par plusieurs sentiments esthétiques concomitants à une suite de phénomènes musicaux. Les mots de Wittgenstein, cités en chapitre 2, résonnent en nous : « nous nous faisons des images des faits » et « l'image est un modèle de la réalité ». La forme rend compte par image d'une nécessité constatée au sein d'un rapport esthétique. Comme la théorie scientifique, elle est le reflet d'un réel complexe et en perpétuel mouvement, certainement pas un principe.

Le style, tel qu'il a été défini plus haut, est le regroupement de formes, c'est-à-dire d'images générées par des pratiques. Un style rend compte de propriétés communes à certaines formes. Mais il reste lui-même incapable de refléter la complexité du rapport esthétique : il est la simple constatation de points communs dans la manière de penser différents systèmes. Il faut alors nous interroger sur la capacité d'utilisation des styles pour rendre compte de l'évolution historique des pratiques musicales. Nous pourrions prendre comme image le travail de classification de l'histoire naturelle à la fin du XIX^e siècle en fonction notamment de l'apparence et du fonctionnement du vivant, avec ses embranchements de groupes, ses classes et sous-classes, ses genres et sous-genres, ses espèces et ses variétés. Ils ont permis de dire quelque chose de la nature en l'organisant mais paraissent bien obsolètes lorsqu'il faut rendre compte de l'évolution du vivant et des parentés possibles entre les espèces, ce que fera bien plus tard la biologie moderne.

L'évolution des pratiques artistiques présente effectivement des caractéristiques extérieures qu'il est possible de mettre en évidence et de différencier. Celles-ci rendent compte d'un mode de compréhension d'une réalité complexe mais sont incapables d'entrer dans les logiques internes, si ce n'est de constater et de comparer l'évolution des styles à ceux du vivant, entre reproduction et naissance, vie et évolution, vieillesse et mort. Cette analogie que propose Henri Focillon offre bien des avantages, et notamment celui de très bien décrire l'enchaînement des phénomènes artistiques, mais elle possède l'extrême désavantage de nous masquer les causes ; un peu comme la théorie de Newton permet de décrire précisément la gravité sans jamais répondre à la question de son principe.

Autrement dit, l'espace historique classifié ne semble pas pouvoir rendre compte réellement du processus d'évolution de l'art et plus particulièrement de la musique. Utilisé de cette manière, il ne permet pas de déterminer les qualités sous-jacentes à la musique pour lui faire prendre les formes apparentes. C'est un espace descriptif et non interprétatif.

2. Les paradigmes historiques de la musicologie contemporaine

La pratique musicologique comprend actuellement une multitude de domaines d'étude dont la diversité montre l'ouverture que les questions épistémologiques ont suscitées depuis la fin du XX^e siècle.

La division par Guido Adler du monde de la musicologie en deux grands domaines pose des difficultés : elle divise notamment l'approche de la musique en deux attitudes : L-l'une, diachronique, traite de la musique comme d'un fait évolutif, l'autre, synchronique, tente de transférer les connaissances historiques et géographiques des faits musicaux vers le problème de la définition de la musique. Ainsi, la musicologie historique répertorie le phénomène musical en époques, en populations, en états, en zones géographiques et en individus importants et ouvrages incontournables, tandis que la musicologie systématique réoriente les préoccupations de la compréhension de la musique, non vers des questions historiques mais vers des questions fondamentales portant sur la nature ou sur les propriétés intrinsèques de la musique.

Cette distinction provient d'une particularité germanique concernant l'étude de la musique au XIX^e siècle : celle-ci était alors dominée par les spécialistes de langue, de philosophie ou de philologie allemandes⁷⁷⁰. Son développement « coïncide avec l'affirmation du principe des nationalités : les publications initiales de la Bachgesellschaft, les études médiévales d'Edmond de Coussemaker et la Biographie universelle de Fétis sont sensiblement contemporaines des révolutions de 1848 »⁷⁷¹. Dans la deuxième partie de ce XIX^e siècle, le monde germanique utilisait trois mots pour définir ce que nous appelons la musicologie : le terme *Musikwissenschaft*, inventé par Friedrich Chrysander⁷⁷², c'est-à-dire textuellement la « science musicale », côtoie la *Musikforschung* soit la « recherche musicale ». La *Musikologie*, elle, désignait notre « ethnomusicologie ». En cherchant à intégrer cette pratique encore balbutiante dans une pratique scientifique reconnue internationalement, Guido Adler apporte un éclairage nouveau : pour copier l'organisation pratique des sciences de la nature⁷⁷³, il différencie, dans la *Musikwissenschaft*, le domaine historique du domaine méthodologique⁷⁷⁴. Sa démarche permet

⁷⁷⁰ M. BENT, « Le métier de musicologue », *op. cit.*, p. 617-618.

⁷⁷¹ ROLAND-MANUEL, *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, 2001, p.9.

⁷⁷² A. PLANCHART, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1071.

⁷⁷³ P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *op. cit.*, p. 639.

⁷⁷⁴ Margaret Bent cite dans la partie historique l'histoire générale, la paléographie, la chronologie, la bibliographie descriptive, la documentation et l'archivage, l'histoire littéraire et la langue, la liturgie, l'histoire de la danse, la biographie, les statistiques des institutions, les associations et spectacles musicaux ; et dans la partie méthodologique, l'acoustique et les mathématiques, la physiologie de l'ouïe, la psychologie, la logique, la grammaire, la métrique, la poétique, l'éducation, l'esthétique ; *in* M. BENT, « Le métier de musicologue », *op. cit.*, p. 616.

d'intégrer de nombreuses sciences à l'étude de la musicologie, à commencer par la psychologie, suivie de la sociologie, de l'anthropologie par le biais de l'ethnomusicologie, de la linguistique structurale, de la psychologie cognitive, ou encore de la sémiologie, entre autres⁷⁷⁵.

Mais cette catégorisation de l'organisation pratique de la musicologie n'est pas si naturelle qu'il y paraît : Vincent Duckles et Jann Pasler remarquent ainsi que, si les deux catégories semblent équilibrées, le poids de l'histoire dans la recherche musicologique fut pendant toute cette période le plus important⁷⁷⁶. Cela s'explique logiquement : l'histoire de la musique est à la fois perçue comme un objectif intellectuel et considérée comme un moyen d'acquérir un savoir historique sur le fait musical, nécessaire à toute construction intellectuelle sur la musique et sur sa définition. Sa pratique garde une orientation fortement traditionnelle, reliée notamment à l'événementiel, même si l'Histoire des Annales puis l'Histoire des Mentalités furent pour elle un moyen de se renouveler.

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la musicologie a connu les mêmes remises en question des paradigmes dominants que les sciences historiques. Les travaux issus du structuralisme tentèrent de centrer le phénomène musical autour de la notion de langage et considèrent toute tentative historiographique comme biaisée par sa méthodologie. Ils abandonnèrent alors la tradition humaniste de vérité comme espace cohérent pour endosser et assumer une certaine forme de subjectivisme intellectuel, perçu comme condition inhérente à l'historien, qu'il fallait accepter et assumer. L'histoire des grands hommes, des grandes œuvres, des grandes traditions ou innovations laissent place à la volonté de comprendre les forces sociales en jeu dans les mouvements historiques, de déterminer l'influence des « petites histoires » au sein de la « grande histoire » trop souvent confondue avec l'histoire artistique de l'élite occidentale. Avec ses influences marxisantes, le poststructuralisme s'est érigé contre la grande histoire, définie comme histoire des classes dominantes, leur permettant de poursuivre leur domination en centrant la pensée intellectuelle sur leurs propres desseins et leurs propres manières de considérer l'espace artistique. Bien que ces deux mouvements soient actuellement l'objet de nombreuses critiques intellectuelles et notamment philosophiques, ils ont permis de déplacer le centre d'intérêt de la musicologie pour l'amener à considérer davantage l'ensemble des pratiques musicales à travers les zones géographiques et les catégories sociologiques. Les petites histoires et les histoires ethnologiques possèdent désormais leur part de vérité qui n'est plus l'apanage de l'Occident. De même, la vision de la causalité de l'histoire ou encore les possibilités d'une compréhension esthétique ou d'une réception d'un style culturellement éloigné ont aussi été

⁷⁷⁵ J.-J. NATTIEZ, « Pluralité et diversité du savoir musical », *op. cit.*, p. 32-33.

⁷⁷⁶ V. DUCKLES *et al.*, « Musicology », dans *Oxford Music Online*, s. l., Oxford University Press, 2018, p. 5.

remises en cause, suivant ainsi l'ensemble des questionnements en sciences humaines et sociales dans lesquelles sont interrogées la nature, la source des connaissances et leurs objectivations.

3. Les difficultés inhérentes à la construction d'une histoire de la musique

« Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît : la nuit augmente, *souviens-toi* !
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide »⁷⁷⁷.

Construire une « histoire de la musique », c'est « à première vue » chercher à reconstruire le passé de ce que nous nommons musique. Dans cette perspective, le lieu commun voudrait que cette reconstruction passe par la recherche pragmatique des traces que son activité a laissées dans l'histoire. Le premier travail de l'historien serait alors d'établir des connaissances sur les œuvres, les compositeurs, les interprètes, les lieux d'exécutions, les différentes manières de faire de la musique ou encore les différentes manières d'entendre et d'utiliser la musique. Jessie Ann Owens remarque ainsi que « la principale tâche de l'histoire de la musique comme discipline a été depuis la fin du XVIII^e siècle la récupération progressive des répertoires perdus, et avec eux de notre passé musical »⁷⁷⁸.

Nous retrouvons cette pensée chez le musicologue du début du XX^e siècle, Roland Manuel, dans la préface de son *Histoire de la Musique*⁷⁷⁹. Il y décrit l'histoire comme une lente appropriation du passé. Encore actuellement, une partie de la recherche en musicologie propose une telle démarche et la quasi-totalité des publications de vulgarisation s'inscrit dans cette perspective. Néanmoins, les conclusions proposées dans le chapitre 8 doivent nous conduire à approfondir cette première conception.

Tout d'abord, cette vision « à première vue » n'en est pas une. Elle est issue d'une lente appropriation du terme général d'« histoire » dont la réflexion remonte au moins à l'Antiquité et dont la pratique et les perspectives ont été transformées à partir de la Renaissance italienne jusqu'à nos jours. Roland Manuel remarque déjà à son époque que l'histoire de « l'âge classique ne dispose pas du passé qu'elle se donne »⁷⁸⁰ et se contente d'avoir le « sentiment d'être née de la veille et n'attend rien du lendemain »⁷⁸¹.

⁷⁷⁷ C. BAUDELAIRE, « L'Horloge », dans *Les fleurs du mal*, Paris, la Différence, 2013.

⁷⁷⁸ « The main task of music history as a discipline, from its beginnings at the end of the eighteenth century until today, has been the gradual recovery of lost repertoires, and with them of our musical past », in J. A. OWENS, « Music Historiography and the Definition of "Renaissance" », *Notes*, vol. 47, n° 2, décembre 1990, p. 324.

⁷⁷⁹ ROLAND-MANUEL, *Histoire de la musique*, op. cit., p. VIII.

⁷⁸⁰ *Id.*, p. VIII.

⁷⁸¹ *Id.*, p. VIII.

Mais l'étude de l'évolution des textes historiographiques après les années 1970 montre un domaine de réflexion complexe, à la fois du point de vue historique et du point de vue géographique. Signe des élaborations lentes et enchevêtrées de la notion de passé, l'histoire s'est façonnée à des vitesses différentes selon les pays, ceux-ci s'inspirant mutuellement et possédant ensemble, ou à tour de rôle, la primauté d'une nouvelle pensée sur le sujet.

Ainsi, cette vision « à première vue », si jamais elle en fut une, n'en est plus une ; et c'est notre deuxième point. Entre l'élaboration d'une conception de l'histoire de la pratique musicale, inspirée par les innovations méthodologiques de René Descartes au cours du XVII^e siècle, en passant par l'invention du mot « Musikwissenschaft » en 1827 dans la méthode d'enseignement musical de Johann Bernhard Logier, jusqu'à la distinction établie en 1885 entre « Musikwissenschaft » et « Musikologie » par le professeur viennois Guido Adler, il faut bien admettre que, très tôt, la notion d'histoire de la musique et son utilisation ou sa justification ont profondément évolué.

Enfin, notre réflexion esthétique⁷⁸², nous a fait comprendre que chaque évolution de la pratique et de la réflexion sur l'histoire de la musique n'apparaît pas *ex nihilo*. Elle s'inscrit dans une définition du mot « musique » elle-même en perpétuel mouvement. Notre analyse des pratiques et des représentations de la musique depuis l'apparition de l'enregistrement, exposée tout au long de la deuxième partie ainsi que dans le chapitre 8⁷⁸³, montre de la même manière que les pratiques musicales et leurs évolutions s'appuient sur une définition de la musique qui les précède. Mais l'ontologie musicale contemporaine, c'est-à-dire notre conception de la musique, consciente ou inconsciente, ne préexiste pas non plus notre historiographie musicale : son avènement n'est possible que grâce à un ensemble de phénomènes musicaux passés dont il reste des traces. Nous verrons dans ce chapitre qu'il faut attendre que ces traces soient assez importantes, définies comme telles, et maîtrisées dans l'espace et le temps, pour que l'homme puisse enfin penser le phénomène musical au niveau historique et ontologique.

Ontologie et historiographie sont liées l'une à l'autre dans une causalité circulaire⁷⁸⁴. Dans ce cas, pour comprendre l'histoire des différentes théories ontologiques, il nous faut chercher à l'appréhender avec l'histoire de l'historiographie musicale ; et de manière corollaire, l'historiographie

⁷⁸² Cf. Chapitre 3 : « Histoire de la musique et esthétique : une convergence pour comprendre le phénomène musical ».

⁷⁸³ Cf. Chapitre 8 : « Le schisme esthétique et ontologique de l'enregistrement ».

⁷⁸⁴ Cf. Chapitre 3, I : « La question esthétique comme point de rencontre entre métaphysique et anthropologie ».

musicale semble bien complexe si l'on ne cherche pas à l'envisager avec la pensée ontologique de son époque.

Ainsi, au milieu du XVII^e siècle, pour justifier sa démarche et proposer une méthode qui influencera la manière de penser l'histoire jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'école janséniste écrit-elle *La logique ou l'art de penser*, dissociant deux pratiques qui nous semblent au contraire consubstantielles :

« Il faut mettre une extrême différence entre deux sortes de vérités ; les unes qui regardent seulement la nature des choses et leur essence immuable, indépendamment de leur existence, et les autres qui regardent les choses existantes, et surtout les événements humains et contingents, qui peuvent être et n'être pas quand il s'agit de l'avenir, et, qui pouvaient n'avoir pas été quand il s'agit du passé »⁷⁸⁵.

Comprendre l'histoire de ce qui est ou de ce qui n'a pas pu être d'une « chose » — et dans notre cas de la musique — n'est possible qu'en définissant une « nature » et une « essence » de cette chose. Autrement dit, il semble qu'il existe une relation entre d'une part la nature et l'essence de la musique et d'autre part son mode d'existence. Vouloir séparer les deux études fut effectivement une attitude utile pour approfondir les questions dans chaque domaine, mais reste inefficace lorsqu'il faut nous atteler à la question de savoir ce qu'est la musique et quelle est son histoire.

Nous avons cherché à définir, dans le chapitre 2, un espace intellectuel dans lequel l'existence de la notion de musique au singulier puisse exister. Nous avons ensuite montré les transformations que l'enregistrement engendra dans les pratiques et dans les représentations du mot musique. Il nous faut désormais construire un cadre dans lequel une histoire de la musique et du phénomène musical peut s'élaborer, en cherchant à nous extraire des biais de raisonnement liés à l'extrapolation de notre représentation de la musique aux autres époques puisque, dans le chapitre 10, nous avons vu que l'enregistrement a produit un schisme esthétique avec les périodes passées. Disons-le maintenant : notre recherche de dépassement ne doit pas s'appuyer sur l'espoir de retrouver une certaine objectivité de l'historien mais doit accepter le deuil d'un passé en partie inaccessible. Loin de vouloir détruire la possibilité d'une construction historique, nous pensons au contraire que ce point de départ permettrait de rendre à l'histoire de la musique son importance, au-delà de la curiosité dilettante — au sens premier du terme —, pour s'ancrer dans nos pratiques contemporaines comme approfondissement de nos propres manières de comprendre la musique.

⁷⁸⁵ A. ARNAULD et P. NICOLE, *La logique ou l'art de penser*, Gallimard, Paris, 1992, p. 318-319.

4. Les objectifs de la construction historiographique : l'exemple de la « révolution galiléenne »

Lorsqu'en 1600 Seth Calvisius propose, selon Philippe Vendrix, la première histoire de la musique, celle-ci n'est en réalité qu'une volonté de trouver une logique chronologique à ce qui était auparavant « une énumération de noms »⁷⁸⁶. Mais elle annonce une scission entre deux domaines d'intérêt qui formeront une problématique continue aux XVII^e et XVIII^e siècles afin de définir ce qu'est la musique : d'un côté l'histoire de la musique autonome, construite par des érudits curieux et collectionneurs évacuant toute prescription normative pour ne s'intéresser qu'à des personnages ayant existé en tant que musiciens, et donc ayant de l'importance à leurs yeux rien qu'à ce titre ; de l'autre le discours qui, justifiant la norme musicale utilisée par le théoricien à son époque, cherche dans l'histoire récente des arguments pour conforter une position issue de la physique et de la théorie musicale.

À partir de cette dichotomie, une évolution marque la pensée baroque en France : la « révolution galiléenne » fut le point de départ « d'un nouvel univers ontologique, d'un nouvel univers cosmique »⁷⁸⁷. Si la pensée historique du XVI^e siècle s'inscrit dans une explication théologique où l'unité divine correspond à la totalité et à l'unité du monde et donc à l'universalité de l'histoire, cette pensée évolue au XVII^e siècle en France vers le mécanisme⁷⁸⁸ puis le cartésianisme⁷⁸⁹.

La philosophie de René Descartes remet en question l'héritage aristotélicien : la méthode cartésienne promet le progrès scientifique du savoir, contrairement à la pensée scientifique médiévale issue d'Aristote qui considérait le savoir comme un idéal découvert dans le passé et comme une richesse qu'il ne faut pas perdre⁷⁹⁰. Avec cette vision d'un progrès scientifique, c'est l'idéal antique qui est bouleversé, et par là-même, la pratique historiographique qui est remise en question. Le savoir du passé n'est plus une nécessité pour « retrouver » ce qu'est la musique et l'art en général. Celui-ci est peu à peu perçu comme le symbole de l'esprit créateur que chaque œuvre représente à chaque époque. L'histoire devient progressivement au XVII^e siècle, soit un jeu littéraire dans « une conception "dilettante" de l'histoire »⁷⁹¹, soit le point d'appui pour l'élaboration d'une morale nécessaire face à

⁷⁸⁶ P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *op. cit.*, p. 631.

⁷⁸⁷ P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁸⁸ « Théorie philosophique admettant qu'une classe de faits, ou même tout l'ensemble des phénomènes, est susceptible d'être ramené à un système de déterminations « mécaniques » in A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 603.

⁷⁸⁹ P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁹¹ *Id.*

l'expansion de l'athéisme et le développement des idées des libertins⁷⁹². Mais l'idéal d'érudition est ébranlé tout au long de l'Ancien Régime par une nouvelle relation vis-à-vis du passé : la méthode de critique documentaire des sources remplace les commentaires des grands écrits du passé. L'attitude révolutionnaire des historiens rationalistes vient encore ébranler la vision de l'histoire issue du Moyen Âge. Enfin, la découverte de l'Égypte antique et de la Mésopotamie bouleverse la notion d'antiquité et l'idée d'une unité historique telle qu'on la concevait jusqu'alors.

Les travaux du musicologue Philippe Vendrix montrent que, tout comme la notion plus générale d'« histoire », notre vision contemporaine de l'histoire de la musique s'élabore au cours des XVII^e et XVIII^e siècles et reste issue d'un processus d'appropriation de la notion de « passé » long et complexe. Mais ce processus trouve ses racines dans des projets particuliers dont les objectifs, sur une période aussi large, peuvent être très variés. La construction de l'historiographie musicale ne paraît donc pas aussi simple que l'image que nous pourrions nous en faire : chaque cas de figure amène des méthodologies d'approche présentant des différences importantes⁷⁹³.

Pour autant, il est possible d'envisager des caractéristiques communes. En utilisant la tripartition des sources⁷⁹⁴, l'auteur met en évidence, par exemple, l'importance des « compositions » et des méthodes mais aussi des dissertations, des romans ou encore, plus tard, au XVIII^e siècle, des essais esthétiques dans lesquels sont insérées des notions d'histoire de la musique⁷⁹⁵. De plus, de nombreuses méthodologies se construisent pour répondre au doute cartésien qui inspira les esprits de son temps. Notons que la notion d'histoire en musique reste encore très vague jusqu'à l'aube du XIX^e siècle : à de rares exceptions près, comme celles citées précédemment, le passé se bornait à la mémoire des hommes : une mémoire vieille d'une ou deux générations tout au plus. Lorsqu'elle dépassait ces limites, l'histoire de la musique était l'objet de curiosité, sorte de vestige dont il restait tout à découvrir... Au sein de cette représentation, Philippe Vendrix décrit de nombreuses démarches historiographiques rattachées à des objectifs pédagogiques ou servant à retracer l'histoire d'une institution ou d'un genre musical⁷⁹⁶. On peut, par exemple, citer le travail de René Ouvrard (1624-1694), d'Etienne Loulié (1654-1702) et de Sébastien de Brossard (1655-1730) qui, tous trois, « révèlent

⁷⁹² *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹³ Il est intéressant de noter en France « combien tardivement les théoriciens de la musique ou tout autre érudit eurent l'idée et l'envie de rédiger une véritable histoire de l'art des sons », *in Ibid.*, p. 59.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 95. Pour organiser son corpus à disposition aux XVII^e et XVIII^e siècle, l'auteur divise ses sources entre les écrits théoriques, les œuvres musicales et les sources complémentaires comprenant la littérature et l'iconographie.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

une volonté commune de compréhension et d'établissement d'une pédagogie claire. L'histoire les passionne [...] surtout parce qu'ils veulent transmettre un message structuré aux jeunes apprentis »⁷⁹⁷.

Mais l'appropriation d'une histoire de la musique reste très lente : à partir d'une analyse sémantique distinguant les livres contenant le mot « histoire » ou « historique » des autres livres, Philippe Vendrix remarque « combien tardivement [à travers le XVIII^e siècle en France] les théoriciens de la musique ou tout autre érudit eurent l'idée et l'envie de rédiger une véritable histoire de l'art des sons »⁷⁹⁸. Même lorsque le mot apparaît dans le titre, il est accompagné d'une précision, signe que le concept reste encore assez vague en musique... De cette réalité de documents complexes où l'on peut discerner peu à peu l'élaboration d'une histoire de la musique, se dégage un autre principe important : l'histoire était utilisée comme recours, comme argument d'autorité au service d'une démonstration. Tout comme l'histoire de l'art bien plus tôt⁷⁹⁹, l'histoire de la musique est aussi issue d'un souci de légitimation sans cesse renouvelée : légitimation d'une pratique et d'un savoir-faire contemporains à l'historien mais aussi légitimation d'une pensée culturelle par l'affirmation d'une généalogie culturelle. On peut retrouver cette démarche historique comme justification chez Jean-Philippe Rameau : bien qu'il n'utilise pas l'histoire pour former ses principes théoriques, il l'utilise ensuite, après 1754, dans ses ouvrages pour asseoir sa théorie⁸⁰⁰. Cette démarche du recours à l'histoire s'inscrit dans le rôle de référence que l'on prête au passé : le discours musical est fondé à cette époque « sur la connaissance de la “nature des choses” et de la tradition — un discours dans lequel l'âge, l'antiquité, légitimaient »⁸⁰¹. Bien que son approche et son champ d'investigation évoluent rapidement au cours de cette période, l'histoire garde encore de manière très présente son caractère issu de l'époque médiévale : un savoir ancien qu'il ne faut pas perdre. « Les écrits d'histoire de la musique étaient plutôt des exposés de théories “mythohistoriques”, génétiques, des démonstrations du progrès ou de la décadence à travers la musique »⁸⁰².

À l'inverse, la recherche historique n'est pas systématique : pendant les cinquante ans qui suivent, les traités de composition et les méthodes ont, dans la plupart des cas, tendance à s'émanciper des réflexions historiques. Il reste qu'à travers ces premières traces d'histoire se dessine une tentative de comprendre les pratiques d'un certain présent. En ce sens, le travail historiographique reflète avant tout la pensée d'une époque sur la musique : ses choix de références issues du passé, les commentaires

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁹⁹ C. DELACROIX *et al.*, *Historiographies. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, vol. 1, p. 196.

⁸⁰⁰ P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique, op. cit.*, p. 61.

⁸⁰¹ SOPHIE-ANNE LETERRIER, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 14, n° 1, 2006, p. 50.

⁸⁰² *Id.*

qui s’y ajoutent sont autant d’indications sur un certain raisonnement historique non conscientisé et pourtant présent.

L’historiographie est pour l’historien contemporain un moyen de découvrir non seulement les connaissances historiques d’une époque, mais aussi ses supposés ontologiques et esthétiques liés à la musique.

II. La notion d’archéologie musicale

Si l’histoire et l’archéologie ressemblent à « un vieux couple inséparable, mais qui s’évertue depuis bien longtemps à faire chambre à part »⁸⁰³, le bénéfice que l’une et l’autre ont su tirer de leur relation nous a poussé à investir ce champ intellectuel. Rapprocher le domaine de l’archéologie avec celui de l’histoire de la musique pourrait sembler à première vue incongru. Pourtant, la difficile relation aux sources qu’impose la musique par son mode d’existence dans le phénomène musical, au moins avant l’apparition de l’enregistrement — même si l’enregistrement ne résout pas tout —, et le difficile problème du temps à la fois dans le cadre historique et dans le domaine musical nous a conduit de manière naturelle à nous pencher sur l’apport de la notion d’archéologie musicale dans l’exposé de cette problématique.

5. Histoire et archéologie au cours des siècles : la construction et la confrontation de nombreux paradigmes

Quand il retrace l’histoire du terme « archéologie » dans son livre *Problèmes d’historiographie ancienne et moderne*, Arnaldo Momigliano le replace dans la bouche du sophiste Hippias au V^e siècle avant J.-C. mis en scène par Platon dans l’*Hippias majeur* pour désigner une science retraçant « les généalogies des héros et des guerriers, les traditions relatives à la fondation des cités et les listes de magistrats éponymes des cités »⁸⁰⁴. Comme le remarque François Djindjan⁸⁰⁵, le terme pris de manière étymologique est issu de « *archaia* » qui désigne ce qui est ancien et « *logos* », qui renvoie au discours raisonné. Le terme *Archaiologia* est donc le discours sur ce qui est ancien et est alors assimilé à la

⁸⁰³ C. DELACROIX *et al.*, *Historiographies. Concepts et débats*, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁰⁴ A. MOMIGLIANO, *Problèmes d’historiographie*, 1983, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁰⁵ F. DJINDJIAN, *Manuel d’archéologie*, Paris, A. Colin, 2011, p. 10.

connaissance du passé et par là-même à la notion d'histoire dans son ensemble. Sa distinction avec l'histoire date de la distinction de l'utilisation du mot « passé » :

« L'histoire de Thucydide se rapportait plus aux événements d'un passé très récent qu'aux traditions d'un passé lointain ou de nations éloignées, s'intéressait plus au comportement individuel ou collectif en certaines circonstances qu'aux institutions religieuses ou politiques ; elle était destinée à servir à l'homme politique plutôt qu'au chercheur. Hippias, Hellanicos, Damaste, Charon ont rassemblé des traditions transmises du passé et ont cultivé l'érudition comme fin en soi »⁸⁰⁶.

Tandis que la pratique de l'histoire s'inscrit avant tout dans la recherche d'un sens historique du passé à travers une vision politique du monde et dans une perspective universitaire, l'archéologie, elle, s'est construite sur les travaux de passionnés, de curieux dans le monde intellectuel, visant la redécouverte de passés inconnus dont on retrouve parfois des traces. Les deux démarches furent confondues à de nombreuses reprises au cours des âges mais il est intéressant de remarquer la distinction régulière des deux méthodes visant pourtant un objectif commun : la prospection du passé.

Un premier tournant, salué par Cicéron, apparaît avec Varron au premier siècle avant J.-C.. Ce dernier utilise un nouveau mot « *Antiquitates* » pour désigner une pratique similaire à l'archéologie mais appliquée à l'antiquité : l'étude de la civilisation romaine et grecque « fondée sur la connaissance de la langue, de la littérature et des usages »⁸⁰⁷. Après lui, antiquité et archéologie seront intimement liées, la seconde souvent au service de la première.

Pendant toute l'époque médiévale, l'école scolastique fait la part belle à l'histoire littéraire à partir des récits antiques, après la longue période d'instabilité intellectuelle pendant le Bas Empire romain : « dans un jeu contrasté entre traditionalisme historiographique et instabilité et incertitude de l'information, on peut considérer trois problèmes caractéristiques de l'historiographie du Bas-Empire : la corruption du gouvernement, le christianisme et les Barbares »⁸⁰⁸. La victoire des chrétiens le 28 octobre 312 laisse place au ressentiment, à la vengeance puis à la construction chrétienne d'une historiographie⁸⁰⁹. Tandis que les païens cherchaient à « garder vivante une connaissance du passé

⁸⁰⁶ A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie*, 1983, *op. cit.*, p. 248-249.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 146-147.

romain »⁸¹⁰, avec les difficultés que posaient les nombreux changements politiques, les chrétiens façonnèrent leur historiographie sur les bases des grands saints de l'histoire chrétienne, en cherchant à intégrer les doctrines païennes dans un cadre bien précis.

« Pour parler court, les chrétiens inventèrent l'histoire ecclésiastique et les vies de saints, mais n'essayèrent pas de christianiser l'histoire politique ordinaire ; et ils influencèrent la biographie ordinaire moins que nous ne l'attendrions. Au IV^e siècle après J.-C., il n'y eut aucune tentative sérieuse de fournir une version chrétienne, disons, de Thucydide ou de Tacite — pour citer deux écrivains que l'on étudiait encore sérieusement. On n'accomplit jamais et l'on ne tenta même pas de réinterprétation en termes chrétiens de l'histoire ordinaire, militaire, politique ou diplomatique. [...] La conséquence est simple. Aucune véritable historiographie chrétienne fondée sur l'expérience politique d'Hérodote, Thucydide, Tite-Live et Tacite, n'a été transmise au Moyen Âge. [...] Quand, aux XV^e et XVI^e siècles, les humanistes redécouvrirent leur Hérodote, leur Thucydide, leur Tite-Live et leur Tacite, ils redécouvrirent une chose pour laquelle il n'y avait pas de simple contre-proposition chrétienne »⁸¹¹.

Bien qu'extrêmement portés sur l'histoire, les penseurs médiévaux oublièrent donc l'idée d'une pratique archéologique pour chercher, au contraire, à façonner de nouveaux repères dans un monde plus complexe, issu de la chute de l'empire romain, sur la base des écrits des Anciens, écrits considérés comme fiables.

Le second tournant apparaît avec l'humanisme des XV^e et XVI^e siècles, qui fait du mot « *Antiquitates* » son cheval de bataille pour désigner la pratique de celui qui « aime, rassemble et étudie les traditions et les restes du monde antique — sans être un historien — »⁸¹² à partir de la littérature, de l'archéologie et de l'épigraphie. L'objectif n'est pas de faire une « histoire » du passé mais d'en examiner les restes de manière ordonnée :

« L'histoire romaine avait été écrite par Tite-Live, Tacite, Florus, Suétone et l'*Historia Augusta*. Il n'y avait aucune raison de la réécrire, parce que, pour l'essentiel, elle ne pouvait être écrite autrement qu'ils ne l'avaient fait. L'histoire ancienne était encore conçue comme une partie de l'histoire universelle [...]

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 156.

⁸¹² *Ibid.*, p. 252.

Quand l'histoire ancienne était étudiée pour elle-même, indépendamment de la recherche archéologique et de l'histoire universelle, l'intention était soit d'y chercher des matériaux pour la réflexion morale et politique, soit de faciliter la compréhension de textes lus en premier lieu pour des raisons stylistiques »⁸¹³.

Ainsi, depuis la Renaissance, l'archéologie s'est définie sur les bases d'une pratique liée à la passion des collections et des cabinets d'antiquités et de curiosités, alliée à une réflexion sur la nature du Beau, ou tout du moins alliée à un questionnement sur le caractère esthétique — quelque peu confondu avec la notion d'exotisme — de l'objet collecté, conservé et de plus en plus classifié avec le temps⁸¹⁴.

Du XV^e siècle jusqu'au XVII^e, histoire de l'art, archéologie et antiquité se confondent malgré quelques rares tentatives de construction intellectuelle prédisant la montée d'une conscience archéologique future. Tout au long de cette période, le goût des objets anciens ou exotiques se propage en Europe, et avec lui, l'idée d'antiquité est assimilée à celle de plaisir esthétique et de motif intellectuel. Pendant tout ce temps, les « *Artes Historicae* » ne semblent pas prises en compte par la Grande Histoire et, inversement, les objets archéologiques n'étaient pas étudiés comme témoins d'une grande histoire⁸¹⁵.

Au début du XVII^e siècle, après la Réforme, la montée d'une pensée de l'histoire nationale poussa les intellectuels à définir l'histoire à partir de plus petites histoires, en étudiant la période médiévale précédemment délaissée⁸¹⁶. Pendant la seconde partie de ce siècle, la différence entre le monde de la Grande Histoire et celle des amateurs d'antiquités tend à disparaître :

« On se mit à écrire des ouvrages d'histoire grecque et romaine qui n'étaient plus subordonnés à un projet d'histoire universelle. Le dessein de leurs auteurs était soit de présenter un compte rendu des événements, fondé principalement sur les monnaies, les inscriptions et les vestiges archéologiques, soit de choisir et d'ordonner les passages les plus dignes de foi des textes littéraires anciens, soit

⁸¹³ *Ibid.*, p. 253-254.

⁸¹⁴ C. DELACROIX *et al.*, *Historiographies. Concepts et débats*, *op. cit.*, p. 56.

⁸¹⁵ A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie*, 1983, *op. cit.*, p. 254-255.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 256-257. L'auteur montre, par exemple, que la chaire d'Oxford, comme la Chaire de Cambridge, était « politiquement surveillée » pour que l'enseignement de l'histoire se fasse sur la base des écrits des grands noms classiques. Ils pouvaient être discutés mais pas critiqués. Inversement en 1605, Francis Bacon définit les « Antiquités » dans son *Advancement of learning* qui inspirera les Encyclopédistes : « une histoire mutilée ou quelques fragments d'histoire qui ont échappé par hasard au naufrage du temps », *Id.*

d'offrir une nouvelle interprétation des données anciennes d'un point de vue moral ou politique. On peut même dire que, de manière générale, tous les ouvrages historiques de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle visent en premier lieu à satisfaire un seul de ces trois desseins »⁸¹⁷.

À partir de cette démarche, alors que l'utilisation de l'histoire à des fins politiques discrédite la discipline, les intellectuels du XVII^e tentent les premières interprétations historiques de documents ayant traversé les siècles et se rendent à l'évidence *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire*⁸¹⁸, titre d'un essai annonciateur du scepticisme défendu par le mouvement pyrrhoniste. Pour s'en sortir, les intellectuels développent alors des fondements méthodologiques solides dans leur recherche de vérité liée au passé. Pour cela, ils peuvent compter sur les méthodes d'antiquaires ayant investi petit à petit ce rôle, non seulement en collectant les antiquités, mais aussi en les étudiant afin de déterminer notamment leur valeur marchande ou l'usage de faux⁸¹⁹. De ces interactions naît une méthodologie sur la base d'un indice de confiance entre les différentes sources évoquant un même sujet. La supériorité des sources archéologiques sur les sources littéraires était alors acquise et permit à l'histoire de remettre en question ses préceptes. Mais il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que les *antiquitates*⁸²⁰ comprennent que « le marbre et l'airain mentent quelquefois »⁸²¹ aussi.

Poussé par des soucis pédagogiques, le XVIII^e voit les premiers intellectuels se charger de « publier les données de la manière la plus exhaustive »⁸²². La différence entre les méthodologies liées à l'histoire et celles liées à l'archéologie reste importante mais les objectifs convergent. Le conflit vint cette fois de la philosophie :

« Tout à leur quête de témoignages assurés, les historiens érudits et les antiquaires étaient en danger d'oublier que l'histoire est une réinterprétation du passé qui conduit à formuler des conclusions sur le présent. Les historiens philosophes (Montesquieu, Voltaire) posaient des questions sur le présent. Bien plus, les

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 257.

⁸¹⁸ La Mothe Le Vayer, *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire*, essai, 1668 ; cité par *Ibid.*, p. 259.

⁸¹⁹ C. DELACROIX *et al.*, *Historiographies. Concepts et débats*, *op. cit.*, p. 57.

⁸²⁰ Terme que l'on retrouve chez Varron pour désigner les antiquités : *Antiquitates divinae*.

⁸²¹ Gilbert Charles Le Gendre, *Traité de l'opinion ou Mémoires pour servir à l'histoire de l'esprit humain*, 1758 ; cité par A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie*, 1983, *op. cit.*, p. 267.

⁸²² C. DELACROIX *et al.*, *Historiographies. Concepts et débats*, *op. cit.*, p. 57. Francis Prost cite comme figure de proue le moine bénédictin B. de Montfaucon (1655-1741) écrivant en 1719 *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* et le Comte de Caylus (1692-1765) dont le Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises fut publié entre 1752 et 1768.

questions qu'ils posaient sur l'évolution générale de l'humanité étaient si générales que l'exactitude du détail pouvait facilement passer pour négligeable »⁸²³.

Dans cette nouvelle perspective, les détails importaient peu : l'intérêt consistait à déterminer l'histoire des civilisations. Pour cela, les anciennes méthodes d'évaluation des sources n'apportaient que peu d'intérêt. Le siècle de la raison cherchait à comprendre les rouages de la société, dans une analyse politique loin des problématiques des antiquaires. Ils utilisèrent alors des domaines associés à la compréhension de l'art, de la religion, des coutumes, des institutions ou encore de l'économie, domaines majoritairement délaissés jusque-là par l'histoire. Ils engagèrent un long cheminement pour allier l'histoire philosophique avec certaines méthodes de recherche des antiquaires dont nous sommes encore les héritiers : « les historiens ont reconnu que les objets traditionnels d'étude des amateurs peuvent fournir la matière de chapitre d'histoire de la civilisation avec tout l'appareil d'érudition nécessaire »⁸²⁴.

Au XIX^e siècle, Winckelmann et Gibbon remettent en question l'érudition en montrant qu'elle n'est pas compatible avec la philosophie. Si le coup porté à la pratique antique lui sera fatal, il permit aux historiens de « combiner l'histoire philosophique et la méthode de recherche des antiquaires »⁸²⁵ en cherchant à naviguer entre deux écueils : l'attrait pour la généralisation dans l'idéal d'une « grande histoire » et le goût excessif pour les classifications et le détail insignifiant de l'antiquaire — deux dangers qui restent d'actualité dans l'historiographie, et plus particulièrement, dans l'historiographie musicale et au sein même de notre thèse.

Si la notion d'*antiquitates* est désormais révolue, elle a néanmoins laissé de nombreux apports intellectuels dans la pratique de l'archéologie qui lui était subordonnée. Cette dernière forgea ses armes au sein de ces disputes entre antiquaires, historiens et philosophes. Elle trouva, peu à peu, trois champs d'investigation pour devenir une science à part entière : l'archéologie antique qui apparaît en 1709 avec la découverte de Pompéi et d'Herculanum ; bien plus tard, l'archéologie égyptienne, lors de la colonisation du Nord de l'Afrique ; enfin l'invention de la préhistoire, qui fait entrer réellement l'archéologie dans le domaine des sciences en réussissant l'exploit de faire parler les artefacts et les données matérielles, en inventant de nouvelles méthodologies sur l'expérience déjà acquise, pour recréer une succession d'âges logiques et intelligibles dans l'évolution de l'homme⁸²⁶.

⁸²³ A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie*, 1983, *op. cit.*, p. 277.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 285.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 285.

Soulignons qu'à l'aide de ce court exposé, il est possible d'entrevoir l'émergence d'une pensée philosophique cherchant à définir le rapport esthétique, théorisé par Jacques Rancière et que nous avons évoquée en début de thèse⁸²⁷. De plus, il nous semble important de comprendre que l'utilisation de la pratique historiographique s'inscrit dans la volonté d'expliquer une réalité présente : cet aspect est pour nous un des points cardinaux pour construire une nouvelle approche de l'histoire musicale.

6. L'idée d'archéologie musicale et de sédiments musicaux

La question du lien entre l'attitude des archéologues et celle de la musique n'apparaît en France que bien plus tard : elle naît aux XVII^e et XVIII^e siècles d'une volonté de plus en plus forte de justifier les pratiques musicales actuelles en comparaison avec celles plus anciennes dont on garde des traces sous forme documentaire. Mais cette reconstruction n'est que partiellement possible et ne peut se faire que grâce à un travail quasi archéologique afin d'assembler et de réécrire cette histoire.

Selon Anne Leterrier, les termes « science de la musique », et « archéologie musicale » étaient déjà utilisés tout au long du XIX^e siècle pour désigner « la quête de la musique du passé à travers ses vestiges »⁸²⁸ par le travail d'amateurs antiquaires ou d'historiens de la musique, plus ou moins improvisés. Harry Haskell l'utilise pour décrire cette passion pour le passé, naissante au XIX^e siècle : « le XIX^e siècle a été l'âge de l'archéologie musicale, et *La Passion selon saint Matthieu* en a été la première grande exhumation »⁸²⁹. La redécouverte de l'époque baroque, de la Renaissance et du Moyen Âge tout au long de la période romantique n'est pas un fait nouveau. La quête dans le passé d'arguments nationalistes au sein des pays germaniques et de l'Italie fit écho à la tradition des curiosités anglaises et gagna peu à peu toute l'Europe. Sans vouloir approfondir l'histoire de la relation entre ces deux domaines⁸³⁰, il nous semble que certaines notions d'archéologie permettraient de questionner de manière pertinente la pratique de l'historiographie.

Ce terme d'archéologie musicale a retenu notre attention lorsque nous avons compris le paradoxe entre la recherche de traces du phénomène musical issues du passé et les caractéristiques propres de la musique dont la présence manque cruellement de matérialité. Il nous est alors apparu intéressant et révélateur de constater que l'histoire de la musique a vu le jour avec la mise en place de méthodologies issues du monde des antiquaires et qui deviendront celles de l'archéologie.

⁸²⁷ Cf. Chapitre 1, II., 6 : « L'impossibilité d'une définition de la musique autre qu'esthétique. ».

⁸²⁸ SOPHIE-ANNE LETERRIER, « L'archéologie musicale au xixe siècle », *op. cit.*, p. 50.

⁸²⁹ H. HASKELL, *The Early Music Revival : A History*, New York, Dover Publications, 1996, p. 13 ; cité par A. PLANCHART, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1072.

⁸³⁰ A. PLANCHART, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*.

L'existence d'un phénomène musical dans le passé ne peut nous être révélé que par l'intermédiaire de documents retrouvés. Autrement dit, il ne montre son visage que lorsque sa ou ses traces imprimées dans le réel, par l'organisation de l'événement musical, traversent le temps pour nous parvenir de manière plus ou moins précise. Cette précision est fonction du nombre de traces et de leur qualité. En d'autres termes, les nécessités techniques de la mise en place d'un événement musical ainsi que l'importance sociale que cet événement a eue augmentent les traces matérielles déposées dans le réel. Ces traces matérielles sont alors les témoins de l'existence du phénomène musical. Pour autant, elles ne sont pas stables : plus le temps qui nous sépare de l'événement musical est long et plus la probabilité de retrouver des traces en grande proportion est faible. Celles-ci ne cessent de disparaître à mesure du temps qui nous sépare de leur création. Bien entendu, en fonction de l'importance du phénomène, les traces sont plus ou moins conséquentes ; et donc le phénomène musical deviendra plus ou moins sujet à être conservé et conservable. De plus, les contextes historique et géopolitique ainsi que les situations de stabilité ou d'instabilité sociétales augmentent ou diminuent les possibilités de conservation de ces traces.

Nous pourrions alors comparer ce système sociétal, entre conservation et disparition des traces d'une existence, au phénomène de dépôt de sédiments au fond des océans ou sur tout « terrain archéologique »⁸³¹. En fonction des caractéristiques techniques d'un sol, certaines traces d'un événement passé sont susceptibles d'y être conservées. Mais cette conservation dans la durée n'est pas un maintien hors de toute atteinte destructive, comme la définition du mot nous l'indiquerait : les traces ne sont pas des conservations fidèles d'une réalité passée. Pour comprendre une trace fossile, l'archéologue doit non seulement évaluer ce qu'est cette trace mais aussi comprendre ce qui l'entoure et ainsi percevoir les dégradations qui ont pu atteindre l'objet étudié.

« C'est la difficulté et la spécificité de la démarche archéologique que d'interpréter ces traces fossiles, en tenant compte des altérations et processus post-dépositionnels qu'elles ont pu subir. Il faut remonter du résultat — les vestiges dans leur état aujourd'hui observable — aux caractères de l'activité sociale qui a

⁸³¹ J. BURNOUF *et al.*, *Manuel d'archéologie médiévale et moderne*, Paris, A. Colin, 2009, p. 38. Le terme y est entendu comme « tout espace matériel dans lequel des traces observables de sociétés humaines se sont conservées ». L'auteur signale, ce qui étaye nos propos, que « de ce point de vue, à l'instar du "terrain" des ethnologues, formé des systèmes sociaux humains "vivants", le "terrain" des archéologies est formé de tous les systèmes "fossiles" de traces matérielles laissées par l'occupation humaine ».

généralisé ces traces. Cette démarche est possible, à travers l'étude des processus de formation des dépôts et contextes archéologiques »⁸³².

Le travail de l'historien de la musique ressemble alors au travail d'un géologue ou d'un archéologue : à partir de traces issues de dépôts dans le réel suite à l'élaboration et l'exécution d'un phénomène musical, l'historien doit remonter les processus post-dépositionnels en comprenant les altérations qu'elles ont pu subir. L'objectif n'est donc pas seulement de dater et localiser le plus précisément possible l'origine de ces traces, en fonction d'indices, de réalités physiques que nous connaissons ou de postulats, mais de tenter de reconstruire les possibles d'un « présent » géologique à partir de ces vestiges.

Certains pourraient répondre que nous enfonçons une porte ouverte : il est évident que l'analyse des sources nécessite de comprendre leur histoire. Mais la pratique de l'archéologie implique quelque chose de plus complexe : celui d'envisager des informations qui n'existent plus mais qui peuvent révéler leur présence dans l'ensemble ou une partie des processus de désagrégation des sources, ou dans les rares cas d'une conservation due soit au hasard, soit à un ensemble d'événements bien précis liés au lieu de création et de préservation de la source. De plus, l'archéologie musicale nous demande d'envisager, non pas ce qui est visible dans les contextes proches de la source, mais l'ensemble des possibles invisibles et donc inconnus, voire inconnaisables par des sources directes ou secondaires mais susceptibles d'avoir existé.

Ces approches nous semblent d'autant plus importantes pour l'histoire de la musique que cette dernière est avant tout une pratique éphémère. Dans la grande majorité de son existence, sa vocation n'est pas d'être conservée mais d'être vécue comme source d'un rapport esthétique. Sa conservation est donc issue de phénomènes qui doivent être considérés comme exceptionnels.

7. Définir le sédiment musical

Considérons un ou plusieurs sédiments musicaux tels que des partitions, des manuscrits, des comptes rendus de concert, des instruments, des témoignages iconographiques ou encore des écrits. Ces sédiments sont, d'un point de vue logique, non seulement des conséquences d'une réalité musicale en perpétuel mouvement mais aussi et surtout des conséquences dégradées. Même la partition, que l'on pense souvent fidèle à la pratique doit, dans la plupart des cas, être envisagée comme un moyen de transmission et de fixation au sein d'une pratique musicale dont les codes étaient certainement beaucoup plus complexes et développés que ce qui est noté.

⁸³² *Id.*

Pourtant, ces objets témoins sont souvent considérés paradoxalement comme des sources, des points de départ pour l'historien afin de reconstruire un passé. La tentation est souvent forte de confondre le sédiment avec un objet acteur d'une histoire, c'est-à-dire une cause de l'évolution de la musique. Ils ne sont pourtant que des objets déposés par-ci par-là, et conservés jusqu'à nous, suite à des procédés physiques et sociologiques mis en œuvre entre le présent de la découverte et le présent de l'objet, devenus par la suite « sédiments » ou « traces ». L'archéologue sait qu'il doit prendre garde à ne pas tirer des conclusions hâtives sans avoir compris les processus « taphonomiques »⁸³³ depuis la « mort » d'un organisme ou d'un objet, point à partir duquel le sédiment s'est fossilisé, jusqu'au moment où il est parvenu jusqu'à lui, avec toutes les interactions que ces processus ont eues sur l'objet et sur le contexte de sa découverte. De même, l'historien de la musique doit concevoir et comprendre à la fois les processus « historio-taphonomiques » par lesquels l'objet historique lui est parvenu et les interactions que ces processus ont eues sur l'objet et le contexte dans lequel il est découvert. Par exemple, au sein de la musicologie moderne, il n'est pas rare de voir confondre dans les projets de recherche la quantité de documents retrouvés avec l'importance réelle du compositeur concerné en son temps et avec la valeur de son travail.

La démarche archéologique nous apporte ainsi un travail intellectuel pour une méthodologie d'approche du sédiment musical : afin de cesser de faire « du document un point de *départ*, alors qu'il s'agit en premier lieu d'un point d'*arrivée* [... qui] est d'abord non seulement le produit de sa société mais un objet produit »⁸³⁴. Tout comme l'archéologue parle de « documents » plutôt que de « sources » pour évoquer les objets qui s'offrent à lui, le musicologue doit appréhender les « sédiments » issus d'un phénomène musical comme des « documents » issus d'un processus musical complexe, d'un processus de conservation parfois hasardeux, d'un processus de détérioration souvent composite et enfin d'un processus de redécouverte aléatoire. Cette approche aboutit à l'idée qu'aucune étude du sédiment musical n'est possible sans l'intervention d'une multitude d'approches afin de cerner à la fois son processus de création, son processus de conservation et son processus de renaissance :

⁸³³ L'article « Taphonomie », dans *Wikipédia*, 2018 (en ligne : <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Taphonomie&oldid=148592895> ; consulté le 21 juin 2018) propose une définition qui nous intéresse tout particulièrement : celle de Koch qui définit la taphonomie comme : « a process or chain of events that begins just before the death of an organism, and proceeds through decomposition, disarticulation, burial, fossilization, exposure, and collection. At each stage of this process, various taphonomic agencies intervene to obscure, bias, and add to the information that is available from the resulting collection », in C. P. KOCH (éd.), *Taphonomy : A Bibliographic Guide to the Literature*, Orono Maine, The Center for the Study of First Americ, 1989, p. 2.

⁸³⁴ J. BURNOUF *et al.*, *Manuel d'archéologie médiévale et moderne, op. cit.*, p. 51.

« Il n'y a pas de "sources" rescapées des destructions mais des documents qui subsistent après une opération de sélection par les sociétés elle-mêmes effectuée sur la base d'enjeux pratiques et de représentations sociales [ce qui] contredit "l'idée de la conservation absolue qui hante nos sociétés" »⁸³⁵.

Les documents historiques doivent ainsi être considérés comme des rescapés d'un processus de destruction sociale plutôt que d'un processus de conservation imparfait dont la dégradation serait, bien que courante, considérée comme anormale. Le travail de l'historien ne se limite donc pas à analyser le document, il se doit d'interroger les raisons qui ont permis la conservation d'un objet, le transformant en sédiment(s) plus ou moins dégradé(s). Dans les processus géologiques, la place du sédiment ainsi que le processus de dégradation sont quasiment aussi importants que le sédiment lui-même, comme nous l'avons démontré précédemment. Ils donnent presque autant d'informations sur l'objet que sur les processus de sédimentation et de conservation des sédiments jusqu'au moment de la redécouverte. De la même manière, la conservation musicale doit être questionnée pour chaque document musical à la fois sur sa sédimentation, mais aussi sur sa conservation et sa redécouverte. Le document nous apprend ainsi à comprendre non seulement comment le phénomène musical est considéré lors de sa redécouverte mais aussi comment il fut considéré lors de sa conservation et comment il fut considéré lors de sa sédimentation. Ce n'est qu'en dernière étape que le sédiment peut nous apprendre à comprendre comment le phénomène musical était considéré lors de son « moment de vie ». Il faut donc l'appréhender sous une multiplicité de formes, non pas comme une réalité propre mais comme l'aboutissement de divers processus de niveaux très différents.

Ainsi, l'histoire de la musique doit prendre en compte les limites de la source d'information, limites influencées par la production de la source de l'information, par la pertinence et la qualité de conservation des couches stratigraphiques des sociétés que la source a parcourues, et enfin par les capacités, les connaissances, le savoir-faire et l'attitude critique de l'historien-archéologue.

III. Construire de nouveaux paradigmes pour l'histoire de la musique

8. Les interactions entre passé, présent et futur

Pour bien comprendre cette notion d'archéologie musicale, il faut nous attarder quelque peu sur la notion de présent et de passé tous deux reliés à la notion de futur. Ces trois notions temporelles

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 52.

ne sont pas anodines dans notre perception de l'histoire car cette dernière n'est en réalité qu'une conséquence de notre manière de classer les événements en fonction du temps qui passe.

La complexité d'un présent ne peut exister qu'au temps présent. Il est la réalisation d'une possibilité par rapport à un futur qui en offre une multitude. En cela, le présent peut être considéré comme une simplification active d'un ensemble de possibilités futures non activées. Ce présent actif complexe n'a pas de durée : il est événement et n'existe déjà plus que sous une forme sans cesse renouvelée, nouveau présent issu de cet ensemble de possibilités futures. L'idée du temps qui passe à travers le présent est une idée inverse de la réalité : notre vision du temps est issue de la reconstitution, par superposition, d'une multitude de présents simplifiés.

Considérons maintenant le passé. Celui-ci résulte de la juxtaposition intellectuelle d'un ensemble d'événements présents, maintenant passés, dont nous avons conscience et qui nous amène sans cesse vers un nouveau présent. Le passé n'a donc pas plus d'existence réelle que le futur. Tous les deux sont des projections de l'esprit, c'est-à-dire des projections de notre manière de penser l'état de changement permanent qu'est le présent. Face à ce présent permanent, la conscience doit chercher à prévoir les possibles présents non venus — c'est-à-dire le futur — et s'appuyer sur le souvenir d'un présent ayant précédemment existé — c'est-à-dire le passé. Dans la conscience humaine, cela aboutit à considérer le présent comme un état entre un passé et un futur. Mais cette conclusion est une inversion de priorité. Le passé et le futur n'ont aucune existence réelle : seul le présent existe sous une forme complexe sans cesse renouvelée ce qui, lorsqu'il est traité de manière brute, le rend insaisissable. Nous nous inscrivons ainsi dans l'analyse du temps proposée par Saint Augustin :

« Ce qui m'apparaît maintenant avec la clarté de l'évidence, c'est que ni l'avenir, ni le passé n'existent. [...] Peut-être dirait-on plus justement : "Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur". Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente. Si l'on me permet de m'exprimer ainsi, je vois et j'avoue qu'il y a trois temps, oui, il y en a trois »⁸³⁶.

Nous ne saisissons donc le présent que grâce aux notions de futur et de passé dans lesquelles nous l'encadrons pour chercher à mieux le tenir ; mais par ce processus même nous donnons une existence au futur et au passé au même titre qu'au présent. Bergson propose ainsi de résumer notre

⁸³⁶ SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, J. Trabucco (trad.), Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 269-270.

rapport au temps : « ce que nous percevons en fait, c'est une certaine épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent. Sur ce passé, nous sommes appuyés, sur cet avenir, nous sommes penchés : s'appuyer et se pencher ainsi est le propre d'un être conscient »⁸³⁷.

Transférons cette représentation du temps dans le cadre d'une construction historiographique contemporaine. Le présent ne peut en conséquence se remarquer que lorsqu'il devient un passé sous forme de traces détériorées, comme nous l'avons déjà dit. Il est donc logique de ne pouvoir se confronter qu'à des traces altérés d'un présent qui s'échappe et nous échappe en permanence. L'idée même d'une conservation détériorée est donc l'inverse de la réalité : c'est l'idée de détérioration conservée qui prévaut. Cette manière de penser confirme que les traces retrouvées dans notre présent ne peuvent être que des détériorations d'un présent passé, ou ce que nous nommons des sédiments musicaux. Il est donc logique de considérer le sédiment dans deux cadres temporels distincts : il fait partie de la réalité présente tout autant qu'il est le témoin d'un présent de l'objet ayant existé dans le passé.

Nous pouvons alors tirer de ces constatations un rapport particulier entre présent et passé ; un rapport intéressant à la fois pour comprendre les pratiques artistiques présentes et pour approcher d'une manière nouvelle les pratiques artistiques passées :

« L'endroit où se trouve le passé, ça n'est pas autre chose que le présent, car la matière du présent est faite de l'accumulation des durées du passé : je veux dire de toutes les durées du passé qui continuent à exister, à présent, depuis les origines. [...] Le passé est mort, mais il dure toujours. Il hante le présent. Le lieu du passé est le présent, car ce qui se tient à présent, ici en ce moment même, n'est rien d'autre que l'accumulation de tous les passés qui se sont ajoutés les uns aux autres et qui, tous ensemble, sont ici et maintenant [...] Poser la question de savoir ce qui reste du passé, c'est se demander de quoi est tissé le présent, comme chose matérielle »⁸³⁸.

Si les sédiments sont, en quelque sorte, des témoignages dégradés d'un présent complexe qui n'existe plus, la musicologie, en pensant pouvoir retrouver les pratiques musicales du passé à partir de l'assemblage de sédiments fait fausse route. Ces sédiments sont seulement un moyen, un outil pour

⁸³⁷ H. BERGSON, *L'Énergie spirituelle : essais et conférences*, Paris, P.U.F., 1960, p. 5.

⁸³⁸ L. OLIVIER, « Ce qui reste, ce qui s'inscrit. Traces, vestiges, empreintes », *Socio-anthropologie*, n° 30, 2014, p. 148-149.

l'imagination qui doit se nourrir d'une quantité d'autres matières afin de tenter de cerner l'image d'un présent passé dont la complexité ne peut être que perdue. En ce sens, l'historien de la musique pêche lorsqu'il inverse la place de l'objet étudié en l'utilisant dans son processus intellectuel comme source et non comme sédiment. Il pense pouvoir inverser par son imagination le processus de dégradation et imaginer un « présent passé » dans lequel situer la place, l'importance et la valeur de l'objet étudié. Or ce qu'il possède n'est pas l'objet d'origine mais son état dégradé. De la même manière qu'il est impossible de reconstruire l'œuf original à partir de sa version cassée, il nous semble impossible d'inverser le processus historique de dégradation de l'objet. Utiliser les objets musicaux issus du passé pour en faire une histoire, c'est prendre la conséquence du processus historique pour sa cause. En considérant l'objet étudié comme un sédiment, on l'acte comme conséquence d'un processus historique premier, complexe et inaccessible. Mais par là même, on entrevoit l'ensemble d'un processus historique de désagrégation complexe et l'on constate l'importance de l'imagination nécessaire pour reconsidérer un hypothétique état premier, de la même manière qu'il est possible d'imaginer en regardant un œuf cassé l'ensemble des possibilités que l'œuf aurait pu prendre avant d'être cassé.

Il nous semble intéressant d'envisager le présent désormais passé par l'intermédiaire d'un champ des possibles dont nous restreindrions progressivement la délimitation en analysant des sédiments portés à notre connaissance. Le passé historique s'envisagerait alors du même point de vue que le futur : par l'analyse d'un champ des possibles de plus en plus important à mesure que nous nous éloignons du présent. Nous rejoignons ici, en quelque sorte, les principes entropiques du réel, qui stipulent que celui-ci gagne en désordre à mesure qu'il perd de l'énergie. En d'autres termes, pour reprendre notre exemple, plus l'œuf est cassé et dégradé, plus il existe de manières d'envisager l'œuf intact. Musicalement, comme aime à le répéter mon directeur de thèse, Monsieur Montagnier, en citant Bernard Gagnepain dans son cours sur le Moyen Âge au CNSM, « on ne sait pas ce qu'il faut faire, mais on sait ce qu'il ne faut pas faire !... ».

Intéressons-nous maintenant à la place de l'historien de la musique dans le temps présent. Si le passé n'existe pas, il lui est physiquement inaccessible. Il ne reste alors à l'historien que la possibilité d'envisager une interprétation du présent dans lequel persiste le passé, et de différencier ce qui est, dans les pratiques musicales existantes, de l'ordre du présent et de l'ordre de l'histoire. Paradoxalement, en déclarant cela, nous ne cherchons ni à « couper l'herbe sous le pied » des historiens de la musique, ni à diminuer la nécessité de comprendre les traces des pratiques musicales issues du passé laissées çà et là. Le constat de l'archéologue Laurent Olivier nous semble éclairant pour notre pratique musicale :

« L'archéologie n'est pas une discipline faible, qui serait dominée par l'Histoire ou l'Anthropologie. Elle est destinée à rester une branche inférieure des sciences humaines tant que l'on persistera à lui faire dire ce pour quoi elle n'est manifestement pas faite : la reconstitution du passé. L'histoire dira toujours infiniment plus qu'elle sur les événements du passé et l'anthropologie sur le fonctionnement des collectifs humains. La force théorique de l'archéologie réside dans la relation exclusive qu'elle entretient avec les vestiges matériels, à la différence de toutes les autres disciplines des sciences humaines. C'est de l'étude de la matérialité du présent que l'archéologie tire son immense potentiel théorique. [...] En effet, travaillant sur la matérialité du présent, les archéologues ont naturellement beaucoup à dire sur les temporalités du passé qui constituent l'épaisseur physique de l'actuel »⁸³⁹.

De la même manière, il nous semble important de concevoir l'histoire de la musique moins comme une branche de l'histoire que comme une branche de la musicologie. À l'image de ce que demande Laurent Olivier à l'archéologie, l'histoire de la musique doit, en quelque sorte, s'enrichir de ses faiblesses. Nous ne pouvons réellement retrouver, par les sédiments musicaux issus du passé, les différentes manières de faire de la musique et de la vivre au cours des âges ; mais, réinvesties dans un présent, leurs découvertes interrogent nos manières de faire de la musique et de la considérer dans notre présent. En transférant la vision de l'archéologue dans le domaine de la musicologie, nous pourrions dire que c'est par l'étude de la matérialité des pratiques musicales au sein des pratiques humaines que la musicologie tire son potentiel théorique. Autrement dit, c'est par l'expérience du musicien et par une interrogation permanente sur la définition de la musique que l'histoire de la musique possèdera une place pertinente au sein du questionnement historique et anthropologique.

Si le passé n'existe pas et s'il est une reconstruction à partir d'objets issus du passé et considérés comme des sédiments, alors l'historien de la musique ne dit pas tant quelque chose de l'histoire que quelque chose de la musique. Elle est une pratique à partir de sédiments contemporains issus d'objets ayant existé dans le passé pour comprendre notre manière contemporaine de faire de la musique ; en cela nous n'avons finalement et paradoxalement que peu évolué depuis les premières tentatives historiographiques...

⁸³⁹ L. OLIVIER, « The Business of Archaeology is the Present », dans *Reclaiming Archaeology : Beyond the Tropes of Modernity*, Londres et New York, Routledge, 2013, p. 117-129 ; traduit par l'auteur sur : https://www.academia.edu/37454340/Cest_du_présent_dont_doit_semparer_larchéologie.

9. L'histoire comme révélateur d'un besoin d'identification de l'art.

Cette précision sur le temps au sein de notre projet nous semble cruciale : la représentation du passé et la perception de l'histoire ne sont pas des domaines naturels mais des constructions intellectuelles au sein de sociétés particulières.

Pour Margaret Bent, les constructions historiographiques modernes du phénomène musical remontent à la fin du XVIII^e siècle et se sont élaborées à partir des premières expériences de redécouverte et d'interprétation d'œuvres du passé, comme celles de l'Academy of Ancient Music de Londres, ou comme les travaux sur l'histoire de la musique de John Hawkins et ceux de Charles Burney⁸⁴⁰. Ces nouvelles approches du passé fondées sur la volonté de reconstruire un présent perdu afin de comprendre et justifier nos propres manières de faire de la musique permet à l'homme d'acquérir un nouvel espace intellectuel au sein du réel : « L'homme moderne est celui pour lequel l'expérience du monde devient de plus en plus celle du temps »⁸⁴¹ résume Hugues Dufourt. Avec la notion de temps, nous pourrions évoquer celle tout aussi complexe d'espace géographique qui lui est foncièrement intriqué⁸⁴².

Cependant, ce n'est pas seulement une nouvelle conception du temps qui se construit avec l'homme moderne. Parallèlement, rappelons-le, les nombreuses découvertes d'objets dit « antiques » provenant du passé ou de zones géographiques éloignées, ont abouti au déplacement de l'attrait intellectuel de l'objet artistique hors de la sphère artisanale qui expliquait jusque-là son utilité et ses critères de valeur. Avec cette démarche, naît la prise de conscience d'un sentiment d'attrait pour un objet dont la fonction n'est plus première ; et avec elle, l'évidence de l'existence d'un système d'identification indépendant d'une pratique artisanale qui justifie la valeur de l'objet artistique par son utilité. Pour Jacques Rancière, « la même statue de la même déesse peut être de l'art ou ne pas en être, ou l'être différemment selon le régime d'identification dans lequel elle est saisie »⁸⁴³. Pour comprendre ce phénomène, il reprend l'exemple de Friedrich von Schiller : la *Junon Ludovisi*⁸⁴⁴ interprétée par le poète. Jacques Rancière montre que cette dernière peut être approchée grâce à trois régimes d'identification distincts. Lorsque la qualité du travail de représentation d'une divinité est évaluée, elle

⁸⁴⁰ M. BENT, « Le métier de musicologue », *op. cit.*, p. 613.

⁸⁴¹ H. DUFOURT, « Du Romantisme à la période contemporaine : formalisme et subjectivité de la musique moderne », dans *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997, p. 135.

⁸⁴² Rappelons-nous que Chronos est, dans la mythologie grecque, fils de Gaïa. Cette proximité se retrouve jusque dans les sciences physiques contemporaines où le temps ne se définit qu'en relation avec l'espace, l'énergie et la matière.

⁸⁴³ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁴⁴ F. von SCHILLER, « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1795-1796) », *Revue du Mauss*, vol. 1, n° 45, 2015, p. 154.

l'est dans un premier temps en fonction des représentations physiques et des attributs que la déesse possède dans l'imaginaire de sa société ; cette évaluation se fait sur le respect de ce qui est considéré comme « vérité ». Nous sommes dans ce cas face à ce que le philosophe nomme un « régime éthique des images »⁸⁴⁵. Lorsque cette même représentation est, cette fois-ci, appréhendée non seulement avec les idiomes de la vraisemblance mais aussi avec des appareils expressifs, l'œuvre d'art acquiert un régime d'identification quelque peu différent, que Jacques Rancière appelle « régime représentatif des arts »⁸⁴⁶. Il n'est plus suffisant que la représentation de la déesse soit respectée, il faut en outre qu'elle propose du sens, de l'expression ; et cette recherche de sens peut alors légitimer des écarts avec les règles de vérité dans sa représentation, si celles-ci sont considérées comme nécessaires. Enfin, lorsque le régime d'identification de la statue se libère à la fois de ces manières de faire et de ces carcans de la représentation symbolique, soit parce qu'elle est extrapolée de sa zone géographique ou historique, soit parce que l'artiste agit en ce sens, le régime d'identification devient alors proprement « esthétique » : « La propriété d'être une chose de l'art s'y réfère non à une distinction parmi les modes du faire, mais à une distinction parmi les modes d'être »⁸⁴⁷. En acquérant son autonomie, l'art perd complètement sa première définition : il n'est plus une chose qui va de soi mais devient un objet de questionnement ontologique particulier. Selon Jacques Rancière, pour atteindre cette capacité d'identification, l'homme accède à des valeurs où certains modes d'activité improductifs deviennent valorisés, où le jeu désintéressé devient une valeur qui s'oppose aux activités politiques de domination par le travail ou par la réglementation. Dans ce cadre intellectuel, l'autonomie de l'art ne peut exister qu'au sein d'un espace intellectuel proposant une autre configuration du « vivre ensemble » et au sein d'une anthropologie où l'homme s'octroie un espace contemplatif central dans son rapport au monde.

En s'apercevant plus ou moins consciemment de ce phénomène, l'artiste « libéré » de l'artisan peut se permettre de créer des objets plus ou moins indépendants des anciennes contraintes. Cette nouvelle singularité amène l'homme à comprendre qu'il doit intégrer et concevoir d'autres modes de fonctionnement que celui de la raison, dans son rapport au monde et dans sa manière de le comprendre. Mais quel est, concrètement, le rapport historique entre d'une part ces trois régimes issus d'un schéma intellectuel, et d'autre part l'enchaînement des particularités communes de certains phénomènes musicaux dont on a conservé les traces, et que la musicologie s'est évertuée à catégoriser en styles musicaux ?

⁸⁴⁵ J. RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁴⁷ *Id.*

10. L'espace historique comme prospection inversée

Comme le remarque Philippe Vendrix, « il suffit de dresser la série des questions fondamentales relevant de la théorie de l'histoire de la musique pour se rendre compte que tout acte pratique implique une pensée théorique »⁸⁴⁸. Nous pourrions ajouter que toute pensée théorique s'appuie elle-même sur un ensemble d'actes pratiques ancrés dans une réalité sociale. Ainsi, que nous cherchions à codifier la pratique musicale comme Gioseffo Zarlino ou Jean-Philippe Rameau, ou à l'inverse que nous voulions définir, catégoriser et comprendre notre rapport à la musique comme Guido Adler, nous nous ancrions dans une démarche issue de six questions fondamentales proposées par Philippe Vendrix :

« a) qu'est-ce que la musique ? b) quel est le rapport de la musique et des compositeurs ? c) quel est le rapport de la musique et de la réalité ? d) quel est le rapport de la musique et de l'auditeur ? e) quel est le rapport de la musique et du langage musical ? f) comment comprendre la tradition musicale, sous son aspect dynamique (l'histoire) comme sous son aspect statique (la valeur) ? »⁸⁴⁹.

La démarche théorique est donc imbriquée dans la démarche pratique et inversement. Cela est d'autant plus vrai que le questionnement historiographique s'élabore à travers une volonté de justification de ses propres pratiques, et le problème de l'origine des pratiques musicales aboutit à une recherche de compréhension du phénomène musical dans son ensemble. Mais cette quête de définition du mot « musique » est d'autant plus complexe que l'objet musical propose, dans son mode d'existence, une pluralité de sens et de signifiants ne permettant pas à l'esprit de réaliser facilement un travail de dénotation et de connotation, et par là même, ne permettant pas d'émettre des causalités simples⁸⁵⁰. Il reste de ce constat peu de chose : l'élaboration d'une méthodologie afin de proposer une histoire de la musique, reflet proche d'un présent passé, semble alors impossible.

Pour trouver une issue à cette impasse intellectuelle, il nous faut revenir sur l'idée⁸⁵¹ que, derrière toute construction historiographique, se cache une vision ontologique issue d'une « métaphysique des choses ordinaires »⁸⁵². Tentons dès lors un premier schéma de compréhension du phénomène historique :

⁸⁴⁸ P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *op. cit.*, p. 629.

⁸⁴⁹ *Id.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 644-645.

⁸⁵¹ Cf. Chapitre 3, III., 8. : « Ontologie musicale et Histoire des représentations ».

⁸⁵² R. POUIVET, *Philosophie du rock*, *op. cit.*, p. 72-74.

-
1. *Entre son autonomie et la période des « arts premiers », la musique oscillait certainement entre le « régime éthique » et le « régime représentatif », c'est-à-dire entre une musique au service d'un système sociologique ritualisé et une volonté expressive transcendante.*
 2. *Avec la lente prise de conscience d'une possible autonomie de l'art amenant au « régime esthétique », le théoricien peut croire répondre à l'incertitude de ce nouveau régime en créant des règles d'expressivité, qu'il est désormais capable de mettre en évidence de manière empirique. Pour ce faire, il doit s'appuyer sur des données historiques déjà présentes, ou rechercher de nouvelles données.*
 3. *Ce faisant, en cherchant à régler le « régime esthétique », il ne réussit qu'à créer un nouveau « régime éthique » dont les codes sont plus sophistiqués que le précédent. Mais au sein de ce processus, l'art acquiert peu à peu un attribut historique : avec un passé de mieux en mieux reconstruit, il se définit comme issu de pratiques passées.*
 4. *Plus important encore, avec des « régimes éthiques » de plus en plus « artificiels », il devient lui-même un processus historique présentant des aspects autonomes qui dépasse les seuls processus socio-culturels liés à l'histoire.*
-

Deux conclusions s'imposent alors :

-
1. *L'histoire de la musique n'est plus seulement une histoire des cultures : elle devient une pratique avec une évolution indépendante capable de créer des normes esthétiques de plus en plus éloignées des normes des régimes éthiques et représentatifs qui provenaient des arts premiers.*
 2. *L'autonomie de l'art au sein de l'histoire n'est pas seulement de l'ordre esthétique, elle est aussi ontologique et par là même historique ; car, en plus d'un statut sociologique particulier, l'art acquiert un mode d'existence et donc une définition au sein du réel, émancipés de l'homme créateur.*
-

Dans cette perspective, notre propre représentation de la musique est le fruit de l'ensemble de ces processus historiques aux étapes certainement multiples et complexes. Il est clair que cette manière de comprendre le processus historique de la musique aboutit à l'idée que l'évolution des différentes représentations de la « musique » est si importante que l'effort intellectuel pour se projeter dans une autre réalité passée, avec ses propres représentations issues d'un ensemble de causalités enchevêtrées, fait qu'il est encore difficile d'envisager, à ce stade de notre réflexion, une réelle méthodologie d'approche qui parvienne à une véritable compréhension de l'histoire de la musique.

Mais cette constatation n'est pas si négative qu'elle pourrait le paraître au premier abord : loin de vouloir créer une nouvelle histoire plus réelle ou plus en lien avec son passé, la prospection du passé que nous tentons d'envisager présente deux aspects importants : le premier est de catalyser une réflexion épistémologique sur nos propres représentations de la musique — travail nécessaire dans une période de perte de repères comme nous l'avons décrit en introduction — ; le second est de relativiser et donc de se libérer du poids de l'histoire en tant que fin ou que vérité : si, comme nous l'avons affirmé précédemment, le passé ne possède pas de réalité en soi, il est une projection intellectuelle et doit être considéré comme tel dans son utilisation.

Conclusion

1. Une thèse kafkaïenne ?

Au début du XX^e siècle, dans un ultime geste artistique, Franz Kafka atteint de tuberculose écrit *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* ; un texte dont les questions soulevées ne peuvent qu'entrer en résonance avec celles de notre thèse. L'auteur ne raconte pas une histoire, il se glisse dans la peau d'un narrateur-souris qui s'interroge sur cette étonnante posture qu'est la posture artistique, évoquée à travers l'attitude de Joséphine et son rapport avec la société souris.

Joséphine est une étonnante souris cantatrice au milieu d'un peuple-souris. Une souris, unique médiateur tout au long de la nouvelle, cherche à nous expliquer, dans un long monologue, le fonctionnement d'un monde laborieux, difficile, harassant, dans lequel le langage n'existe pas à proprement parler mais dans lequel, néanmoins, un peuple-souris est capable de s'exprimer par couinements, une pensée précise et des émotions très anthropomorphiques. Par cette zoographie, Kafka réussit effectivement à créer une atmosphère artistique où « l'expression essaie ici de rejoindre l'exprimé »⁸⁵³. Derrière cette écriture où l'inexprimé — et peut-être l'inexprimable pour certains — côtoie en permanence l'expression, l'auteur propose en réalité une réflexion profonde sur l'activité artistique et questionne ce que cette activité peut dire de nous. À l'inverse de ce que déclare Michel Peinaud, nous pensons que le « chercheur de sens », pour reprendre ses termes, peut et doit s'emparer de l'analyse conceptuelle afin d'enrichir son travail pour tenter de comprendre et d'expliquer le phénomène artistique.

Dans un monde de labeur sans relâche qui semble ne pas avoir besoin d'expression artistique, un art qui ressemble à de la musique est paradoxalement accueilli et accepté avec beaucoup de tolérance alors qu'il ne possède pas de qualité particulière. La société souris octroie même une certaine valeur à cette activité proprement improductive de Joséphine, nommée cantatrice à défaut de mieux : « Qu'est-ce qui incite le peuple à se mettre ainsi en peine pour Joséphine ? Une question à laquelle il n'est pas plus facile de répondre qu'à celle du chant de Joséphine, à laquelle elle est, il est vrai, aussi liée »⁸⁵⁴.

⁸⁵³ M. PEINAUD, « Le chant du virtuel : Kafka, Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris », *Littérature*, vol. 111, n° 3, 1998, p. 30.

⁸⁵⁴ KAFKA FRANZ, *Joséphine, la cantatrice : ou le peuple des souris*, O. Mannoni (trad.), Payot & Rivages, Paris, 2019, p. 53.

Il est intéressant de noter avec Sarah Chiche⁸⁵⁵ que Kafka choisit une activité proche de la musique pour questionner l'absurdité de l'existence de l'art et des postures qu'elle nous fait prendre, lui qui souffrait certainement d'amusie, si l'on en croit son journal à la date du 13 décembre 1911 : « Brahms au concert de la Société chorale. L'essentiel de mon inaptitude à sentir la musique consiste en ceci que je ne puis pas la goûter de façon continue, son effet sur moi ne se produit que de temps en temps, encore est-il bien rare que ce soit un effet musical. La musique que je perçois m'entoure tout naturellement d'une muraille et la seule influence musicale qui s'exerce sur moi de façon durable est celle-ci : ainsi captif, je ne suis ps le même qu'en liberté »⁸⁵⁶.

À travers cette fable, il est facile d'imaginer que l'auteur, fragilisé par la maladie, face à la mort, s'interroge sur son propre rôle artistique, sur le sens des batailles personnelles qu'il a engagées et sur son choix de vie. Plus précisément, il questionne l'importance de l'acte artistique dans la société, la place de l'artiste et la réelle valeur de ce qui fut pour lui d'une invraisemblable importance et qui aurait pu tout autant être considéré comme vain et futile.

La mort est d'ailleurs présente à travers tout le récit et l'encadre. Elle est évoquée dès le début comme une inquiétude : « quand [Joséphine] s'en ira, la musique disparaîtra de notre vie, Dieu sait pour combien de temps »⁸⁵⁷ ; et elle clôt la nouvelle, dans une certaine forme d'espérance judaïque, par le triomphe de Dieu⁸⁵⁸ :

« Peut-être ne perdrons-nous donc pas grand-chose du tout, mais Joséphine, libérée du fléau terrestre qui, de son point de vue, est réservé aux élus, se perdra joyeusement dans la foule innombrable des héros de notre peuple et bientôt, comme nous ne pratiquons pas l'histoire, sera oubliée, comme tous ses frères, dans un niveau supérieur de la délivrance »⁸⁵⁹.

L'auteur nous propose ici une position personnelle : que la pratique artistique soit reconnue comme importante dans le phénomène historique ou considérée comme vaine et oubliée de l'histoire, qu'importe, puisque seul existe notre rapport à la mort qui nous rend tous égaux en nous libérant du poids de l'existence, qui que nous soyons et quoi que nous pensions.

⁸⁵⁵ CHICHE SARAH, « Préface », dans *Joséphine, la cantatrice : ou le peuple des souris*, Payot & Rivages, Paris, 2019, p. 25-26.

⁸⁵⁶ KAFKA FRANZ, *Oeuvres complètes de Franz Kafka*, Robert Marthe (trad.), Paris, Cercle du livre précieux, 1964, vol. 6, p. 136-137.

⁸⁵⁷ KAFKA FRANZ, *Joséphine, la cantatrice*, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁵⁸ CHICHE SARAH, « Préface », *op. cit.*, p. 27-28.

⁸⁵⁹ KAFKA FRANZ, *Joséphine, la cantatrice*, *op. cit.*, p. 90-91.

Or, tout au long de la nouvelle, c'est justement dans ce rapport à la mort que le narrateur inscrit l'importance de l'acte artistique. Ce rapport est multiple et se situe quasiment en opposition à la mort, dans la recherche d'une expression vitale. L'activité artistique est d'abord décrite comme l'affirmation d'une attitude de l'être, du vivant, vis-à-vis de la vie tout autant qu'il en est le témoin et le manifeste :

« Ce sifflement qui s'élève là où le silence s'impose à tous les autres arrive presque comme un message du peuple à l'individu ; le sifflement tenu de Joséphine au cœur des lourdes décisions est presque comme l'existence misérable de notre peuple dans le tumulte du monde hostile. Joséphine s'affirme, ce néant quant à la voix, ce néant quant à la performance s'affirme et se fraye le chemin jusqu'à nous, y penser fait du bien »⁸⁶⁰.

Le narrateur répond en partie à l'étonnant intérêt que porte l'auditeur à la musique en l'intégrant dans le besoin de se sortir de l'anxiété des décisions téméraires et urgentes, de sublimer par la pensée la mort toujours présente, de pallier la souffrance du travail constant et pénible alors même qu'elle ne la résout pas : « Bien sûr, [Joséphine] ne nous sauve pas et ne nous donne pas de forces [...] Et pourtant il est vrai que dans les situations de détresse justement, nous écoutons encore mieux que d'habitude la voix de Joséphine »⁸⁶¹. Cette manière d'inscrire le phénomène musical dans le rapport de l'être vivant à sa condition fragile face au réel nous semble capitale pour comprendre la valeur que nous y mettons. Elle permet de répondre en partie à l'énigme de l'importance donnée à l'art et aux sensations, aux sentiments qu'il inspire, question qui apparaît en continu dans la bouche du narrateur quant à l'activité de Joséphine : « il faudrait, du coup, résoudre pour de bon l'énigme du grand effet qu'elle produit⁸⁶² » ; puis plus loin, de manière plus précise :

« J'ai souvent réfléchi à la manière dont cette musique fonctionne en réalité. Nous qui sommes quand même totalement dépourvus de talent musical, comment se fait-il que nous comprenions le chant de Joséphine ou, puisque Joséphine nous dénie la faculté de le comprendre, que nous croyions au moins le comprendre ? »⁸⁶³.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 58-59.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 38-39.

Dans cette nouvelle, l'auteur réussit à nous emmener avec lui, à travers sa propre démarche artistique, dans un questionnement esthétique profond où nous entrevoyons l'ensemble des domaines intellectuels que le champ esthétique occupe et que nous désirons résumer ici en conclusion.

2. Le champ d'interaction de l'esthétique

En cherchant à appréhender le phénomène musical, le discours esthétique est souvent tenté de trouver, dans un premier temps, une assise solide qui ne puisse être contestée. Il puise alors ses racines dans l'explication du fonctionnement physique de la musique — celui des vibrations —, et dans l'étude des harmoniques et des proportions, et il croit trouver des justifications dans la « nature » de l'existence du phénomène musical et de la forme qu'il prend. Pourtant, remarque le narrateur, la musique — et les arts de manière générale — utilise pour s'exprimer un matériel somme toute banal et qui ne lui est pas propre :

« En cercle familial, nous nous avouons franchement les uns aux autres que le chant de Joséphine, en tant que chant, ne représente rien d'extraordinaire [...] Est-ce même du chant ? N'est-ce pas tout de même plutôt un simple sifflement ? et le sifflement, de fait, nous le connaissons tous, c'est l'habileté artistique propre à notre peuple, ou plutôt non, pas du tout une habileté, mais une expression vitale caractéristique »⁸⁶⁴.

Notre musique utilise, elle aussi, le son comme moyen d'expression mais elle n'est pas l'unique dépositaire de ce matériau. Certes, la maîtrise du son est un objectif récurrent dans la pratique musicale, mais de nombreuses autres activités nécessitent cette maîtrise : le chasseur, par exemple, doit parfois imiter le cri ou le chant de certains animaux pour attirer le gibier. De la même manière, le chanteur utilise un organe qui lui sert à bien autre chose dans la vie quotidienne. Il est vrai que certaines voix virtuoses, maîtrisées, nous émeuvent car nous décelons le travail nécessaire à leur qualité ; mais des voix simples, non travaillées, au son rauque voire désagréables, savent aussi nous émouvoir. De même, l'instrument de musique est un objet qui cherche à maîtriser certaines propriétés sonores, mais il n'est pas non plus nécessaire de posséder des instruments pour voir naître la musique : elle a su apparaître dans les champs de coton et peut se construire au coin d'une table frappée par la main. La musique n'a pas besoin d'un matériau sonore particulier pour exister et ne possède pas non

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

plus un savoir-faire particulier qui lui est propre. Le narrateur souligne lui aussi que son personnage ne siffle guère mieux et même parfois moins bien que ses congénères et que, par comparaison, à l'audition « on n'entendra inévitablement qu'un sifflement ordinaire, frappant tout au plus un petit peu par sa tendresse ou sa faiblesse »⁸⁶⁵.

La musique n'apparaît donc pas en fonction de caractéristiques propres qui interviennent momentanément dans le réel mais en fonction de l'attitude des différents acteurs de la musique qui perçoivent alors les caractéristiques musicales du réel et en jouent soit par l'écoute, soit par la pratique, soit par le commentaire. Et c'est notre deuxième point : le discours esthétique, qu'il soit conscient ou non, intervient lorsque l'esprit transfère un objet issu du domaine de l'ordinaire dans le domaine du singulier esthétique. Cela nécessite de le regarder d'une manière différente, de le questionner à la fois par une pratique étonnante et par un regard étonné :

Briser une coquille de noix n'est vraiment pas un art, ce qui explique que nul n'osera convoquer un public et casser des noix face à lui, afin de le divertir. Que quelqu'un le fasse tout de même et réussisse à mettre en œuvre son intention, alors il ne peut justement pas s'agir d'un simple cassage de noix. Ou alors c'est bien du cassage de noix, mais il s'avère que nous n'avons pas prêté attention à cet art parce que nous le maîtrisons parfaitement, et que ce nouveau casseur de noix-là, et seulement lui, nous montre la nature véritable du cassage, hypothèse dans laquelle il pourrait même être utile, quant à l'effet produit, qu'il soit un peu moins habile au cassage de noix que la majorité d'entre nous⁸⁶⁶.

Le narrateur nous emmène ici dans le domaine ontologique du discours esthétique : poser la question d'une relation à un objet nécessite de le définir. Or, cet objet esthétique est complexe, il n'existe pas en tant qu'objet particulier mais en tant qu'objet travaillé, objet pensé, objet regardé. Son mode d'existence particulier et dépendant nous emmène alors sur le terrain philosophique de la connaissance et sur la définition du réel évoqué, sujet évoqué durant toute la première partie. Or, si la musique apparaît lorsque l'homme, par son attitude, rend expressif ce qu'il y a de musical dans le réel, alors, il faut analyser l'homme et son système social permettant l'activité artistique. C'est notre troisième point : au centre de la société, la pratique artistique s'inscrit dans des rapports sociaux particuliers. C'est pourquoi la pensée esthétique nécessite d'être éclairée par la sociologie : l'attitude

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 43-44.

de l'artiste, sa place dans la société tout autant que l'attitude et le rôle du public sont des éléments révélateurs pour définir l'homme dans le réel et pour comprendre ses représentations inscrites au sein d'une société. Lorsqu'on les étudie, ces représentations sont aptes à nous dire quelque chose du phénomène musical car elles répondent, cette fois-ci, au domaine anthropologique inscrit dans la question esthétique. Cet aspect est aussi extrêmement présent tout au long de la nouvelle de Kafka où le peuple, décrit comme un père consciencieux et responsable, entoure et protège l'artiste, souvent assimilé à un enfant, avec des besoins particuliers, parfois capricieux, parfois touchants :

Ainsi le peuple se soucie-t-il de Joséphine à la manière d'un père qui se charge d'un enfant ayant tendu vers lui sa petite main — sans que l'on sache vraiment si c'est pour quémander ou exiger. [...] Mais ici intervient tout de même encore autre chose qu'il est plus difficile d'expliquer par cette relation entre le peuple et Joséphine. Cette dernière en tient en effet pour l'opinion contraire, elle croit que c'est elle qui protège le peuple »⁸⁶⁷.

À l'image de Kafka, Joséphine est décrite comme habitée, se battant pour qu'on lui ôte le souci du pain quotidien et pour s'extraire des tâches qui l'éloignent de son rôle d'artiste. Le narrateur nous conte aussi la manière dont la société souris accueille les prestations de la cantatrice, ainsi que ses frasques, et décrit le comportement qu'elles ont l'une envers l'autre, à la fois dévoué et conflictuel. Il évoque ainsi dès le début, dans ce rapport sociologique difficile à appréhender, un quatrième domaine de questionnement sur lequel nous avons conscience de ne nous être que trop peu attardé, et qui, paradoxalement, a fait couler beaucoup d'encre : celui de l'expressivité artistique et du plaisir esthétique. « Bien que Joséphine semble donc accomplir ses efforts en pure perte, quelque chose — c'est indéniable — quelque chose de son sifflement se fraie aussi, inévitablement un chemin jusqu'à nous »⁸⁶⁸. À l'instar d'une grande partie de la littérature sur l'esthétique, ce plaisir est considéré par le narrateur comme énigmatique, entre un message de sens et de non-sens, entre le langage et l'indicible. C'est d'ailleurs par ce prisme que Michel Peinaud propose d'interpréter cette nouvelle⁸⁶⁹. Nous avons préféré, dans notre première partie, ne pas approfondir ce sujet pour nous pencher sur un aspect essentiel, l'attitude nécessaire du monde vivant et de l'être vivant vis-à-vis du réel : que nous croyions ou non que l'art possède un sens, il n'en reste pas moins qu'il est une manière pour l'homme de jouer de façon quasiment enfantine avec ce réel, et par là-même, de l'appréhender. Ce rapport enfantin, à

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 55-56.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁶⁹ M. PEINAUD, « Le chant du virtuel [Kafka, Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris] », *op. cit.*.

la fois nostalgie d'un passé perdu et réalité psychologique d'un stade adulte d'où l'attitude enfantine ne disparaît jamais vraiment, est aussi au cœur de la narration proposée par Kafka : « Et si la joie que nous en [agir sans raison comme un enfant] éprouvons ne peut naturellement plus avoir la force pleine de la joie d'enfant, quelque chose de celle-ci y vit encore certainement. Depuis toujours, Joséphine profite elle aussi de cette puérité de notre peuple »⁸⁷⁰.

Sarah Chiche interprète la description de ces rapports sociaux comme une dénonciation du jeu banal, vain et quelquefois absurde des constructions sociales autour de la musique, entre la star et le *people*, où les simagrées et les impostures sont monnaie courante⁸⁷¹. Il nous semble, au contraire, que l'auteur s'efforce courageusement de ne pas donner de réponses aux questions esthétiques afin de ne pas proposer de partis-pris, de constructions toutes faites. Il reste ainsi dans la richesse et la profondeur de l'indétermination. Sarah Chiche y voit l'impasse de la « souricière » : « on a beau parler de Joséphine, en arrivant à la fin du texte, la seule chose dont nous pouvons être certains, c'est que nous n'avons rien appris sur elle »⁸⁷². Il n'y aurait alors rien à en dire et l'écriture complexe de Kafka se juxtaposerait, s'emmêlerait pour nous entraîner vers un néant qui se serait creusé en nous⁸⁷³. Nous pensons au contraire qu'à travers la voix du narrateur, Kafka nous invite à ne pas nous arrêter à des certitudes reconfortantes, certes, mais bien souvent pauvres et étriquées face à une réalité artistique protéiforme.

3. La nécessité de la recherche fondamentale

Cette thèse a cherché constamment à s'ancrer dans une démarche similaire : notre recherche d'une nouvelle approche de l'histoire musicale n'apporte ni une méthodologie concrète, ni une nouvelle historiographie toute prête, ni même une nouvelle manière d'appréhender la musique ou l'histoire de la musique ; elle s'inscrit davantage dans une perspective liée à la recherche fondamentale afin de questionner les certitudes du lecteur et d'éclairer le chercheur dans sa manière d'appréhender l'histoire et le phénomène musical. Nous avons conscience que cette attitude peut conduire, et notamment au sein de la recherche scientifique actuelle, à des critiques nous reprochant ce manque de conclusions tangibles et efficaces. Dans un premier temps, nous avons cherché à répondre à cette critique que nous nous sommes faite tout au long de la rédaction de notre troisième partie. Nous avons alors tenté d'écrire en fin de partie III un troisième chapitre qui proposait, sur une autre échelle

⁸⁷⁰ KAFKA FRANZ, *Joséphine, la cantatrice*, *op. cit.*, p. 67.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 21-22.

⁸⁷² CHICHE SARAH, « Préface », *op. cit.*, p. 32.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 33.

temporelle plus lointaine que l'enregistrement, une approche de l'évolution dans les pratiques musicales à partir de notre constat sur l'approche historique, sur la définition de la musique et sur leurs liens, permettant de comprendre les évolutions des représentations de la musique. Après cette première tentative, nous nous sommes aperçu que cette démarche nécessiterait en réalité le travail d'un, si ce n'est de plusieurs autres travaux de recherche, avec des spécialités multiples, afin de cerner avec encore plus de précision l'ensemble des champs intellectuels que nous avons évoqués au cours de cette thèse.

Notre souhait de prolonger ce premier travail peut être esquissé en guise d'ouverture. Nous nous proposons d'envisager différentes pistes d'étude qui seront présentées de manière axiomatique et non historique. La nouvelle de Kafka envisage justement à plusieurs reprises un dernier domaine que nous avons cherché constamment à mettre en lien avec celui de l'esthétique : le domaine historique. Cet aspect n'apparaît pas de manière évidente mais est néanmoins pressenti à plusieurs reprises dans le texte. La preuve historique est utilisée afin de montrer que le peuple-souris se sort de nombreux écueils au prix de sacrifices tellement importants qu'ils feraient peur, selon le narrateur, aux historiographes qui s'y pencheraient⁸⁷⁴. L'histoire clôt aussi la nouvelle dans un passage cité plus haut : lorsque le narrateur envisage la mort de Joséphine, il regrette que son peuple ne pratique pas l'histoire afin de garder en souvenir « la foule innombrable des héros »⁸⁷⁵ qui ont marqué leur temps. L'histoire est conçue ici comme un outil pour cultiver le souvenir du peuple. On entrevoit alors cette idée de conserver le présent, qui n'est possible que lorsque les couches stratigraphiques sont en place : le peuple-souris n'y accède pas. Une autre fonction de l'histoire apparaît un peu plus tôt lorsqu'il est question de l'exigence de Joséphine d'être exemptée de travail afin de s'adonner à la pratique de son art et de faire reconnaître et respecter : « ce qu'elle cherche n'est donc que la reconnaissance de son art, une reconnaissance publique, sans ambiguïté, qui survive aux époques et s'élève au-dessus de tout ce que l'on a connu jusque-là »⁸⁷⁶. Apparaît ici le lien entre l'histoire et l'esthétique, comme si la pratique artistique avait une importance telle qu'elle nécessite de prendre l'Histoire à témoin, ou comme si la perspective de s'inscrire dans l'Histoire permettait de dépasser sa condition humaine et d'accéder à une autre dimension du réel, hors du temps.

Mais l'allusion la plus importante se trouve au début du texte : « Malgré notre manque de sens de la musique, nous avons des traditions dans le domaine du chant : il y en avait dans les temps anciens de

⁸⁷⁴ KAFKA FRANZ, *Joséphine, la cantatrice*, op. cit., p. 58.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

notre peuple : des légendes en parlent et l'on a même conservé des chansons que nul ne peut cependant plus chanter »⁸⁷⁷.

On retrouve dans les questionnements du narrateur ce qui pourrait être les trois étapes conduisant à la nécessité d'une construction de l'histoire de la musique : le narrateur commence par constater l'influence importante que la posture de Joséphine a sur la vie de cette souris originale, sur la vie du peuple-souris, mais aussi sur la vie du narrateur. Ce constat l'amène à questionner les rouages sociologiques, psychologiques, intellectuels qui opèrent autour de la pratique de Joséphine. Ces nombreuses descriptions tentent de définir d'une part l'objet abstrait, plus ou moins musical, certainement artistique, qui se dévoile dans la pratique de Joséphine, et d'autre part le rapport qui existe entre cet objet et la souris. Nous sommes ici en quelque sorte dans le domaine de l'ontologie et dans celui du rapport esthétique. Enfin, le narrateur semble envisager qu'il pourrait découvrir dans le passé des réponses à ses questions en suspens si le peuple-souris pratiquait l'histoire.

De la même manière, il nous semble que le questionnement sur la pratique musicale possède trois phases clefs :

-
1. *Lorsque l'homme cherche un rapport esthétique, il cherche avant tout un rapport au réel comme preuve de son rapport à la vie.*
 2. *Lorsqu'il théorise sa manière de faire de la musique, il tente de comprendre les rouages de ce qu'il utilise comme rapport au monde.*
 3. *En troisième lieu, lorsqu'il veut évaluer sa théorie musicale, il se tourne vers l'histoire pour la confronter avec le passé et avec d'autres zones géographiques.*
-

De plus, ces allusions mettent en évidence la problématique principale de l'histoire de la musique : l'aspect intangible et éphémère de la musique rend la construction historique délicate comme nous l'avons vu en troisième partie.

4. Approches des représentations de la musique à l'aube de son historisation

Tentons de lancer quelques pistes pour définir à partir d'une histoire de l'historiographie une première approche des représentations de la musique à l'aube de son historisation.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

Prenons par exemple le compositeur et théoricien Gioseffo Zarlino. Lorsqu'il propose en 1558 de diviser l'étude de la musique en deux parties, l'histoire et la méthode, il pose, selon le musicologue Philippe Vendrix, la première pierre « d'un véritable esprit historique »⁸⁷⁸. Tandis que la méthode s'occupe de comprendre le fonctionnement des corps sonores, l'histoire « se réfère à l'étude des corps sonores à travers ses manifestations dans les écrits et les interprétations des œuvres réalisées par des compositeurs de différentes époques »⁸⁷⁹. Mais cette histoire de la musique n'est pas approchée de la même manière que les théoriciens de l'histoire des arts du XVI^e siècle. Ceux-ci se tournent résolument vers l'Antiquité et n'hésitent pas à puiser dans l'art antique les fondements d'un art nouveau. Or la musique, art éphémère et volatile où l'altérité est difficile à connaître et où la volonté de laisser une trace durable n'existe pas encore, ne peut posséder les mêmes ressources historiques. Avec un art dont l'existence ne laisse que peu de « sédiments », la pensée historique est, chez ces théoriciens de la musique, quasiment absente⁸⁸⁰ ; ils ne s'intéressent que peu à la notion d'Antiquité pour préférer commenter la musique qui leur est contemporaine⁸⁸¹ :

« Pour la plupart des écrivains, le passé remonte rarement très loin dans le temps [...]. Beaucoup divisent simplement les compositeurs en deux groupes : ceux qui arrivent en premier et ceux qui arrivent en dernier, les vivants et les morts, les anciens et les modernes. D'autres divisent le passé en périodes, en restant dans les limites de la mémoire humaine — c'est-à-dire quelques générations. L'absence de vision chronologique significative est frappante, en particulier si on la compare à

⁸⁷⁸ P. VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *op. cit.*, p. 629.

⁸⁷⁹ *Id.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 630.

⁸⁸¹ J. A. OWENS, « Music Historiography and the Definition of "Renaissance" », *op. cit.*, p. 307. « Most of the writers value music of the present more highly than that of the past. Several note how different music is in this respect from the other arts ». Pour illustrer son propos, l'auteure cite un extrait d'Othmar Luscinius dans *Musurgia seu praxis musicae* (Strasbourg, 1536) transcrit par EDWARD E. LOWINSKY, « Musical Genius-- Evolution and Origins of a Concept », *The Musical Quarterly*, vol. 50, n° 3, 1964, p. 54 : « And how strange that we find in matters of music a situation entirely different from that of the general state of the arts and letters : in the latter whatever comes closest to venerable antiquity receives most praise ; in music, he who does not excel the past becomes the laughing stock of all ».

la vision de Vasari sur les développements artistiques depuis Cimabue jusqu'à son époque »⁸⁸².

L'art musical semblait posséder une durée de vie relativement courte, puisqu'entièrement dépendante du souvenir et donc de la mémoire collective. Entre le XV^e et le XVI^e siècle, cette durée de vie correspond plus ou moins à la pérennité d'une pratique musicale liée à une école, c'est-à-dire la pratique d'une, deux ou trois générations avant qu'une nouvelle génération propose une nouvelle manière de penser et de créer le phénomène musical. L'histoire devient *de facto* divisée en deux : la musique du présent considérée comme temporelle, passagère, et la musique du passé considérée, elle, comme atemporelle et pérenne.

Ces considérations étaient d'autant plus importantes qu'entre 1250 et 1500, selon, par exemple, les travaux de Jessie Ann Owens, les codes d'écritures n'étaient pas stables⁸⁸³. En d'autres termes, pour filer la métaphore archéologique, certaines particularités stratigraphiques ne sont pas encore présentes pour permettre la conservation de traces musicales. Comment comprendre l'histoire de la musique écrite lorsque l'on ne peut plus lire la musique du passé ? Le constat du compositeur et théoricien de la musique Lodovico Zacconi est éloquent :

« Ces choses qui nous passent rarement par les mains, nous les reconnaissons plus difficilement, comme cela a déjà été dit ailleurs. Cela est dû au fait que leur apparence et leurs caractéristiques ne peuvent être conservées longtemps dans nos mémoires, car tout ce que nous y mettons de nouveau chasse souvent les vieux souvenirs qui, n'étant pas assez commémorés ou renouvelés, sont en partie effacés ou disparaissent complètement [...] si bien que tous les souvenirs, avec le temps, peuvent sortir de notre esprit. Ceux que l'on garde par le biais de la mémoire s'en vont comme des ombres, comme de la fumée ou des rêves à force d'ajouter des choses dans notre mémoire. Ainsi, parmi les choses que nous pouvons oublier, nous pouvons citer les leçons et les cantilènes avec leur mode, leur tempus et leur

⁸⁸² « For most of the writers, the past rarely extends very far back in time (see table 1). Many simply divide composers into two groups : earlier and later, living and dead, or antichi and moderni. Others divide the past into periods, still remaining within the bounds of human memory — i.e., a few generations. The absence of any significant chronological sweep is striking, particularly in comparison to Vasari's view of the artistic developments from Cimabue onward to his own day », in J. A. OWENS, « Music Historiography and the Definition of "Renaissance" », *op. cit.*, p. 318-319.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 319.

prolation ; lesquels, à force d'avoir été mis de côté sans être rappelés à notre souvenir, finissent par être oubliés même par ceux qui les avaient compris »⁸⁸⁴.

Ainsi, tant que le travail de reconstruction du répertoire, avec des codes d'écriture universels, n'est pas établi, l'amateur de musique et d'histoire de la musique ne peut s'appuyer sur ces données. C'est l'aveu de faiblesse de Lodovico Zacconi évoqué par J.-A. Owens ; aussi lorsque le théoricien de la musique compare deux messes de l'Homme armé, celle de Josquin et celle de Palestrina, il omet dans sa comparaison l'exemple du *Kyrie* de Palestrina qui lui semble incompréhensible et obscur⁸⁸⁵.

Les écrivains amateurs de musique, dans leur ensemble, ont donc puisé en premier lieu dans les sources littéraires décrivant les époques précédentes pour créer leur histoire de la musique. Le témoignage de René Ouvrard au XVII^e siècle est éloquent : « Cependant, il faut rechercher quelle a été cette Musique des Anciens dont il semble que jusqu'icy il ne nous soit resté que les Eloges sans aucune Pratique. Et c'est le principal sujet ou Dessein de ce Livre. Ce qui ne se peut faire qu'en examinant tous les Auteurs qui en ont parlé ou à dessein ou par occasion, de quelque nation qu'ils ayent été »⁸⁸⁶. Pendant ces premiers siècles de prospection, le travail reste globalement le même : établir un corpus avant tout intelligible.

Le statut particulier du mode d'existence du phénomène musical ne rend pas seulement difficile l'accès aux sources, il complique aussi leur intelligibilité : l'utilisation perpétuelle d'un nouveau répertoire transforme rapidement les pratiques et par là-même les représentations de certaines

⁸⁸⁴ *Id.*. Traduction avec l'aimable aide de Stéphanie Mancini, enseignante à l'Université de Lorraine que nous remercions ici.

L'auteur traduit ce texte ainsi : « And even if nothing leaves one's mind on purpose, those subjects learned through memorization that are either infrequently recalled or actually replaced by newer things turn into shadow, dream, or smoke. Among the topics under discussion that can easily be forgotten, we can mention the lessons and songs using mode, tempus, and prolation. Having put these topics aside and not recalled them often, many people who previously understood them can no longer remember them ».

Voici le texte original : « Quelle cose che piu di raro ci sogliano passar per le mani : piu difficilmente le sogliano riconoscere come altrove e stato detto ; e questo perche le spetie loro, & le loro imagine non si ci possano lungamente nella memoria conservare : poiche spesse volte, il tempo & l'altre cose che di nuovo vi poniamo, discacciano le vecchie che vi trovano: le quali per non essere spesso da noi commemorate, & rinovate ; ò che le si occultano in parte, ò che affatto affatto le se ne vanno. [...] perche tutte con il tempo ci possano uscir di mente : Et se mai cosa nisciuna di mente c'esce voluntieri, le cose per via di memoria acquistate sono di quelle: che per non commemorarle spesso, & per riporvi sempre altre cose nuove, le se ne vanno qual'ombra, sogno, ò fumo : Onde fra le cose che noi discorriamo di doverci facilmente smenticare, possiamo introdurre le lettioni, & le cantilene de Modi, de Tempi, & di Prolatione, le quali per haverle lasciato gir da una parte, & non si spesso commemorate : molti che gia l'hanno intese, non se le ricordano » Lodovico ZACCONI, *Prattica di musica*, Venise, 1592, édition facsimilée, Bologne, Forni, 1967.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 322.

⁸⁸⁶ René Ouvrard, *La musique rétablie*, Tours, Bibliothèque municipale, ms. 822, f° 3 ; cité par P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique, op. cit.*, p. 96.

syntaxes musicales. Si la littérature musicale permet de retracer et de conserver dans une certaine mesure une vision particulière du phénomène musical, il ne faut pas oublier que même un texte littéraire, bien qu'il paraisse stable, a une sémantique instable : « la lecture est toujours une pratique incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes »⁸⁸⁷.

Cette attitude ne fut pas sans conséquence pour l'appropriation historique : en recherchant des traces compréhensibles du phénomène musical, les intellectuels sont tombés sur des textes évoquant les personnages qui ont marqué une époque par la nouveauté de leur écriture ; écriture considérée à chaque époque comme nouvelle vis-à-vis de la musique précédente. Les écrivains ont donc mis en place une histoire de la musique faite d'évolutions syntaxiques, interprétées comme issues du travail de grands noms de la musique. L'utilisation des partitions à des fins historiographiques devient alors le signe, le témoignage d'une créativité passée destinée à améliorer le langage musical, quand bien même la syntaxe des partitions semble incompréhensible. C'est encore ce que démontre J.-A. Owens : à de rares exceptions près, dans son corpus d'études, l'ensemble des commentaires dénigre le langage du passé proche. Toutefois, à de rares exceptions près, ce langage est décrit comme présentant l'avantage d'avoir mis en place des moyens musicaux capable de sortir la musique d'un langage précédent, considéré lui-même comme encore plus fruste.

Ainsi, et c'est notre premier point, l'historiographie musicale s'est appuyée sur les travaux littéraires décrivant les grands personnages de la musique. L'histoire de la musique est donc devenue la justification d'une évolution positive des pratiques et de la syntaxe grâce au travail de grands personnages de la musique. Dans son incapacité à comprendre la syntaxe des premières écritures musicales et donc à en imaginer les pratiques complexes, elle fait voir dans la musique du passé une certaine forme de « proto-musique ». L'histoire de la musique devient alors une histoire des musiciens, créateurs de nouvelles manières de faire de la musique pour se sortir d'un langage du passé, considéré comme toujours plus barbare à mesure que l'on s'éloigne du présent. Deux paradigmes d'approche de la musique, liés au manque de choix du corpus d'étude, sont alors apparus dès les premiers travaux : le paradigme d'une histoire positive de la musique et celui d'une histoire liée à la créativité humaine. C'est dans ce cadre quelque peu partiel, et par conséquent partial, que se construit la discipline de l'histoire de la musique.

C'est là notre second point : avec, comme supports, les partitions de musique et les textes littéraires rendant hommage aux musiciens influents du passé, la notion d'histoire de la musique ne s'est pas construite en premier lieu sur la notion de « pratiques ». À cause des objets historiques mis à disposition, elle lui a préféré la notion de « créativité » très rapidement assimilée comme

⁸⁸⁷ R. CHARTIER, « Le monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1510.

représentation de l'évolution de l'histoire de la musique alors même qu'elle aurait dû être considérée comme un de ses aspects. Cette créativité est symbolisée par la théorie musicale, par le musicien ayant tellement marqué son lieu et son époque qu'il est mentionné ; ou encore représentée par une partition qui perdure. Il devient alors logique de voir l'idée de créativité assimilée en musique à l'idée d'écriture et de théorie musicale. Celles-ci seront bien plus tard reliées à l'idée de génie, symbole de l'homme créateur par sa seule volonté.

Il existe, bien entendu, des pratiques musicales qui perdurent et qui relèvent de traditions ou de rites, mais qui, dans un premier temps, ne sont à juste titre pas considérées comme des œuvres historiques. Par définition, la tradition se veut hors de l'histoire : apparu au XIII^e siècle, le terme — issu du participe passé *traditus* du verbe *trado* : donner, abandonner ou encore enseigner — est composé du préfixe *trans* — passer d'ici à là, passer à travers ou passer outre — et du verbe *do, dare* — donner, remettre, offrir⁸⁸⁸. La tradition est donc le fruit d'une transmission à travers le temps. De ce fait, elle semble davantage intemporelle, dans la mesure où c'est une activité en perpétuel mouvement qui évolue avec le présent et qui, de ce fait, n'a pas la qualité de créer des sédiments en nombre suffisant, en comparaison avec les styles musicaux d'une même époque. Pour construire une historiographie de la musique, les premiers penseurs de la musique n'ont pu utiliser la tradition comme point d'appui. Ils ont dû prédéfinir certains objets historiques conçus comme des preuves de l'existence d'un passé musical. Dans une société où l'écrit était utilisé comme outil de transmission du savoir, les sources écrites sont tout naturellement dédiées par essence à la conservation et sont considérées comme fiables pour la transmission de l'information.

Voilà notre troisième point : en utilisant uniquement la musique écrite comme source et comme référence, l'histoire de la musique s'est constituée comme une histoire de la musique écrite ; ce qui exclut *de facto* un grand nombre de champs musicaux afin de considérer la notion de musique dans son ensemble. Le penseur Johann Gottfried von Herder qui contribue à recueillir, à éditer et à interpréter la musique du peuple, déclare : « Le peuple [Volk] n'est certainement pas cette populace hurlante et mutilante des rues qui ne chante pas, qui ne crée pas »⁸⁸⁹. Cette étonnante déclaration qui date de la deuxième moitié du XVIII^e siècle n'a rien d'anodin, elle se veut une déconstruction, et par là-

⁸⁸⁸ Dictionnaire TLFi (Trésor de la Langue Française informatisé) mis en place par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) à la rubrique « tradition ».

⁸⁸⁹ R. MIDDLETON, « L'étude des musiques populaires », dans J.-J. Nattiez, R. Dalmonte et M. Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 766. L'auteur tire sa citation de P. BURKE, *Popular culture in early modern Europe*, New York, Harper & Row, 1978, p. 22.

même, elle est le signe d'une idée communément admise : celle d'un art pour et par l'élite, un art qui restera présente bien après lui.

Enfin, ce manque d'accès à la compréhension d'un corpus passé pourrait, de la même manière, expliquer l'attrait pour les théories acoustiques et sociétales dans la justification du phénomène musical : ces deux approches disposent de traces plus nombreuses et utilisées comme valeur refuge ou valeur de départ pour fonder une réflexion⁸⁹⁰. Il paraît donc bien plus sûr de s'y appuyer pour chercher à comprendre ce qu'est la musique. À partir de cette histoire de la musique construite sur une histoire des théories musicales, « deux aires de recherche vont prévaloir : les modes et le monocorde sans jamais porter un regard historique détaillé »⁸⁹¹. L'intégration du « *musicus* » dans le *quadrivium* au Moyen Âge nous montre aussi que ce domaine de recherche était considéré comme un objet d'étude noble face à la pratique musicale à proprement parler.

Ainsi, de la même manière que le changement de statut ontologique de la musique, apporté par l'apparition de l'enregistrement, engendra des représentations et des pratiques très différentes, nous pouvons avancer l'idée que la stabilisation de l'écriture marqua profondément les pratiques les représentations de la musique. Or, si nous gardons effectivement des représentations antérieures à l'enregistrement dont nous avons perdu les pratiques, il est probable qu'après la stabilisation de l'écriture, les penseurs ont conservé des représentations alors qu'ils ont perdu les pratiques.

5. Des représentations de la musique avant la stabilisation de l'écriture

Cette dernière hypothèse serait confirmée par un travail d'appropriation de ce que pouvaient être les représentations de la musique depuis l'Antiquité jusqu'à ces premiers historiens que nous avons évoqués. Tentons là encore quelques pistes de réflexion.

Dans le *Phédon*, Platon décrit la philosophie comme la musique suprême⁸⁹², comme l'œuvre d'art la plus haute⁸⁹³. Derrière cette légitimation de l'art philosophique se dessine une légitimation de l'art et plus particulièrement de l'art musical : elle montre ainsi l'importance de l'objet musical au sein du réel. Cependant le mot « musique » possédait des représentations particulières : l'étude de la

⁸⁹⁰ C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London, Yale University Press, 1985 ; cité par P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, *op. cit.*, p. 66. L'auteur précise : « il convient pourtant d'insister sur le fait que cette "résurrection" ne s'attache qu'au seul aspect théorique de la musique grecque et, à de rares exceptions près, par ailleurs douteuses, ne concerne pas la musique notée ».

⁸⁹¹ P. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁹² E. A. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 1.

⁸⁹³ *Phédon*, 61 a.

musique s'élaborait notamment à partir d'une approche scientifique, dans la droite ligne des travaux de Pythagore⁸⁹⁴. Les rapports numériques entre les hauteurs des sons d'où sont issues les consonances musicales sont des rapports qui semblaient correspondre aux rapports entre les positions des astres et notamment des planètes, et peut-être alors à la place de toute chose dans l'univers⁸⁹⁵. L'étude des sons harmonieux et des rapports entre les notes s'inscrivait dans l'étude des mécanismes du réel. Cette manière de penser le monde musical a marqué l'ensemble de l'Occident : à la fin de l'Empire romain, dans le traité *De institutione musica* de Boèce, écrit au début du VI^e siècle, le *musicus* n'est pas le musicien mais celui qui étudiait la *musica*⁸⁹⁶. Ce dernier terme ne désignait d'ailleurs pas la musique en tant que pratique mais en tant qu'objet d'étude, en tant que science abstraite liée au nombre et considérée comme la matérialisation sonore des mathématiques. La place de l'étude musicale dans les arts du *quadrivium* au sein des arts libéraux tout au long du Moyen Âge est d'ailleurs révélatrice d'une volonté de comprendre le phénomène musical à partir de son « matériel sonore », dans un cadre physique et scientifique.

De plus, Boèce distingue trois manières d'aborder la musique : la musique instrumentale, qui l'intéresse et qu'il développe, la musique idéale ou céleste qu'il aborde brièvement ; et la musique pratiquée par les hommes, volontairement négligée⁸⁹⁷. Cette classification est révélatrice de la représentation du mot « musique » qui n'est alors étudiée qu'en tant que phénomène conçu comme permettant de comprendre le monde. La pratique musicale, d'où provient l'idée de musique, est paradoxalement décriée : l'objet de curiosité se situe dans ce qui se cacherait derrière elle.

Ainsi, l'ensemble du corpus historiographique se divise en deux : d'un côté, les traités cherchant à comprendre comment les sons s'assemblent entre eux, physiquement, dans l'espace sonore et dans le temps ; de l'autre côté, les textes sur la métaphysique de la musique d'où découle la question ontologique cherchant à définir la place de la musique dans le réel, et par là-même tentant de répondre à la question esthétique, c'est-à-dire à la question du rapport de l'homme avec la musique⁸⁹⁸. La question sociale n'est pas à l'ordre du jour jusqu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque l'on commence à prendre en compte les rapports sociaux au sein des rapports humains.

Les objectifs de systématisation, d'unification et de classification de son répertoire musical amènent l'Église catholique à chercher des moyens de codification et de théorisation des pratiques

⁸⁹⁴ Selon Béatrice Bakhouché, le *Timée* de Platon est décrit comme pythagoricien.

⁸⁹⁵ B. BAKHOUCHE, « Musique et philosophie : le *De Institutione musica* de Boèce dans la tradition encyclopédique latine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 1, n° 3, 1997, p. 225.

⁸⁹⁶ M. BENT, « Le métier de musicologue », *op. cit.*, p. 613.

⁸⁹⁷ B. BAKHOUCHE, « Musique et philosophie », *op. cit.*, p. 211.

⁸⁹⁸ M. BENT, « Le métier de musicologue », *op. cit.*, p. 613.

musicales. Ce travail se retrouve, selon Thomas Christensen, dans plusieurs manuscrits carolingiens entre les IX^e et X^e siècles :

« Plusieurs problèmes intriqués se sont posés et ont servi d’agenda à la recherche théorique de la musique depuis lors : classifier un espace sonore dans lequel cette musique a été chantée ; concevoir une notation efficace pour la pratique et la diffusion ; établir un vocabulaire pour segmenter et analyser les structures musicales ; et enfin, classer le répertoire du chant en catégories d’espèces ou “modes” »⁸⁹⁹.

Deux études s’y élaborent : celui des hauteurs sonores afin de théoriser la superposition des voix plus ou moins improvisée auparavant et éviter les dissonances hasardeuses dans les structures polyphoniques ; et par la suite, celui des longueurs des sons afin de déterminer plus précisément la superposition des différentes mélodies, puis de théoriser l’ensemble des superpositions rythmiques des voix. Avec ces travaux propédeutiques, la musique peut être définie ontologiquement de manière plus précise. Ce n’est que dans un second temps que les théories régulatrices voient le jour. Vers le XII^e siècle apparaissent des théories cherchant à réglementer l’improvisation et la composition à partir de mélodies données : elles établissent alors des formules pour favoriser ou proscrire certaines rencontres de notes ou certains systèmes rythmiques⁹⁰⁰.

Or nous avons vu que les premières tentatives historiographiques voient le jour dans un objectif de légitimation des pratiques contemporaines. Elles se sont construites à la fois sur des pratiques et des représentations liées à la stabilisation progressive de l’écriture musicale et sur des représentations passées, dont il n’était pas possible de retrouver les pratiques pour les mettre en perspective. La théorisation de la musique accumulerait alors à la fois des représentations d’une époque en lien avec ses pratiques propres et des représentations du passé dépourvues de leurs pratiques. Ainsi, de même que chaque présent repose sur l’accumulation de sédiments issus des « durées du passé », pour reprendre les termes de Laurent Olivier⁹⁰¹, chaque théorisation de la

⁸⁹⁹ « Several intersecting problems were posed that have served as an agenda of music-theoretical research ever since : clarifying a tonal space in which this music was sung ; devising an efficient notation for setting it down for practice and dissemination ; establishing a vocabulary for segmenting and analyzing the music’s structure ; and, finally, classifying the repertory of chant into categories of species or ‘mode’ », *in* V. DUCKLES *et al.*, « Musicology », 2018, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁰⁰ *Id.*

⁹⁰¹ L. OLIVIER, « The Business of Archaeology is the Present », *op. cit.* ; cité en Chapitre 10, III., 8. « Les interactions entre passé, présent et futur ».

musique doit certainement reposer sur l'accumulation des représentations du passé improprement adaptées aux pratiques d'une époque.

Il en résulterait un assemblage de manières de concevoir le phénomène musical sans comprendre les fondements de la formation de chaque conception de la musique. Pour reprendre une image issue de l'archéologie : chaque époque aurait tenté de définir la musique en fonction de sa propre pratique et en analysant les couches stratigraphiques déposées par un présent passé sans en comprendre les processus de déposition, les altérations et les processus post-dépositionnels. Outre la cassure engendrée par l'enregistrement dans les représentations de la musique, nous serions alors devant cette accumulation de manières de comprendre le phénomène musical d'où découleraient les nombreuses critiques de l'esthétique et les difficultés à définir ce mot : nous sommes nous-mêmes devant une accumulation de couches stratigraphiques sans que nous comprenions les rouages de la formation des dépôts et des « contextes archéologiques ». Malgré quelques tentatives pour discerner, au cours des siècles, les possibles évolutions dans la pensée historiographique et ontologique de la musique, nous n'avons pu aboutir à un travail présentable dans cette thèse. Nous pensons néanmoins que, s'il existe une causalité circulaire entre la construction historiographique, les pratiques, les représentations, et les modes d'existence de la musique dans le réel, comme nous avons cherché à le démontrer, une nouvelle approche de l'histoire de la musique dépasserait les multiples incompréhensions, par la recherche d'une histoire de l'historiographie couplée à une histoire des pratiques et des représentations, dans lesquelles la notion de sédiments serait continuellement abordée et questionnée, afin de différencier les étapes intellectuelles de la compréhension de la musique et de son histoire. Il serait possible, pensons-nous, de dépasser ce dévoiement de la construction d'une explication du phénomène musical par l'apparente fidélité aux idées du passé.

6. Une piste de réflexion

Que pourrions-nous dès lors répondre aux interrogations de notre narrateur-souris au terme de notre thèse ? Nous pourrions déjà le féliciter pour la pertinence de ses questions qui, à elles seules, permettent de mieux comprendre le problème du phénomène artistique. Nous pourrions aussi remarquer le courage qu'il manifeste à ne pas proposer trop rapidement des réponses faciles et souvent plus pauvres que la question énoncée. Au terme de cette nouvelle, Sarah Chiche ressent comme un vide de questions sans réponses amenant la pensée du lecteur dans une « souricière ». En considérant l'élaboration de notre thèse ces dernières années, nous avons commencé ce projet en master, cherchant à comprendre ce qu'était l'esthétique, et avec elle, à mieux comprendre les styles musicaux. Nous pensons alors écrire ce que nous croyions savoir sur l'esthétique et l'histoire de la musique. Avec le recul, nous nous apercevons que nous avons seulement réussi à souligner ce que nous

ne savons toujours pas, à l'image du narrateur-souris. Une méthodologie concrète pour approcher l'histoire par l'analyse esthétique reste encore à inventer. Nous n'avons avancé que d'un pas dans notre tentative de comprendre ce qui, par intuition, nous dérangeait, mais ce pas fut pour nous complexe à décrire, à décrypter, à théoriser. Si nous n'avons pas proposé clairement de réponses, nous espérons avoir précisé certaines questions, avoir réussi à théoriser certains rouages dans notre manière de faire et de comprendre le phénomène musical.

À la différence de l'animal et du peuple-souris, l'homme n'est pas un être englué dans son existence, prisonnier d'un présent approximativement perçu. La faculté du narrateur de parler pour nous décrire ce monde-souris est révélatrice de la nécessité du langage pour préciser le réel et notre rapport avec le réel, comme nous l'avons vu en chapitre 2. C'est l'analyse de Michel Peinaud : « tout l'intérêt de la lecture consiste donc à interroger ce langage, l'écriture de la nouvelle, qui nous parle d'une autre langue et qui en est le seul moyen d'accès »⁹⁰². La nouvelle devient un moyen d'analyser le langage sur deux niveaux : celui du couinement, parfois relié à l'utilitaire et parfois relié au domaine de l'art, et celui de l'explication du couinement lui-même. L'explication possède un cadre utile pour décrire Joséphine, le peuple-souris, et préciser la pensée du narrateur, mais se montre aussi complètement inutile puisqu'aboutissant à des impressions, à des questionnements sans réponses qui laisse le lecteur en dehors de toute narration ou histoire. Kafka propose ainsi une mise en abîme de l'écriture et du langage en créant un sentiment esthétique afin que le lecteur entre relation avec l'objet de l'écriture. La nouvelle devient elle-même l'objet esthétique permettant un « rapport esthétique » et le questionnement esthétique que le texte interroge : le texte est non seulement la description du « rapport esthétique » mais aussi une cause, un « sujet esthétique ».

Au sein de la nouvelle, deux issues sont proposées pour préciser l'activité artistique et plus précisément l'activité musicale : d'un côté, l'histoire comme moyen de comparaison et moyen d'inscription du phénomène artistique et, de l'autre, la question esthétique et ontologique pour préciser le champ intellectuel dans lequel penser le phénomène. À la manière du narrateur-souris, nous n'avons pas cherché, au cours de notre thèse, à proposer des réponses mais à décrire l'ensemble du réel dans lequel se meut la question esthétique. Nous avons ainsi cherché à décrire notre manière de réfléchir le réel et l'objet esthétique et nous avons proposé l'idée que la pratique historique est une porte d'entrée pour préciser le questionnement esthétique. À l'inverse, il nous semble dangereux de s'appuyer sur l'histoire sans préciser l'objet étudié dans le temps. Or la musique présente des caractéristiques ontologiques dont l'expression dépend des manières de la pratiquer à chaque époque, comme nous avons essayé de le démontrer. Elle ne possède donc pas la même présence ontologique

⁹⁰² M. PEINAUD, « Le chant du virtuel [Kafka, Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris] », *op. cit.*, p. 29.

et dépend du savoir et des capacités humaines à la faire exister. Nous avons vu, par exemple, que la transformation des pratiques et des représentations de la musique par l'enregistrement vient aussi d'une transformation de la présence de la musique dans le réel : elle prend dès lors une épaisseur ontologique plus conséquente.

Nous pensons dans ce cas qu'il est possible de déceler l'ontologie musicale d'une époque à partir de l'analyse de ses pratiques musicales et de l'étude de son historiographie, c'est-à-dire de l'écriture de son passé. En ajoutant les ontologies de chaque époque, nous obtiendrions une histoire de l'ontologie. Cela couplé avec l'histoire des pratiques et l'histoire de l'historiographie nous donnerait un objet évolutif plus enclin à définir l'évolution de la musique, c'est-à-dire à décrire l'histoire de la musique. Ce travail n'est pas abordable au sein d'un travail de thèse seul, mais il devrait être envisagé comme un projet de recherche pertinent afin de mieux définir d'une part notre pratique musicale et d'autre part son histoire.

Enfin, nous l'avons déjà affirmé, outre notre capacité à la curiosité désintéressée, l'attrait de l'histoire se construit sur les bases de la volonté d'explication du présent et le désir, voire la nécessité, de chercher à prévoir le futur. Malgré tous nos efforts pour tenter de prendre de la hauteur, notre thèse n'échappe pas à ce principe. Elle trouve ses fondements dans un malaise personnel à définir ce sur quoi nous agissons dans notre pratique artistique, pédagogique et intellectuelle autour de la musique. Il nous semblait donc important d'y revenir dans la conclusion.

Avons-nous réussi à atténuer notre malaise au cours de notre long travail de recherche ? Heureusement, non. Si l'on en croit notre première partie, il est en effet la clef de voûte de notre volonté de rapport esthétique et de notre questionnement historiographique et philosophique. L'important n'est donc pas de répondre à la question mais de questionner sans cesse toute réponse. Notre thèse s'inscrit avant tout dans cette démarche : sortir l'esthétique de l'impasse explicative et de la stabilité dogmatique dans laquelle elle est tentée de se fourvoyer de manière confortable, pour lui préférer la richesse de l'incertitude malgré l'insécurité qui en découle. Il nous fallait néanmoins construire les bases intellectuelles sur lesquelles appuyer cette incertitude et comprendre les rouages qui la maintiennent en vie, à l'image des principes physiques cherchant à définir les systèmes aqueux ou gazeux. Comprendre l'instabilité n'est pas chose simple. La décrire est encore plus ardu. Les nombreuses interactions et influences réciproques entre les concepts et les systèmes de raisonnement les rendent quasiment incompatibles avec la linéarité nécessaire à l'écriture de la thèse. De plus, nous avons conscience que l'ensemble des objets et des phénomènes du réel, s'imbriquant les uns dans les autres, sont autant de spécialités nécessaires pour expliquer le phénomène. En fait, nous n'avons réussi, au cours de cette approche, qu'à tenter de rassembler des domaines intellectuels qui interagissaient entre eux.

Finalement, toute construction historiographique s'appuie sur des représentations issues de pratiques précédentes ; mais toute pratique nécessite, elle aussi, de se fonder sur des représentations étayées par des constructions historiographiques. S'il paraît toujours évident que les pratiques musicales seront des piliers pour former l'histoire de demain, affirmons aussi, à l'inverse, la responsabilité de l'historien pour inspirer les représentations et induire les pratiques musicales futures. Dans un monde globalisé, multipolaire, où les capacités de stockage et d'échanges culturels se sont multipliées, il nous semble délicat de penser le réel par le prisme de quelques paradigmes restreints. Il nous semble tout aussi vain d'abandonner l'espace du raisonnement en arguant que la tâche est trop importante...

On nous reprochera d'avoir certainement beaucoup détruit nos approches passées et peu construit. Il y a peut-être effectivement cela dans notre nouvelle approche de l'histoire musicale. En musique, les premières analyses du passé, les premières constructions historiographiques se sont élaborées avant tout comme justifications du présent. Elles étaient des moyens d'avancer dans un réel instable en cherchant dans les traces du passé des points d'appui pour ses propres pratiques, pour diminuer les doutes et les incertitudes. Désormais, l'importance de l'histoire semble produire l'effet inverse et nous faire perdre l'idée d'actions présentes pour construire le passé futur. Notre volonté de déconstruction n'est pas synonyme de destruction. Elle se veut un premier pas pour détacher nos liens avec le passé qui sont devenus si lourds qu'ils nous enchaînent à des paradoxes et des discours contradictoires. Nous avons cherché avant tout à redonner la primeur au présent et au futur de l'histoire face au passé. Nous avons cherché à proposer l'idée d'un passé moins stable, moins certain, mais selon nous ô combien plus riche. Comme en science, nous pensons que les certitudes nuisent à la démarche scientifique qui doit avant tout accepter toute réponse comme provisoire et qui doit constamment réaliser que le réel est bien plus complexe que nos constructions théoriques. L'histoire conçue comme savoir est l'apparence de stabilité : comme le disait mon professeur particulier de piano dans mon enfance, Mademoiselle André : "qui ne progresse pas musicalement, régresse". Osons, de la même manière, remettre en question chaque point de notre manière de réfléchir l'histoire.

Au cours de ces six années, notre projet s'est grandement transformé. Nous avons cru pouvoir facilement nous atteler à la tâche de répondre à chacun des points évoqués par notre souris. Mais nous avons peu à peu compris grâce à nos lectures que ces points s'inscrivaient dans des rapports bien plus larges, que l'on aurait tort de mettre de côté. Nous nous sommes même aperçu que ces questions ne peuvent être précisées si elles restent traitées de manière séparée. Pour comprendre cette souris couineuse et répondre à la curiosité de cette souris philosophe, ce n'était pas seulement le fait de couiner qu'il fallait questionner : c'est la manière dont réfléchit une souris qu'il faudrait étudier ainsi que le fonctionnement de la société souris. On ne couine pas pour rien ; même lorsqu'on couine pour ne rien dire, pour ne rien évoquer ! Si le narrateur-souris connaissait l'histoire de sa société souris dans

son ensemble, s'il avait accès à des sociétés souris éloignées géographiquement, s'il possédait la technologie pour entendre dans un même lieu tant de manières de faire, il pourrait alors s'apercevoir que Joséphine n'est pas la première. Il lui viendrait de nouvelles questions tout aussi perturbantes si ce n'est plus : comment se fait-il qu'il y ait autant de manières si différentes de couiner ? Comment est-il possible qu'il n'y ait pas de lois précises ou plutôt qu'il y ait tant de lois avec tant de manières de couiner ? Peut-on penser ce couinement improductif comme une entité ou doit-on le diviser par écoles de couinement ? Pourquoi peut-on voir tant de situations si variées où des souris couinent pour ne rien dire ? Comment faire la différence entre une souris qui couine pour parler et une souris qui couine apparemment pour ne rien dire ? Comment ensuite classer tous ces couinements entre le couinement-parler et le couinement improductif ?

Les questions de notre souris auraient alors pris un nouveau relief : non seulement le couinement de cette souris-cantatrice devant laquelle se trouve notre narrateur-souris pose problème, mais c'est alors toute l'histoire du couinement qu'il faudrait comparer à la pratique de cette souris couineuse. Pire, si notre narrateur-souris avait fait part de ses questions à notre souris-couineuse, si cette dernière s'était aperçue non seulement qu'elle n'était pas la seule à couiner, mais qu'il existe une quantité d'autres manières de couiner dans des contextes différents, arriverait-elle à couiner de la même manière qu'auparavant ? Couinerait-elle mieux ? Chercherait-elle à apprendre à couiner de manière différente, ou dénigrerait-elle les autres manières de couiner sans trop réussir à prouver les fondements de sa manière particulière de couiner ? Et quoi qu'elle choisisse, son couinement n'aurait-il pas perdu finalement de sa candeur ? Dans ce cas arriverait-elle même simplement à couiner ou, dépassée par tant de manières de couiner, ne verrait-elle plus instinctivement l'intérêt de « couiner pour ne rien dire » ?

Et pourtant, il n'y a rien à faire, nous parions que cette souris couineuse aurait encore besoin de couiner malgré tout, et nous sommes certain que la société souris chercherait à la faire couiner quitte à céder à ses exigences. Mais avec la technologie d'enregistrement d'un couinement, cette société n'aurait-elle pas elle-même revu sa manière d'écouter couiner ? Et avec ces nouvelles pratiques d'écoute du couinement, notre souris philosophe aurait une multitude de questions nouvelles... Sûr que cette souris serait alors perdue, à ne plus savoir par où commencer tant les causalités circulaires sont importantes, tant les domaines de compétences pour répondre à tout cela sont nombreux et intriqués.

Que lui conseillerions-nous alors, maintenant que notre thèse s'achève ? Nous lui dirions certainement que les pratiques influencent les représentations et qu'inversement les nouvelles représentations permettent de nouvelles pratiques. Certainement que, quelles que soient les pratiques et les représentations, celles-ci s'inscrivent dans une définition métaphysique du réel, elle-même à la fois cause et conséquence des pratiques et des représentations. Nous lui proposerions alors

de confronter sa question principale — « qu'est-ce le couinement pour ne rien dire ? » — sans jamais la perdre de vue, avec les différentes représentations, les différentes pratiques et les différentes métaphysiques. Elle nous dirait qu'à elle seule, cela semble impossible à faire mais que, au vu de ce que l'on vient d'écrire, cela vaut bien la peine de se mettre à l'ouvrage !

Lexique

Analyse esthétique : Analyse du rapport esthétique de l'Homme au réel, dont l'évolution fait « histoire ».

Attributs : Propriétés caractéristiques ou signes distinctifs d'une chose. Dans le cadre d'un objet esthétique, ses attributs correspondent aux caractères qui entrent en jeu dans le rapport esthétique.

Causalité circulaire : Modèle de causalité complexe et non mécanique, selon lequel les phénomènes se conditionnent réciproquement à l'intérieur d'un système. La causalité est alors non linéaire mais circulaire avec retour de l'effet sur la cause⁹⁰³.

Épistémologie : Désigne les discours sur les sciences, c'est-à-dire les discours sur les savoirs déjà établis : en cela, le terme renvoie à une évaluation critique *a posteriori* de nos connaissances, de nos principes, de nos hypothèses générales, de nos conclusions.

Esthétique : L'esthétique est une branche de la question ontologique portant sur la problématique du rapport de l'art à l'homme. Elle est liée de manière intrinsèque à la définition ontologique du rapport de l'art à la réalité. En ce sens, tout au long de la thèse, nous parlons surtout de « rapport esthétique ».

Gnoséologie : Théorie critique de la connaissance *a priori* qui porte sur l'origine, les formes et les limites de l'acte de savoir. Elle passe par l'analyse systématique des concepts employés par la pensée pour interpréter le monde⁹⁰⁴.

Objet esthétique : L'objet esthétique est une partie du réel possédant des propriétés qui permettent à l'homme d'entrer en relation avec lui. Supposé fixe, séparé et séparable de la réalité, il est défini en tant que tel par l'homme au sein du réel tout en étant distinct de lui-même. Il peut être soit de l'ordre de la chose contemplée, soit de l'ordre de l'idée suscitée par la contemplation du réel.

Ontologie : L'ontologie est la branche de la métaphysique qui porte tout particulièrement sur les questions relatives au mode d'existence des choses étudiées en métaphysique, des objets, des événements, des propriétés, des relations.

⁹⁰³ É. CLEMENT *et al.*, *La Philosophie de A à Z*, Hatier, Paris, 2000, p. 66.

⁹⁰⁴ G. DUROZOI et A. ROUSSEL, *Dictionnaire de philosophie*, Nathan, Paris, 1997, p. 167 ; et A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 387.

Prédicats : Attributs que le sujet affirme ou nie sur un objet. Dans le cadre d'un objet esthétique, les prédicats correspondent à ce qui est considéré comme esthétique lors d'un rapport esthétique.

Rapport esthétique : Le rapport esthétique relève de la question du lien, de la relation entre ce que l'homme considère comme « provenant de lui » et ce qu'il considère comme appartenant à une entité du réel distincte du lui-même. Cette définition s'éloigne du lien souvent établi entre esthétique et jugement du beau.

Sujet esthétique : Le sujet esthétique est un objet esthétique soumis à la réflexion et possédant des prédicats esthétiques octroyés par l'homme à partir des attributs de l'objet esthétique.

Bibliographie

- ABRAHAM Hélène et Paul VALERY, *Un art de l'interprétation, Claire Croiza : les cahiers d'une auditrice, 1924-1939*, Paris, France, Office de centralisation d'ouvrages, 1954.
- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Rolf Tiedemann, Marc Jimenez et Eliane Kaufholz-Messmer (trad.), Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2011.
- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Christophe David (trad.), Paris, France, Éd. Allia, 2015.
- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Philosophie de la nouvelle musique*, Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg (trad.), Paris, France, Gallimard, 1979.
- ANGELO Mario d', *La Renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1989.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 382, 1991.
- ARBO Alessandro, « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémique », dans Alessandro Arbo, *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, coll. « GREAM », 2017, p. 15-37.
- ARBO Alessandro, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 97-104.
- ARBO Alessandro et Pierre-Emmanuel LEPHAY, *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, coll. « GREAM », 2017.
- ARBO Alessandro et Marcello RUTA, *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Paris, Hermann, coll. « GREAM », 2014.
- ARNAULD Antoine et Pierre NICOLE, *La logique ou l'art de penser*, Gallimard, Paris, 1992.
- BACACHE Maya, Marc BOURREAU et François MOREAU, *Portrait des musiciens à l'heure du numérique*, Paris, Éditions rue d'ULM, coll. « Cepremap », 2011.
- BACHELARD Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.
- BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, J. Vrin, 1938.
- BAKHOUCHE Béatrice, « Musique et philosophie : le De Institutione musica de Boèce dans la tradition encyclopédique latine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 1, n° 3, 1997, p. 210-232.
- BARRETT James, « Producing Performance », dans *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 394.

- BATTIER Marc, « Science et technologie comme sources d'inspiration », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 1 Musiques du XXe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003.
- BAUDELAIRE Charles, « L'Horloge », dans *Les fleurs du mal*, Paris, la Différence, coll. « Orphée » dirigée par Yoshio Abe, 2013.
- BAUMGARTEN Alexander Gottlieb et Jean-Yves PRANCHERE, *Esthétique précédée des « Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème » ; et de la « Métaphysique (§§ 501 à 623) »*, Paris, L'Herne, coll. « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », 1988.
- BEFFA Karol, *Parler, composer, jouer : sept leçons sur la musique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, Gershom Gerhard Scholem, Theodor Wiesengrund Adorno, Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser (éd.), Frankfurt am Main, Allemagne, Suhrkamp, 1982, 2 vol.
- BENT Margaret, « Le métier de musicologue », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 611-627.
- BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle : essais et conférences*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1960.
- BERGSON Henri, Frédéric WORMS et Guillaume SIBERTIN-BLANC, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012.
- BERNARD Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1898.
- BERNARD-SUGI Christine, « André Malraux : "La culture est l'héritage de la noblesse du monde" », dans l'émission *Les nuits de France Culture*, Paris, 21 novembre 2017, 1h10 (en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/andre-malraux-la-culture-est-lheritage-de-la-noblesse-du-monde-0> ; consulté le 13 octobre 2018).
- BERTHO-LAVENIR Catherine, « Innovation technique et société du spectacle : le théâtrophone à l'Exposition de 1889 », *Le Mouvement social*, n° 149, octobre 1989, p. 59.
- BILLARD Pierre, « Musique - Le fait musical », dans *Encyclopaedia Universalis*, sans date (en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musique/1-le-fait-musical/>).
- BOISSIERE Anne, *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997.
- BOLTER JAY David et Richard Arthur GRUSIN, *Remediation : understanding new media*, Cambridge, The MIT Press, 2000.
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2002.
- BOUVERESSE Jacques, *Langage, perception et réalité : 1. La perception et le jugement*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon philo », 1995, vol. 1/2.
- BRENTANO Franz, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, Roderick M. Chrisholm et Reinhard Fabian

- (éd.), sans lieu, Felix Meiner Verlag, 1979, vol. 315.
- BRITTEN Benjamin, « On Receiving the First Aspen Award (1964) », dans *Britten on music*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- BURKE Peter, *Popular culture in early modern Europe*, New York, Harper & Row, 1978.
- BURNOUF Joëlle, Danielle ARRIBET-DEROIN, Bruno DESACHY, Florence JOURNOT et Anne Nissen JAUBERT, *Manuel d'archéologie médiévale et moderne*, Paris, A. Colin, coll. « Collection U », 2009.
- CABANES Gilles, « Le rôle de l'enregistrement dans la musique concrète », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 207-218.
- CAGE John et Morton FELDMAN, *Radio happenings : enregistrés à Wbai, New York, juillet 1966-janvier 1967*, Jérôme Orsoni (trad.), Paris, Éditions Allia, 2015.
- CAMERON Ross P., « There are No Things That are Musical Works », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 48, n° 3, 1^{er} juillet 2008, p. 295-314.
- CAT Jordi, « The Unity of Science », dans Edward N. Zalta (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2017, sans lieu, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017.
- CAVES Richard E., « Contracts between Art and Commerce », *The Journal of Economic Perspectives*, vol. 17, n° 2, 2003, p. 73-84.
- CERTEAU Michel de et Luce GIARD, *L'invention du quotidien - 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- CHANAN Michael, *Repeated takes : a short history of recording and its effects on music*, London et New-York, Verso, 1995.
- CHARBON Paul, *La Machine parlante*, Strasbourg, J.-P. Gyss, coll. « Ils ont inventé... », 1981.
- CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1505-1520.
- CHÁVEZ Carlos, *Toward a new music : music and electricity*, Herbert Weinstock (trad.), New York, Da Capo Press, 1975.
- CHICHE SARAH, « Préface », dans *Joséphine, la cantatrice : ou le peuple des souris*, Payot & Rivages, Paris, coll. « Petite bibliothèque Payot Classiques », 2019, p. 7-33.
- CHIMENES Myriam, *Marguerite de Saint-Marceaux, "Journal 1894-1927"*, Myriam Chimènes (éd.), Paris, Fayard, coll. « Histoire », 2007.
- CHION Michel, *L'art des sons fixés ou La musique concrètement*, Fontaine, Metamkine, 1991.
- CHION Michel, *L'audio-vision.*, Nathan, Paris, 1990.
- CHION Michel, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Bibliothèque de recherche musicale », 1983.
- CLARK Alfred, « Forty years of the Gramophone », *Gramophone*, p. 1929.
- CLARK Timothy James, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Anne-Marie

- Bony et Françoise Jaouën (trad.), Dijon, les Presses du réel, coll. « Collection Oeuvres en sociétés », 2007.
- CLARK Timothy James, *Le bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Carole Iacovella (trad.), Villeurbanne, Art éd, coll. « Textes », 1992.
- CLEMENT Élisabeth, Chantal DEMONQUE, Laurence HANSEN-LØVE et Pierre KAHN, *La Philosophie de A à Z*, Hatier, Paris, 2000.
- CLYM et Herbert von KARAJAN, *Karajan confidences*, Paris, Bleu nuit éd, 2008.
- CŒUROY André, « Eloge de l'invisible (éditorial) », *Machines parlantes et radio*, n° 127, juin 1930.
- CŒUROY André et Geneviève CLARENCE, *Le Phonographe*, Paris, Éd. Kra, coll. « Les Documentaires », 1929.
- COMBET Jean-Paul, « Enregistrer la musique, du mythe de l'authentique à celui du réel », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 97-104.
- CORREDOR Jose Maria et Pablo CASALS, *Conversations avec Pablo Casals, souvenirs et opinions d'un musicien.*, Paris, A. Michel, 1955.
- COURSON Hughes de, *Mozart l'Égyptien*, Heemstede, EMI music international, 1997.
- COURSON Hughes de, *Lambarena Bach to Africa*, Paris, Sony classical, 1993.
- CULSHAW John, *Ring resounding: the recording of Der Ring des Nibelungen*, London, Pimlico, 2012.
- CURIEN Nicolas et François MOREAU, « Maisons de disques et artistes : convergence ou conflit d'intérêts face au numérique ? », *Annals of Economics and Statistics*, n° 93/94, 2009, p. 207-232.
- CURIEN Nicolas et François MOREAU, *L'Industrie du disque*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006.
- DAVIES Stephen, « Analytic Philosophy and Music », dans *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, sans lieu, Routledge, 2010.
- DE WULF Maurice, « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », *Revue néo-scholastique*, vol. 16, n° 62, 1909, p. 237-259.
- DEHAENE Stanislas, *Vers une science de la vie mentale : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 6 avril 2006*, sans lieu, Collège de France, 2006.
- DELACROIX Christian, François DOSSE, Patrick GARCIA et Nicolas OFFENSTADT, *Historiographies. Concepts et débats*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2010.
- DELALANDE François, « Le paradigme électroacoustique », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 1 Musiques du XXe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 533-557.
- DELLA SETA Fabrizio, « Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo », dans *Cantu et in Sermones. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Florence, 1989, p. 75-100.

- DERIU Rosalba, « Pédagogie de l'éducation musicale dans la seconde moitié du XXe siècle », dans Jean-Jacques Nattiez, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 854-872.
- DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Paris, Larousse, coll. « Classiques », 1935.
- DJINDJIAN François, *Manuel d'archéologie*, Paris, A. Colin, coll. « Collection U », 2011.
- DOUGLAS Susan J., *Listening in : Radio and the American Imagination*, New York, Times Books/random House, 1999.
- DRETSKE Fred I., *Naturalizing the Mind*, Cambridge, MIT Press, 1997.
- DUCKLES Vincent, Jann PASLER, Glenn STANLEY, Thomas CHRISTENSEN, Barbara H. HAGGH, Robert BALCHIN, Laurence LIBIN, Tilman SEEBASS, Janet K. PAGE, Lydia GOEHR, Bojan BUJIC, Eric F. CLARKE, Susan MCCLARY, Jean GRIBENSKI, Carolyn GIANTURCO, Pamela M. POTTER, David FALLOWS, Miloš VELIMIROVIĆ, Gary TOMLINSON, Gerard BÉHAGUE, Masakata KANAZAWA et Peter PLATT, « Musicology », dans *Oxford Music Online*, New York, Oxford University Press, 2001.
- DUFOUR Éric, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005.
- DUFOURT Hugues, « Introduction », dans *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997, p. 7-13.
- DUFOURT Hugues, « Du Romantisme à la période contemporaine : formalisme et subjectivité de la musique moderne », dans *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997, p. 123-133.
- DUROZOI Gérard et André ROUSSEL, *Dictionnaire de philosophie*, Nathan, Paris, 1997.
- EDIDIN Aron, « Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 39, n° 1, 1^{er} janvier 1999, p. 24-39.
- EINSTEIN Albert, *La Méthode expérimentale et la philosophie de la physique*, Robert Blanché (trad.), Paris, A. Colin, 1969.
- EINSTEIN Albert, « Physik und realität », *Journal of the Franklin Institute*, vol. 221, n° 3, mars 1936, p. 313-347.
- EINSTEIN Albert, Léopold INFELD et Maurice SOLOVINE, *L'évolution des idées en physique : des premiers concepts aux théories de la relativité et des quanta*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1938.
- EISENBERG Evan, *Phonographies : exploration dans le monde de l'enregistrement*, Dominique Defert (trad.), Paris, Aubier, 1988.
- FINE Kit, « La non-identité d'une chose et de sa matière », dans *Études de philosophie*, Université de Provence, Aix en Provence, 2008, vol. 9-10, p. 152-197.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Chicoutimi, Université du Québec de Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales » dirigée par Jean-Marie Tremblay, 2002.
- FRANGNE Pierre-Henry et Hervé LACOMBE, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014.

- FRANGNE Pierre-Henry et Hervé LACOMBE, « Introduction : musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical ? », dans *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 11-28.
- FUMAROLI Marc, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Éd. de Fallois, 1991.
- GAISBERG Frederick William, *Music on record*, Londres, R. Hale, 1947.
- GARDEN Mary, *L'envers du décor : souvenirs d'une grande cantatrice*, Paris, Ed. de Paris, 1952.
- GARDEN Mary et Louis BIANCOLLI, *Mary Garden's story*, New York, Simon and Schuster, 1951.
- GASPARINI Stéphane, *Qu'est-ce que penser - en - musique ?*, Nancy, Université de Lorraine, 2013.
- GAUTIER Émile (1853-1937) Auteur du texte, *Les étapes de la science : chroniques documentaires*, Paris, Lecène, Oudin, 1892.
- GIROD Pierre, « Traditions et enregistrements », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 43-54.
- GITELMAN Lisa, *Always Already New – Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- GIULIANI Elizabeth, « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 77-96.
- GIULIANI Elizabeth, « Debussy et le disque », dans Myriam Chimènes et Alexandra Laederich, *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, p. 223-238.
- GOODMAN Nelson et Jacques MORIZOT, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon art », 1990.
- GOULD Glenn, *Le dernier puritain*, Bruno Monsaingeon (trad.), Paris, Fayard, 1992.
- GRACYK Theodore, *Rhythm and noise : an aesthetics of rock*, Durham, Duke University Press, 1996.
- GRACYK Theodore et Andrew KANIA, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge, 2011.
- GRACYK Theodore et Andrew KANIA, « Performances and Recordings », dans *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge, 2011, p. 80-90.
- GREEN Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris, l'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2006.
- HAINS Jean-Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - I Musiques du XXe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 901-938.
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le Dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1985.

- HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Dennis Collins (trad.), Paris, Gallimard, 1984.
- HARVITH John et Susan Edwards HARVITH, *Edison, musicians, and the phonograph: a century in retrospect*, New York, Greenwood Press, 1987.
- HASKELL Harry, *The Early Music Revival : A History*, New York, Dover Publications, 1996.
- HEMARDINQUER Pierre, *Le Phonographe et ses merveilleux progrès.*, sans lieu, Impr. Th. Martin, 1930.
- HEMARDINQUIER Pierre et René DUMESNIL, *Le livre du disque. Histoire de la musique par les disques*, Paris, E. Chiron, 1931.
- HEMPTINNE Pierre, « La couverture musicale ne couvre pas le social », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 1 : 1, 15 mai 2002, p. 29-39.
- HENNION Antoine, « La Production du succès : une anti-musicologie de la chanson de variétés », *Volume !*, 10 : 1, 30 décembre 2013, p. 47-73.
- HENNION Antoine, Sophie MAISONNEUVE et Emilie GOMART, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, coll. « Questions de culture », 2000.
- HOWAT Roy, « Les enregistrements historiques des mélodies de Debussy. Des sources pour l'interprétation », dans Myriam Chimènes et Alexandra Laederich, *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, p. 253-261.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes*, vol. XVI, Paris, Le Club Français du Livre, 1970.
- HUSSERL Edmund, *L'Idée de la phénoménologie*, Alexandre Lowit (trad.), Paris, P.U.F., 1993.
- HUSSERL Edmund et Paul RICŒUR, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 1985.
- INDIANA UNIVERSITY Bloomington Archives of Traditional Music, Anthony SEEGER et Louise S. SPEAR, *Early field recordings : a catalogue of cylinder collections at the Indiana University Archives of Traditional Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2015.
- KAFKA Franz, *Joséphine, la cantatrice : ou le peuple des souris*, Olivier Mannoni (trad.), Payot & Rivages, Paris, coll. « Petite bibliothèque Payot Classiques », 2019.
- KAFKA Franz, *Œuvres complètes de Franz Kafka*, Robert Marthe (trad.), Paris, Cercle du livre précieux, 1964, vol. 6.
- KAHNEMAN Daniel et Raymond CLARINARD, *Système 1 - système 2 : les deux vitesses de la pensée*, Paris, Flammarion, coll. « Clés des Champs », 2016.
- KALIFA Dominique, « Représentations et pratiques », dans *Historiographies : concepts et débats II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » dirigée par Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, 2010.
- KALTENECKER Martin, « Trois perspectives sur l'image sonore », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé

- Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 137-158.
- KANIA Andrew, « The Philosophy of Music », dans Edward N. Zalta (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2017, Standford, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017.
- KANIA Andrew, « Making Tracks : The Ontology of Rock Music », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, n° 4, septembre 2006, p. 401-414.
- KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, Alexis Philonenko (trad.), Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1965.
- KARAJAN Herbert von et Franz ENDLER, *Histoire de ma vie*, Rosemarie Demé-Ahr et Marie-Jo Goedert (trad.), Paris, Vertiges du Nord, 1988.
- KATZ Mark, *Capturing sound how technology has changed music*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- KIVY Peter, « Le platonisme en musique. Un autre genre de défense », dans *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Paris, Hermann, coll. « Collection du GREAM » dirigée par Alessandro Arbo et Marcello Ruta, 2014.
- KOCH Christopher P. (éd.), *Taphonomy : A Bibliographic Guide to the Literature*, Orono Maine, The Center for the Study of First Americ, 1989.
- KÖLSCH Stefan, *Brain and Music : A contribution to the investigation of central auditory processing with a new electrophysiological approach*, PhD Thesis, Max Planck Institute of Cognitive Neuroscience Leipzig, 2000.
- LA ROCHELLE Réal, « Le disque et les multinationales », dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 1 Musiques du XXe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 939-953.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1968.
- LASTER Danièle, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *Romantisme*, vol. 13, n° 41, 1983, p. 74-78.
- LEBRECHT Norman, *When the Music Stops : Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music*, sans lieu, Simon & Schuster, 1996.
- LECOMTE Henri, « Un discographie sélective et critique », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 3 Musiques et cultures*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2005, p. 108-134.
- L'ECUYER Sylvia, « La musique classique à la radio », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 1 Musiques du XXe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003.
- LELOUP Jean-Yves, *Electrosound : machines, musiques & culture(s)*, Fondation Electricité de France

- (éd.), Marseille, le Mot et le reste, 2016.
- LEMONNIER Bertrand, *L'Angleterre des Beatles : Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Éditions Kimé, 1998.
- LEPHAY Pierre-Emmanuel, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », dans Alessandro Arbo, *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, coll. « Collection du GREAM », 2017, p. 39-65.
- LEPHAY Pierre-Emmanuel, « La prise de son et le mixage, éléments de l'interprétation : les exemples de Herbert von Karajan et Glenn Gould », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 113-124.
- LETERRIER Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIXe siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 14, n° 1, coll. « Musique et sciences humaines », 2006, p. 49.
- LEVINE Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, sans lieu, Harvard University Press, 1988.
- LHADDADENE Luc, Pascale GOETSCHÉL, Pascal ORY, *Jacques Canetti (1909-1997) la carrière d'un directeur artistique, du jazz à la chanson (1930-1962)*, Paris, Panthéon-Sorbone, 2004.
- LIEBOWITZ Stanley J., « Durability, Market Structure, and New-Used Goods Models », *The American Economic Review*, vol. 72, n° 4, 1982, p. 816-824.
- LOUSSIER Jacques, *Jacques Loussier plays Bach*, Paris, Decca France, 1996.
- LOWINSKY Edward Elias, « Musical Genius--Evolution and Origins of a Concept », *The Musical Quarterly*, vol. 50, n° 3, 1964, p. 321-340.
- KARPIK Lucien, « Dispositifs de confiance et engagements crédibles », *Sociologie du Travail*, vol. 38, n° 4, 1996.
- MACHE François-Bernard, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- MAISONNEUVE Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2009.
- MAISONNEUVE Sophie, « De la machine parlante au disque : Une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, p. 17-31.
- MARTINET André, *Éléments de linguistique générale*, 5e édition, Paris, A. Colin, coll. « Cursus », 2008.
- MCADAMS Stephen, *Perception et cognition de la musique : les conférences Alphonse Dupront*, Paris, J. Vrin, coll. « MusicologieS », 2015.
- MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Jean Paré (trad.), Tours Paris, Mame Éditions du Seuil, coll. « Intuitions », 1968.
- MEADEL Cécile, *La radio des années trente*, Lille, A.n.r.t., 1993.
- MEDIÉL Olga González, Núria SEMPÈRE et Georgina ROVIRA, « La música com a eina cohesió social / La musique comme outil de cohésion sociale », *Temps d'Educació*, vol. 0, n° 50, 2016, p. 99-112.

- MENGER Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1983.
- MERLEAU-PONTY Maurice, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MESSIAEN Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie : (1949-1992)*, Paris, Ed. Alphonse Leduc, 1994.
- MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, A. Leduc, 1986.
- MEYER Leonard B., *Music, the arts, and ideas : patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.
- MIDDLETON Richard, « L'étude des musiques populaires », dans Jean-Jacques Nattiez, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 766-784.
- MOLINO Jean, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 477-527.
- MOLINO Jean, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XXe siècle », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 4 Histoires des musiques européennes*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2006, p. 1386-1440.
- MOLINO Jean et Jean-Jacques NATTIEZ, « Typologies et universaux », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 338-396.
- MOMIGLIANO Arnaldo, *Problèmes d'historiographie : ancienne et moderne*, Alain Tachet, Évelyne Cohen et Louis Evrard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1983.
- MOMIGLIANO Arnaldo, *Problèmes d'historiographie : ancienne et moderne*, Alain Tachet, Évelyne Cohen et Louis Evrard (trad.), Paris, Gallimard, 1983.
- MONSAINGEON Bruno, *Chemins de traverse*, Paris, Fayard, 2012.
- MOORE Jerrold Northrop, *A voice in time: the gramophone of Fred Gaisberg, 1873-1951*, sans lieu, Hamilton, 1976.
- MORRIS R. J., « Leisure and Society 1830–1950 », *Urban History*, vol. 7, mai 1980, p. 131-133.
- MOUTSOPOULOS Euáγγελos A., *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Histoire de la philosophie et philosophie générale », 1959.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles ? : Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 1, 10 juillet 2014, p. 217-243.

- NATTIEZ Jean-Jacques, « Unité de la musique... Unité de la musicologie ? », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 17-32.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « Éclatement ou unité de la musique ? », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 17-32.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « L'invitation au voyage », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 3 Musiques et cultures*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2005, p. 17-35.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 1128-1148.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « Pluralité et diversité du savoir musical », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003, p. 17-44.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « Faits et interprétations en musicologie », *Horizons philosophiques*, vol. 7, n° 2, 1997, p. 33.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Le combat de Chronos et d'Orphée : essais*, Paris, C. Bourgois, coll. « Collection Musique/passé/présent », 1993.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « La danse à tambour des Inuit Igloodik (Nord de la Terre de Baffin) », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 18, n° 4, 1988, p. 37-48.
- NELSON Phillip, « Information and Consumer Behavior », *Journal of Political Economy*, vol. 78, n° 2, 1970, p. 311-329.
- NIBART Frédéric, *La Société générale des téléphones : 1880-1890*, Angers, Nibart, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *La volonté de puissance*, Friedrich Würzbach (éd.), Geneviève Bianquis (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Collection 259-260 », 1995.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le Voyageur et son ombre : opinions et sentences mêlées*, Henri HaugAlbert (trad.), Paris, Mercure de France, coll. « Collection d'auteurs étrangers », 1919.
- OLIVIER Laurent, « Ce qui reste, ce qui s'inscrit. Traces, vestiges, empreintes », *Socio-anthropologie*, n° 30, 2014, p. 147-153.
- OLIVIER Laurent, « The Business of Archaeology is the Present », dans *Reclaiming Archaeology : Beyond the Tropes of Modernity*, Londres et New York, Routledge, 2013, p. 117-129.
- OWENS Jessie Ann, « Music Historiography and the Definition of "Renaissance" », *Notes*, vol. 47, n° 2, décembre 1990, p. 305.
- PACCINI HERNANDEZ Deborah, « World music et world beat », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 1 Musiques du XXe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité

- de la musique, 2003, p. 1322-1334.
- PALISCA Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.
- PARVILLE Henri de, *L'électricité et ses applications : exposition de Paris*, Paris, G. Masson, 1883.
- PEINAUD Michel, « Le chant du virtuel : Kafka, Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris », *Littérature*, vol. 111, n° 3, 1998, p. 29-36.
- PETERSON Richard A., « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », Marc Munder et Antoine Hennion (trad.), *Vibrations*, vol. 1, n° 1, 1991, p. 9-39.
- PETERSON Richard A., « The Production of Culture : A Prolegomenon », *American Behavioral Scientist*, vol. 19, n° 6, 1^{er} juillet 1976, p. 669-684.
- PETERSON Richard A., « Market and moralist censors of a rising art form : jazz », *Arts in society*, n° 4, 1967, p. 253-264.
- PHILIP Robert, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, sans lieu, Cambridge University Press, 2004.
- PLANCHART Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 1071-1090.
- PLATON, *La République : livres 6 et 7*, Pierre Pachet (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.
- PLATON, *Platon, Œuvres complètes*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Universités de France », 1963.
- PLATON, « La République », Léon Robin (trad.), dans *Platon, œuvres complètes*, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 857-1244.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, France, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.
- POPPER Karl Raimund, *Misère de l'historicisme*, Hervé Rousseau (trad.), Paris, Plon, coll. « Recherches en sciences humaines », 1956.
- POUIVET Roger, « Goodman et la reconception de l'esthétique », *Rue Descartes*, n° 80, n° 1, 28 mars 2014, p. 4-19.
- POUIVET Roger, « Les œuvres musicales existent-elles ? Un dialogue ontologique », dans *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Paris, Hermann, coll. « Collection du GREAM » dirigée par Alessandro Arbo et Marcello Ruta, 2014, p. 13-32.
- POUIVET Roger, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 159-172.
- POUIVET Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.
- POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2010.

- POUIVET Roger, *Le réalisme esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2006.
- POUIVET Roger, *Esthétique et logique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1996.
- PROUST Marcel, *A un ami (correspondances)*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1956.
- PROUST Marcel et Georges DE LAURIS, *A un ami (correspondances)*, Paris, Amiot-Dumont, 1948.
- PUTNAM Hilary, « Sense, Nonsense, and the Senses : An Inquiry into the Powers of the Human Mind », *The Journal of Philosophy*, vol. 91, n° 9, septembre 1994, p. 445-517.
- QUEIROS José Maria Eça de, *202, Champs-Élysées*, Marie-Hélène Piwnik (trad.), Paris, Éd. de la Différence, coll. « Littérature », 1991.
- RABELAIS François, *Gargantua*, Edition de Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2007.
- RABELAIS François, *Pantagruel*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Lettres françaises », 1990.
- RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.
- REINHARD Strohm, « Le concept de musique en Europe », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 5 L'unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2007, p. 428-474.
- RICE Timothy, *Ethnomusicology : a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Very short introductions », 2014.
- ROLAND-MANUEL, *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2001.
- ROSELLINI Michèle et Catherine COSTENTIN, *Cyrano de Bergerac : Les États et Empires de la lune et du soleil*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », 2005.
- ROSEN Charles, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, Marc Vignal (trad.), Paris, Gallimard, 1978.
- ROY Jean, *Le Groupe des six*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1994.
- RUSSOLO Luigi, *L'Art des bruits, manifeste futuriste, 1913*, Editions Allia, Paris, 2013.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions précédées de Dialogues philosophiques - Œuvres I*, Astic Sophie, Boriaud Jean-Yves et Cambronne Patrice (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Joseph Trabucco (trad.), Garnier-Flammarion, Paris, 1964.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite biblio Payot », 2016.
- SCHÆFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- SCHÆFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Essais du Collège international de philosophie », 2000.
- SCHAEFFER Pierre, *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Éditions Richard Masse, 1977.

- SCHAFER Raymond Murray et Sylvette GLEIZE, *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, coll. « Musiques et musiciens », 1979.
- SCHILLER Friedrich von, « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1795-1796) », *Revue du Mauss*, vol. 1, n° 45, 2015, p. 151-154.
- SCHILLER Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Robert Leroux (trad.), Paris, Aubier, coll. « Collection bilingue des classiques étrangers », 1943.
- SCHWARZKOPF Elisabeth, *On and Off the Record : A Memoir of Walter Legge*, Boston, Northeastern University Press, 2002.
- SETEUN Mélanie, « Édito », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 1 : 1, 15 mai 2002 (en ligne : <http://journals.openedition.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/volume/2485> ; consulté le 8 mars 2018).
- SIEFERT Marsha, « Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture : How the Talking Machine Became a Musical Instrument », *Science in Context*, vol. 8, n° 2, juin 1995, p. 417-449.
- SOHN Anne-Marie, *Âge tendre et tête de bois : histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette, coll. « La Vie quotidienne », 2001.
- SPINOZA Baruch, *L'Éthique*, Gallimard, Paris, coll. « Folio », 1954.
- STERNE Jonathan, *MP3 : économie politique de la compression*, Maxime Boidy et Alexis Zimmer (trad.), Paris, La rue musicale, 2018.
- STRAVINSKY Igor, Robert CRAFT, *Avec Stravinsky*, Monaco, Éditions du Rocher, 1958.
- STRAWSON Peter Frederick, Albert SHALOM et Paul DRONG, *Les individus : essai de métaphysique descriptive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1973.
- SULAIMAN Marion-Gallois, Alessandro ARBO et Pierre-Emmanuel LEPHAY, « Le rôle du disque dans la promotion et la pérennité d'un paradigme interprétatif », dans *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, coll. « Collection du GREAM », 2017, p. 69-90.
- TAFURI Johannella, « La formation musicale supérieure en Europe et en Amérique du Nord », dans Jean-Jacques Nattiez, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 854-872.
- TEILLET Philippe, « L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui », dans *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 111-125.
- TESTAVIN Eugène, *L'organisation actuelle du théâtrophone*, Paris, Librairie de l'enseignement technique, 1930.
- TEYSSÉDRE Bernard, *L'esthétique de Hegel*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Initiation philosophiques », 1958.
- TOLILA Paul, « Préface », dans Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La

- Documentation Française, coll. « Questions de culture », 2000.
- TOURNES Ludovic, *Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée : XIXe-XXIe siècle*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Mémoires », 2008.
- TURNBULL Michael, *Mary Garden*, Portland, Scholar Press, 1997.
- URFALINO Philippe, « De l'anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle », *Revue française de science politique*, vol. 43, n° 5, 1993, p. 823-849.
- VALERY Paul, « La conquête de l'ubiquité », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1928, vol. tome II, p. 1281-1285.
- VAN DRIE Mélissa, « Devenir auditeur », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, p. 55-75.
- VAN INWAGEN Peter, *Material beings*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- VARESE Edgard, « Que la musique sonne », *391*, n° 5, juin 1917, p. 27. Département Réserve des livres rares, Bibliothèque nationale de France.
- VENDRIX Philippe, « Les conceptions de l'histoire de la musique », dans Jean-Jacques Nattiez, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle - 2 Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2004, p. 628-648.
- VENDRIX Philippe, *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Liège et Genève, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège et Diffusion Droz, 1993.
- WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- WIND Edgar et John BAILEY, *Art et anarchie*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1988.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Gilles-Gaston Granger (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1993.
- WITTGENSTEIN Ludwig et Danièle MOYAL-SHARROCK, *De la certitude*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2006.
- WOLLHEIM Richard, *L'art et ses objets*, Richard Crevier (trad.), Paris, Aubier, coll. « Aubier philosophie », 1994.
- Les enjeux de l'Éducation Musicale dans la formation générale des élèves*, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2016.
- Plan pour les arts et la culture à l'École*, Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle et la direction de l'Enseignement scolaire, 2001.

Résumé de Thèse : Analyse esthétique, vers une nouvelles approche de l'histoire musicale

Grâce à l'apparition de l'enregistrement à la fin du XIX^e siècle, la musique s'est enrichie d'une multitude de pratiques éclectiques. La capacité à conserver toujours plus précisément le phénomène musical permet la multiplication des transferts culturels à travers le globe, favorisa la reconstitution de pratiques musicales oubliées, et engendra un développement de connaissances historiques protéiformes. Enfin, face à ce savoir musical et ces enregistrements issus du passé, la création musicale contemporaine pu se positionner dans quantités de démarches variées et inattendues ainsi acquise.

Cette richesse ainsi acquise aboutit à des perceptions différentes de la musique, voire tellement contradictoires qu'elles paraissent rendre abscond tout discours esthétique. Le mot même « musique », employé au singulier, semble désormais bien étriqué pour appréhender l'ensemble des manières de penser le phénomène musical à travers le temps et l'espace. De même, au sein des paradigmes musicologiques contemporains, la pensée esthétique a clairement perdu ses lettres de noblesse et le relativisme culturel s'est imposé comme solution pour expliquer l'ensemble des phénomène musicaux : il existerait une multitude de musiques dans une multitude de lieux géographiques avec une multitude d'histoires.

Cette thèse cherche un autre chemin afin de définir les paradigmes permettant d'élaborer une histoire de la musique au singulier. En effet, vouloir concevoir les phénomènes musicaux en tant que processus multiples, sans rapport les uns aux autres, pose de nombreux problèmes épistémologiques. La pensée défendue dans ce travail à contre-courant des vents dominants de la musicologie, exige de définir un cadre dans lequel il est possible de penser d'un côté une ontologie de la musique, et de l'autre une caractéristique anthropologique permettant, entre les deux, d'établir un rapport esthétique qui relie l'être humain et le réel musical. Pour ce faire, elle prend appui sur certaines théories issues du « réalisme esthétique » : pour être appréhendé, le réel doit être conçu comme une entité singulière, accessible par les sens et la raison. La démarche de cette thèse emprunte également les concepts de « Pratiques » et de « Représentations » afin de relier ce rapport esthétique universel avec un espace historique où la musique au singulier pourrait se réaliser de multiples manières, en fonction de situations sociétales particulières, et où elle pourrait évoluer en lien avec les connaissances et les pratiques musicales référentes d'une société.

Au sein de ce travail, le choix d'étudier les transformations des pratiques musicales depuis l'apparition de l'enregistrement, à partir des travaux historiques et sociologiques sur le sujet, permet enfin de comprendre les profonds bouleversements que la technologie engendra dans nos propres représentations du mot musique. Cette démarche permet aussi d'envisager le gouffre nous empêchant d'approcher pleinement la musique et son histoire avant l'enregistrement. Elle amène en dernier lieu le lecteur à envisager de nouvelles pistes fondées sur ce que nous nommons l'« archéologie musicale », démarche voulant bâtir une nouvelle approche des sources considérées comme « sédiments musicaux », et apporter un éclairage sur nos visions et nos pratiques contemporaines face au passé.

Mots clefs :

Musicologie, Histoire de la musique, Esthétique, Épistémologie, Histoire de l'enregistrement, Anthropologie

Abstract : Aestehtic analysis : towards a new approach of musical history

With the emergence of recording at the end of the 19th century, a multitude of eclectic practices were added to music. The ability to preserve the musical phenomenon ever more precisely made possible the multiplication of cultural transfers across the globe, favored the reconstitution of forgotten musical practices, and engendered the development of protean historical knowledge. Finally, confronted with this musical knowledge and these recordings from the past, contemporary musical creation found its place in a variety of unexpected and varied approaches thus acquired.

This richness thus acquired leads to different perceptions of music, even so contradictory that they seem to render any aesthetic discourse totally abstruse. The word "music" itself, used in the singular, then seems to be a very narrow term for understanding the whole range of ways of considering the musical phenomenon through time and space. Likewise, within contemporary musicological paradigms, aesthetic thought has clearly lost its reputability and cultural relativism has become the obvious solution to explain all musical phenomena : indeed, a multitude of music would exist in a multitude of geographical places with a multitude of histories.

This thesis seeks another path in order to define the paradigms for the elaboration of a single history of music. Indeed, wanting to conceive musical phenomena as multiple processes, unrelated to each other, poses many epistemological problems. The reflection defended in this work, which goes against the prevailing winds of musicology, requires to define a framework in which it is possible to think on the one hand of an ontology of music, and on the other hand of an anthropological characteristic allowing, between the two, to establish an aesthetic relationship that connects the human being and musical reality. To do so, this approach is based on certain theories coming from "aesthetic realism" : to be understood, the real must be conceived as a singular entity, accessible through senses and reason. The process of this thesis also adopts the concepts of "Practices" and "Representations" in order to link this universal aesthetic relationship with a historical space where music - in the singular - could be fulfilled in multiple ways, depending on specific societal situations, and where music could evolve in relation to the knowledge and musical practices of a society.

Within this work, choosing to study the transformations of musical practices since the emergence of recording, based on historical and sociological work on the subject, finally allows us to understand the profound upheavals that technology has brought about in our own representations of the word music. This approach also allows us to consider the abyss preventing us from fully understanding music and its history before recording. Finally, it leads the reader to consider new avenues based on what we call "musical archaeology," a methodology that seeks to build a new approach to sources considered as "musical sediments" and to enlighten our contemporary visions and practices in dealing with the past.

Keywords :

Musicology, History of music, Aesthetics, Epistemology, History of recording, Anthropology