



HAL
open science

L'interprétation musicologique. Une dialectique entre l'utopie, l'imaginaire et la tradition?

Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. L'interprétation musicologique. Une dialectique entre l'utopie, l'imaginaire et la tradition?. Imaginaire et Utopies du XXIe siècle, Klincksieck, pp.61-80, 2003, L'Université des arts, 9782252034460. hal-02917637

HAL Id: hal-02917637

<https://hal.science/hal-02917637>

Submitted on 19 Aug 2020

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.

**L'interprétation musicologique.
Une dialectique entre l'utopie, l'imaginaire et la tradition?**

Christine Esclapez

Département de Musique et Sciences de la Musique

Aix-Marseille I

En Guise d'introduction...

Le thème de ce séminaire: « Imaginaires et Utopies du XXI^e siècle » laisse rêveur et d'emblée nous demande, musicologues du siècle dernier, de nous livrer à toute une série de démarches prospectives et d'ouvrir notre horizon tout autant que de le décadrer vers un futur proche mais imprévisible puisque *non encore là*. Ce thème nous demande d'adopter une logique inhabituelle: celle du *plausible* (Gardin, 1987) ou plutôt celle d'une « hypothèse plausible » (Ricoeur, 1997: 356) et c'est à ce titre qu'il convoque notre imagination. Comment percevoir dans le présent le possible encore ignoré?

Avant même de définir une thématique qui viendrait illustrer et prolonger cette réflexion, une question presque existentielle se pose. Le musicologue est — ici — confronté à *sa* propre démarche. Je dirais même qu'il est *face* à ce qui le constitue. Des directions éparpillées affluent inévitablement: recherche, invention, trouvaille, prospection, imagination... Comment définir par les mots, cette sensation indéfinissable dans laquelle nous plonge cette proposition. Avec elle ou plutôt *grâce* à elle, nous sommes donc tenus de créer et de déployer un scénario original. Et c'est là que nous sommes pris à notre propre piège. Passe encore si le titre n'était que « Utopies et Imaginaires » mais le « du XXI^e siècle » laisse définitivement rêveur, peut-être même perplexe. Nous sommes confrontés à notre propre vide et à une distance difficilement imaginables sinon au prix de suppositions peu rassurantes car *inhabituelles*. Elles nous demandent de *jouer* c'est-à-dire de provoquer une *mise en jeu* consciente et risquée de nos habitudes et de nos croyances. Mais à près tout, l'art n'est-il pas le lieu où l'utopie comme modalité particulière de l'imaginaire y est la plus exacerbée? Pourquoi exclure cette dimension du discours de celui qui tend vers sa compréhension? Classer, assumer des typologies et des méthodologies, autant de démarches habituelles pour tout musicologue qui, dans ce cadre, n'apparaissent plus comme essentielles ou tout au moins fondatrices. Il s'agit ici de proposer et d'acquérir officiellement le statut du

chercheur-lecteur qui fréquente aussi bien la rigueur et le raisonnement de la logique scientifique que la dérive et le hasard du processus imaginaire. Compromis entre intuition et formation, entre performance et compétence, la recherche en musicologie est aussi un espace utopique que la thématique de ce séminaire nous permet de ne pas négliger, peut-être même de ne pas oublier.

C'est ce que nous nous proposons de parcourir ici. Parcours ou plutôt investigation imaginaire. Que sera la musicologie occidentale du XXI^e siècle? Si le thème est vaste et apparemment informe ou même inutile, il est également osé car il ne conduira pas nécessairement à une série de prévisions. Simplement à un élargissement même de *ce que fait* la musicologie tout autant que *de ce qu'elle est*. Disons-le tout de suite, ce que nous avons en tête est tout simplement de rappeler une évidence: tout discours sur la musique (oeuvres ou activités) relève forcément d'une interprétation c'est-à-dire d'une certaine utopie de lecture et de compréhension. Mais ce qui intéresse ici c'est à la fois de redire cette évidence (qui n'est pas nouvelle) tout en la délivrant de la folie, du délire ou du fantasme. Interpréter c'est avant tout proposer une utopie de lecture c'est-à-dire *un lieu qui n'est dans aucun lieu* mais c'est aussi finalement un problème d'identité ou plutôt d'altérité. Comment se situer par rapport à ce dont on parle tout en respectant les « sens originels » (Hauer, 2001) de ce dont on parle. Mais ce dont on parle est souvent un moyen de mieux se comprendre ou « de lire son propre livre » (*Idem*). Ou encore comme le souligne Bernard Darras:

« (...) toute recherche en sciences humaines est aussi, et à la fois, une instrumentation destinée à assouvir la curiosité concernant l'autre et un dispositif de médiation pour se connaître soi-même. Dans tous les cas, le premier instrument de la recherche, c'est le chercheur. Ses domaines d'études et ses méthodes de recherche lui ressemblent. La recherche est une mise scène du chercheur, de ses habitudes, de ses croyances, de ses ambitions, de son rapport à son objet d'étude, à lui-même, à la science, au monde » (2000: 49).

Interpréter c'est aussi *ouvrir* et *révéler* un des sens plausibles de l'oeuvre. C'est également renouveler la tradition inscrite dans et hors du texte comme *référence à l'autre*. Pourtant, cet autre ne peut advenir que par la parole en acte de l'interprète qui prolonge. « La tradition doit être comprise non plus seulement comme action de réception et de transmission, mais comme (re)création du sens. Cette re-création est Révélation. » (Ouaknin, 1994: IX).

Alternance, altercation, alternative. Autant de modalités en jeu dans tout réseau d'échange qui conduisent, dès qu'ils sont posés, à une crise sémantique. Où sont le

signifiant? le signifié? l'interprétant?... Jeu de cache-cache désormais accepté. Pourtant, tout à la fois stimulant et déconcertant, il court le risque d'essouffler les participants et de s'essouffler lui-même! L'interprétation musicologique, à mi-chemin entre identité et altérité sera donc le thème de notre communication. Et, sous forme héritée à la fois de Francastel et de Ricoeur, rappelons son titre: *L'interprétation musicologique, une dialectique entre l'utopie, l'imaginaire et la tradition?*

Utopie et ambiguïté ou Pourquoi imaginer ce qui n'est pas encore là?

Comme processus essentiel de l'imaginaire, l'utopie a donné lieu à de nombreux travaux et il n'est pas, pourtant, dans mon propos de proposer ici une histoire ou une typologie des nombreuses utopies sociales, religieuses, politiques, artistiques ou autres... D'autres l'ont fait, bien plus avantageusement. Simplement, on remarque que la question de l'utopie soulève toute une série de discussions où l'on s'accorde généralement à relever son caractère ambigu. Pour les uns, elle est folie, fantasme, idéalisation, quête d'une pureté totalitaire. Dans ce cas, elle tend vers l'uniformisation ou la généralisation. Elle est le rêve éveillé de rêveurs impénitents en mal de bien-être — imagination et construction d'une réalité plane et linéaire où tout relief et contraste sont absents. Par cette idéalisation éblouissante, l'utopie est souvent refus de la vie elle-même. Refus de la regarder en face, refus de l'affronter. Pour d'autres, l'utopie est nécessaire. Elle est projection vers l'avenir, voyage, mouvement salutaire et subversif de remise en cause des valeurs acquises et communément partagées qu'il est quelquefois nécessaire de renouveler. « C'est donc en tant qu'agent de destruction qu'elle se révèle utile (...) » (Cioran, 1960: 115). L'utopie est « situationnellement transcendante » (Ricoeur, 1997: 359) car elle est « fondamentalement réalisable » (*Idem*). Ce que nous apprennent les travaux sur l'utopie, quels qu'ils soient d'ailleurs, c'est moins une typologie de mécanismes éventuellement applicables au domaine artistique que la richesse que soulève toute interrogation sur la question. Comment parler de l'utopie, sans être conscient des béances, des interrogations et des exclamations qu'elle provoque. La revendiquer à tout prix, peut tout aussi bien relever de la naïveté, de l'inconséquence, du délire que de la liberté, de l'ouverture et de la réflexion sur soi que se doit d'entreprendre toute société, toute discipline ou tout être. Elle nous plonge au coeur même de ce que sont nos désirs, nos envies et nos projections imaginaires. Dès lors est-il encore sérieux de rappeler la question que nous avons posée

au début de cette communication: *Que sera la musicologie du XXI^e siècle?* Elle demeure pourtant la source de nombreux questionnements, un peu comme un préambule qu'il est cependant encore et toujours nécessaire de poser et de se poser car il est au centre du débat. C'est, en tout cas, en la posant que l'on pourra créer du possible et renverser, de ce fait, le rapprochement — tout à la fois habituel et traditionnel — entre *utopie* et *impossible*. « Revenir sur cette croyance, ce n'est pas renoncer à l'utopie, c'est lui redonner sa signification première, celle d'un heureux effort de l'imagination pour explorer et représenter le possible »¹. Il n'a d'ailleurs jamais été aussi crucial, en ces temps bouleversés, que de se tourner vers le futur et de l'imaginer, tour à tour pour se conforter, se rassurer, pour abolir ou amoindrir le doute, pour exacerber et illuminer le désir purement humain de connaître ce qui est devant nous, si proche mais inévitablement caché par les entrecroisements, les détours et les dos d'âne des chemins que nous empruntons. Comme le souligne Leroi-Gourhan:

« Il serait vain de prétendre échapper à un besoin fondamental aussi puissant que celui qui porte l'homme à se retourner vers ses sources, mais l'analyse des sources est peut-être plus lucide et certainement plus pleine si l'on cherche non pas seulement à voir d'où vient l'homme, mais aussi où il est, et où il va peut-être » (1964: 10).

Mais c'est là que les difficultés commencent. Comment penser un monde qui a un autre statut que celui que nous vivons? Comment penser un monde qui est différent de nous? Et, plus déroutant encore: comment déceler dans le monde où nous vivons, les indices de futurs déploiements? Et pourtant, ce mouvement de construction de la pensée par l'imaginaire, nous ne pouvons y échapper. Il nous accompagne dès que nous regardons, sentons ou comprenons... Il nous accompagne dès que nous interprétons le monde qui nous entoure. Il est constitutif de ce que nous sommes car il nous permet de nous projeter en avant, de ne pas stagner dans des eaux mortes et de vivifier sans cesse ce vers quoi nous tendons. Nous avons tous des objectifs, des envies, des rêves... Sont-ils toujours réalisables? Sont-ils toujours raisonnables? Dans quelle mesure devons-nous y ôter la part d'utopie qui les accompagne pour nous permettre de les vivre? Dans quelle mesure, cette part d'utopie n'est-elle pas souhaitable et nécessaire pour nous mettre en mouvement? « (...) Nous ne pouvons pas imaginer une société sans utopie, car ce serait une société sans dessein » affirme Ricoeur (1997: 372). La construction d'un monde meilleur, que l'on trouve dans les différentes utopies relevant de la littérature

¹ — Cf.: <http://expositions.bnf.fr/utopie>.

politique du XVIe au XVIIIe siècles (Rabelais, More, Rousseau...), est souvent un moyen de dialoguer avec le présent, de le renverser et d'inviter les hommes « à construire autrement leurs formes d'organisation politique et sociale pour venir à bout des vices, des guerres et des misères ». D'autre part, l'utopie n'est-elle pas partie intégrante du processus imaginaire? Pourquoi, alors, priver la musicologie de ce caractère inéluctable et ne pas en faire, à son tour, *un lieu dans aucun lieu* c'est-à-dire *un lieu d'ouverture et d'utopisation*? Les oeuvres d'art ne sont-elles pas des *explorations* avant même d'être des *expressions*? L'activité artistique n'est-elle pas une utopie perpétuelle par sa capacité à créer de la subversion? Pensons, à ce sujet, aux diverses avant-gardes du début du XXe siècle comme la toute première d'entre elles: le mouvement futuriste « dont le but est d'instaurer une nouvelle sensibilité et une nouvelle approche du monde en général et de l'art en particulier » (Lista, 2001: 10) par l'exacerbation de l'idée même du progrès et d'une modernité inconditionnels. Son pari quasi révolutionnaire est de rapprocher la modernité et ses progrès technologiques de la création esthétique. Même si le mouvement s'éteint en 1944 après la mort de l'un de ses plus célèbres fondateurs: Marinetti, même si certaines idéologies ambiguës ont pu pervertir le désir utopique des débuts, ce mouvement a exploré de nouvelles relations entre l'homme et le monde qui se prolongeront par la suite. « (...) Un futuriste d'aujourd'hui serait [peut-être] un adepte des images de synthèse, un futuriste des années soixante aurait [sans doute] été un visionnaire de la conquête spatiale (...) » (*Idem*). En musique, le manifeste de Russolo, L'art des Bruits a ouvert, pour de nombreux compositeurs comme Pierre Henry et Pierre Schaeffer, la possibilité d'ouvrir le monde des sons et d'élargir la téléologie même de la matière musicale. Pierre Schaeffer ne disait-il pas « J'ai voulu dérober le son comme Prométhée avait volé le feu » avec une telle volonté que l'on peut imaginer la charge d'utopie et d'enthousiasme qui a présidé à la naissance de ce courant. Et comment ne pas être particulièrement convaincu par le portrait d'Erik Satie que trace Daniel Charles dans son ouvrage Musiques Nomades (1998: 37-50). Ce compositeur dont la musique était qualifiée par Boulez de « déséquilibre glandulaire » (*Idem*: 37) devient sous la plume de Charles un « dialecticien de la tension », un « découvreur », « de ceux qui ouvrent un monde par la pertinence des questions qu'ils posent et auxquelles l'époque ne sait pas répondre » (*Ibidem*).

Pourtant le caractère de plus en plus exogène de l'histoire rend difficiles les projections et les prévisions. La question même de savoir ce que sera la musicologie au XXI^e siècle apparaît tout simplement comme difficile car, de nos jours, force est de constater que l'utopie est fortement remise en cause. Si l'on observe, par exemple, la société de loisirs et son expansion depuis les années quatre-vingt, on remarque qu'avec le développement du secteur tertiaire, se développent parallèlement des produits culturels (comme par exemple la multiplication des festivals) favorisés par la décentralisation. Des produits écartelés entre le haut de gamme (édition en livre de poche de la Septante) et le bas de gamme ("sons et lumières" qui fleurissent dans nos belles régions aux détours de nos châteaux) mais dont le principe est la diffusion au plus grand nombre. La communication médiatique promotionnelle comme le Bicentenaire de la Révolution Française, par exemple, est — à peu de choses près — la même que l'apparition de nouvelles stars fabriquées de toutes pièces (plans médiatiques, affichage, publicité, production d'objets promotionnels, musique...). Le réel sur lequel s'appuie le possible peut aussi bien appartenir à une culture, à une histoire qu'à une construction complètement artificielle! Le passé et le présent ne sont plus une condition nécessaire à la construction de l'utopie. Le tout est de savoir *parler* et d'avoir les moyens de *parler*. Les utopies actuelles s'appuient moins, en termes d'ancrage, sur la conscience de l'histoire que sur la visibilité de l'énoncé: *Plus vous pourrez me voir. Plus je vous ferais rêver! Mieux?*

Cependant, si on accepte —l'espace d'un instant— de continuer à cheminer tout en jetant, bien plus qu'un simple coup d'oeil par dessus notre épaule, peut-être y trouverons-nous quelques bribes de réponses ou tout au moins d'éclaircissements. Encore faut-il se rendre compte du chemin parcouru et le relire à la lumière de ce qui a été depuis parcouru et de ce qui reste à parcourir à partir —et c'est peut-être là que se trouve le noeud de tout cela— *de ce qui est vécu*. Alors, peut-être aurons-nous une chance d'y déceler bien plus que des éclaircissements? Il est alors nécessaire, à ce stade de notre argumentation, de revenir un instant et de façon générale sur l'utopie. Concept ambigu, avons-nous dit. Tiraillement incessant entre positif et négatif, entre passé et futur. Concept difficile à unifier. Pourtant, si nous acceptons de le *relire* et de l'interpréter à nouveau... De changer les points de repères et de *voir* l'entre-deux suggéré par ce tiraillement. Non pas uniquement l'alternance, l'altercation ou l'alternative mais bien simplement *tout ensemble*, alors peut-être pourrions-nous

entrevoir une possibilité de dénouer les noeuds — tout au moins l'un d'eux — et d'en faire moins un modèle à appliquer qu'une « mentalité » (Ricoeur, 1997: 359) à vivre. Ce qui vient à la réflexion, c'est la notion développée par Daniel Charles dans son dernier ouvrage, celle de « futur antérieur » (Charles, 2001: 189) qui suggère un rapport particulier au présent et, parlant de Bloch:

« Un peu à la manière dont Bachelard suggère que le temps de l'instant poétique délinéarisé court-circuite les détours de la prosodie pour jaillir à la verticale, Bloch observe que le passé héritable, qui s'inscrit habituellement dans notre présent, peut aussi contenir en profondeur un avenir encore inaccompli. Des entrailles de la matière, rien ne naît d'un coup, et même tout est peut-être encore à venir. Tout c'est-à-dire aussi le Vrai — est en attente.(...) » (Charles, 2001: 184-185).

Ou encore citant Jean Beaufret:

« Entendons la contemporanéité d'un passé, d'un présent et d'un avenir. N'appartient au temps que celui qui, dans le présent, se sait à partir d'un passé et s'ouvre à son avenir, de telle sorte que les trois dimensions du présent, du passé et de l'avenir sont exactement contemporaines et définissent ce que Kierkegaard appelait "l'instant", et qui est le point essentiel du temps. Mais l'instant n'est pas le moment qui passe, l'instant est le fait que tout ce qui apparaît appartient au monde » (Charles, 2001: 73).

La construction utopique, valse hésitation, où l'on entre en dialogue avec le présent, est ainsi un carburant essentiel à la construction de la civilisation. Elle permet d'actionner cette machine de jeu avec le présent qui est une sorte de machine à produire du constat, de l'expérimentation et à insuffler des rêves à la civilisation que ce soit par des vecteurs techniques, matériels, artistiques ou autres. Fonction propre qui participe à la marche d'une civilisation, l'utopie est toujours précaire. A la fois fascinée par le présent qu'elle cherche à mettre en mouvement et à construire, elle ne lui accorde pourtant qu'une confiance limitée. Équilibre précaire entre fascination et vigilance, elle doit cependant être *dans* le présent et *dans* l'action sous peine de demeurer irréaliste et irréalisable. Équilibre précaire entre fascination et vigilance, elle doit pourtant tenter de voir ce présent *tel qu'il est*, ni hyper- présent, ni néo-présent sous peine d'être toujours *nulle part*. « Le futur est aussi bien une condition du présent que du passé. Ce qui doit advenir est le fondement de ce qui est » (Charles, 2001: 57). Car *ce qui est* est un *équilibre de forces* d'où on observe le mouvement extérieur du monde qui nous entoure. Un peu comme lorsque l'on atteint un *point de vue* et que l'on admire l'horizon qui se déploie pour peu que l'on accepte de *tourner la tête et les yeux* et de se hisser sur la

pointe des pieds en espérant tout apercevoir et même, là-bas au loin, le lointain qui n'attend que ça pour se laisser apercevoir. « Un lointain passé, un lointain avenir ou un ailleurs plus ou moins accessible ». Et c'est aussi en apercevant ce lointain, presque en l'imaginant, que ce point de vue prend tout son sens... C'est ce *tout ensemble* ou ce *dialogue avec le présent* qui me semble le plus approprié pour approcher la question initiale de cette communication où il ne s'agit pas de proposer une fiction comme celles que l'on va voir au cinéma et où l'on sort avec le sentiment d'en avoir tout autant pour nos yeux que pour notre argent mais laissant sur nos lèvres un sourire condescendant, légèrement ironique: *c'est du faux*... Tout au moins, essayer simplement de proposer une fiction surveillée de ce que fera et sera la musicologie si tant est que toute utopie institue un rapport enrichissant entre fiction et action.

Et pour commencer, cette fiction...

... rappelons certaines expériences piochées, au hasard.

Des expériences qui loin d'être exemplaires, laissent cependant, rêveurs. En 1989 est organisée par Jean-Hubert Martin, alors directeur du Musée national d'Art Moderne, une exposition d'art contemporain Magiciens de la Terre qui laisse le public et les critiques perplexes. Comment peut-on mettre sur le même pied d'égalité artistique, en les juxtaposant, une centaine d'artistes des 4 coins de la terre? A l'époque en tout cas, cette tentative apparaît osée, indécente et vouée à l'isolement de l'échec. En 2000, la 5e Biennale d'Art Contemporain de Lyon Partage d'exotisme reprend avec succès le même principe. Entre-temps, un cheminement après l'ouverture d'une brèche. La curiosité pour les migrations, les explorations, le décroisement des cultures a permis 10 ans plus tard d'admettre ce qui semblait un non-sens, un *lieu dans aucun lieu*, le simple délire utopique d'une personne isolée. De simples objets de curiosité, des objets fonctionnels acquièrent le statut d'oeuvre d'art. Changement notable de mentalité où l'occident rationaliste accepte d'élargir des cadres de référence et de se poser la question de l'Art au Singulier, dans la pérennité et l'unité de son geste. Changement où l'occident regarde ailleurs et apprend de cet *ailleurs* tout à la fois l'humilité et la richesse de l'expression humaine. L'art au singulier... évoque le titre du dernier ouvrage de François-Bernard Mâche: Musique au Singulier . Si cet ouvrage est évoqué ici — alors même qu'il n'y est pas question officiellement d'utopie — c'est que son avant-propos relate une véritable

aventure compositionnelle. En effet, dès ses premières interrogations et actions sur le musical, F.-B. Mâche s'est toujours intéressé au problème des universaux et des ressources possibles de l'hybridation culturelle. Pourtant, pour le courant culturaliste, l'affirmation de la spécificité des pratiques artistiques et de la relativité culturelle humaine, ces hypothèses ont paru bien individuelles et isolées. Cette défaveur est devenue pour Mâche « une énigme stimulante » (Mâche, 2001: 10) que la mondialisation actuelle, le rapprochement des cultures musicales dans la musique de variété ou savante de la fin du XXe siècle ont rendu possible en donnant la possibilité à cette énigme de se réaliser, non sans danger d'ailleurs (*Ibidem*). Tout comme Luciano Berio anticipe avec *Folk Songs* (1964) « le décroisement qui sera emblématique de la création occidentale des années 1990 ». Une anticipation musicale qui, à l'époque, n'allait pas de soi comme le montrent certains propos du compositeur:

« Je rêve d'une utopie dont je sais qu'elle ne pourra s'accomplir. Je voudrais créer une unité entre la musique populaire et notre musique, une continuité réelle, perceptible, compréhensible, avec la pratique musicale ancienne et populaire, aussi proche de notre labeur quotidien que de notre musique »².

Que penser encore de la Culture hip-hop érigée, par toute une génération, en véritable culture, espace libre ultra codifié, état d'esprit et façon d'être. Au départ pourtant un territoire d'expression surprenant, une culture venue de la rue, faite par et pour des gens qui n'avaient — a priori pour certains — aucune culture au sens positiviste du moins. Une influence forte qui rejaillit, pourtant, sur la création musicale et chorégraphique.

Pourquoi parler de ces expériences piochées au hasard, sans lien aucun sinon celui de mon argumentation. Peut-être pour montrer simplement le *Et pourquoi pas?* qui crée des possibles à partir de rêves qui peuvent certes être des rêves éveillés, avortés ou fantasmés mais où le doute paraît, après coup, absent. C'est l'intention et l'action, au départ imaginées qui ont créé ces possibles. « L'imaginable anticipe la perception de l'objet » (Charles, 2001: 134). Cette intention et cette action n'ont pas cherché forcément à considérer leur champ d'action comme un « territoire clos que l'on domine ». Tout en se manifestant et en s'actualisant, elles ont cheminé et erré c'est-à-dire qu'elles ont cherché à « s'approprier à la terre », c'est-à-dire à la « considérer

² — Gervasoni (Pierre), « Luciano Berio, grand praticien de l'arrangement », *Le Monde Interactif* (<http://www.lemonde.fr>), 2002.

comme un site que l'on traverse », jour après jour, page après page... (Charles, 1998: 220).

Que fera et que sera la musicologie?

Alors ne nous « approprions pas la terre » mais « approprions-nous à la terre » (Charles). Ce qui suit ne constitue en aucun cas une méthode, un cadre, une liste ou une énumération de souhaits mais bien une simple proposition. Le propos n'est pas tant de savoir *ce que sera la musicologie* pour imaginer *ce qu'elle fera* mais bien l'inverse. Car comme le suggérait déjà Gardin en 1981: « Les oeuvres des spécialistes de sciences humaines sont construites selon des principes particuliers — à mi-chemin entre les règles du raisonnement scientifique au sens strict et les formes d'argumentation plus libres du discours profane (...) » (Gardin, 1981: 9).

La musicologie — discours sur la musique — s'est au départ préoccupée de relater et de rendre compte le plus fidèlement possible du passé et du présent. Ainsi le travail des sources et des filiations biographiques ou formelles s'accomplit-il avec conscience et constitue-t'il à la fois un legs fondamental pour les recherches actuelles et un champ toujours d'actualité qu'il s'agit de maintenir le plus vivace possible puisqu'il représente en quelque sorte le terrain, la base sous-jacente, la précompréhension bien nécessaire pour ne pas oublier d'où nous venons. Les années soixante ont prolongé ces rails tout autant qu'elles les ont détournés en se préoccupant du statut de l'objet artistique et en donnant « aux études sur l'art le statut épistémologique et les méthodes rigoureuses des sciences du comportement et des sciences sociales » (Miereanu, 2000: 7). Même la Tripartition de Molino-Nattiez (1975) qui était, en son temps, une tentative pour concilier l'objectif et le subjectif, le contextuel et le personnel, porte pourtant les traces d'un certain positivisme, cristallisé par la structure tripartite des étapes de l'analyse de l'oeuvre. Si les trois niveaux bien connus sont reliés et constituent un tout cohérent, ils représentent encore des étapes croissantes et normées. De la même façon, la pluridisciplinarité est apparue comme une voie incontournable apportant richesse et collaboration mais également perplexité et découragement car cet élargissement est inversement proportionnel à la déperdition qu'il porte en germe. Un espace demeure béant, les disciplines jouent des coudes dans cet espace trop grand pour l'une d'entre elles et pourtant si étriqué dès qu'elle tentent d'y coexister en bonne harmonie.

Alors où aller?

Dans toutes ces théories ou méthodes qui ont vu le jour depuis les années soixante, un mot est souvent absent: celui d'imagination. Réservé aux créateurs, il reste peu ou prou étranger au discours musicologique. Car ce discours a du se légitimer, se justifier et se détacher des modèles herméneutiques ou historiques du XIXe siècle. Il a du se constituer en langue, en code et écarter, pour un temps, la fragilité de sa lecture. Et il est un fait, que si la musicologie s'était permis d'imaginer, c'était tout à fait discrètement au détour de pages et d'écrits jugés quelquefois subversifs tout autant en raison de leurs propos décalés qu'en raison du champ méthodologique indiscipliné et fluctuant que ces écrits impliquaient. Pensons tout particulièrement à l'oeuvre d'André Boucourechliev. A son oeuvre de musicologue plutôt qu'à son oeuvre de compositeur quoique les deux se rejoignent là où l'on s'y attend le moins. Non pas le compositeur qui prend distance face à ses prédécesseurs mais le compositeur qui se rappelle à chaque instant de son propre geste de compositeur et qui dialogue réellement avec des figures aussi emblématiques que Beethoven ou Debussy. Dialogue distancié certes mais dialogue réel dans la mesure où il s'effectue directement entre hommes. Cet homme-là, Boucourechliev ne le déniche pas au détour de biographies — contre lesquelles d'ailleurs il s'insurgeait bien volontiers si d'aventure elles avaient pour vocation de tout expliquer de l'homme — mais aux détours de l'oeuvre, c'est-à-dire aux détours *de ce que l'homme a fait*.

« Le moi des compositeurs est double [écrit-il] ; celui qui fait n'est pas celui qui vit (...). Certes, l'oeuvre prise dans son ensemble, est bien de cet homme-là; peut-être lui ressemble-t-elle, mais peut-être est-ce lui qui lui ressemble? L'oeuvre a fait l'homme dans le même temps que celui-ci la faite. Et ce qui nous est donné de connaître de l'homme, c'est son oeuvre (...) » (Boucourechliev, 1998: 23).

Bien évidemment, les classifications stylistiques et donc historiques sont bousculées. Beethoven emblème du consensus stylistique par excellence devient le premier esprit moderne ; Debussy réalise une révolution bien plus subtile que celle de musiciens réputés pour leur modernité comme Stravinsky ou Schönberg. Vision décalée qui regarde différemment et fait de ces compositeurs des noeuds fondamentaux de l'histoire de la musique. Vision décalée et pour ainsi dire utopique de la musicologie dans la mesure où elle se permet de lire et de relire, d'inventer plutôt que d'inventorier. Utopie vigilante dans la mesure où Boucourechliev se repose sur la tradition musicologique et la considère en quelque sorte comme une table d'orientation à partir

de laquelle il approche au plus près l'intimité de ces oeuvres et de ces hommes. Utopie consciente dans la mesure où le compositeur écrivait:

« A l'heure où les travaux biographiques et musicologiques sur Debussy semblent près d'épuiser leur sujet, l'approche de sa musique reste encore, à quelques exceptions près bien superficielle. C'est que cette étude si souvent et si systématiquement éludée, se situe aux limites des notions et des instruments conceptuels qui sous-tendent notre éducation. (...) Contribuer à cette prise de conscience est l'objet ambitieux du présent essai, voué à tous les dangers » (Boucouchliév, 1998: 9).

Boucouchliév est là pour nous dire avant tout d'écouter, de cesser de classer ou d'appliquer des méthodes importées ou détournées. Ecoutez ce que ces hommes ont fait, pourrait-il nous dire, et surtout écoutez ce qu'ils ont fait de mieux c'est-à-dire leurs oeuvres: ces *formes en mouvement* qui ont tout à nous apprendre et en premier lieu, à travers les intentions que l'on peut y déceler, l'identité même des créateurs en même temps que la notre, celle des temps passés, présents et déjà futurs... Entre musicologie et esthétique, entre musicologie et sémiotique, entre musicologie et herméneutique... ce genre d'ouvrage apparaît plus comme un essai que comme un ouvrage musicologique de référence. Cependant, Boucouchliév a permis, et ce dès les années soixante, le retour vers le qualitatif vers lequel nous tendons aujourd'hui. Le statut de la musique comme science — avec tout ce que cette proposition peut suggérer comme méthodes, emprunts et outils — semble de nos jours étriqué, définitivement caduque, vestige positiviste d'une fin de siècle en quête de progrès et de méthode. Légitime en son temps, il est aujourd'hui un rêve chimérique, une quête absolue d'objectivité que l'art ne parvient pas ou plus à admettre. Car c'est bien là que se situe le tournant essentiel. C'est l'art lui-même, sous toutes ses formes qui ne parvient pas à accepter ce rapprochement et qui demande instamment un retour vers ce qu'il est: geste, touche, intention, forme, fossile, inscription, trace en même temps que style, code ou non-code, normes ... C'est-à-dire ... *de l'humain avant tout.*

Comme le dit Brian Ferneyhough, qui a été [l'élève de Klaus Huber] en parlant de Huber : « On peut qualifier son art d'humaniste en un double sens: celui de la fidélité au concept traditionnel de "métier" et celui légitime, de la demande constante qu'il fait à la musique d'être un ultime véhicule visionnaire d'idéaux hautement éthiques »³.

³ — Bruner (Raphaël), « Klaus Huber un humaniste moderne », *Résonance*, 6, Paris, Ircam, 1994.
<http://mediatheque.ircam.fr>

Alors que faire?

Serons-nous tentés comme André Souris par une perspective englobante. Il écrivait: « Si nous reconnaissons que les théories anciennes, qui furent le produit de cultures musicales localisées dans le temps et l'espace, sont devenues caduques, ne sommes-nous pas acculés à fonder une théorie généralisée, susceptible d'explicitement toutes les formes de l'activité musicale, passée et présente? » (Boucouchiev, 1998: 39). A ce stade de notre réflexion, ce n'est pas de cela qu'il s'agit même si force est de reconnaître la valeur prophétique de cette prise de parole, à l'heure où pour de nombreux chercheurs l'herméneutique apparaît comme un nouveau rivage alors même qu'elle ne l'était pas il n'y a pas si longtemps. En 1981, Molino définissait le modèle herméneutique par la révélation de la multiplicité des sens qu'il produit, « justifiée [dit-il] ici par la distance qui existe entre la révélation et les capacités humaines, là par la circularité de l'interprétation entre le tout et les parties, là encore par le buissonnement des significations qui laisse à chacun le choix et la responsabilité de sa lecture » (Molino, 1981: 147). Mais il ajoutait plus loin que ce modèle d'analyse littéraire, comme d'autres, « montre bien [sa] pauvreté formelle et [son] élaboration insuffisante, qui rendent [ses] résultats incertains et contradictoires » (Idem: 149). L'histoire est-elle en train de ne pas lui donner raison? Peut importe. Que tout cela nous serve de balises pour se rappeler que si toute tentative de proposition est inévitablement limitée, elle n'en est pas moins inévitable.

D'aussi loin que je me souviens, et non pas que je porte là à votre connaissance les pensées d'une musicologue reconnue, j'avoue avoir toujours été séduite par les discours qui font, de leur propos, l'oeuvre d'un moment. Non pas que les pensées qui se nourrissent et se prolongent instant après instant me soient étrangères. Mais un ouvrage musicologique qui propose une vision neuve et différente d'une réalité musicale ou artistique — quelle qu'elle soit — est stimulant. Comme le sont, les propos qui dérangent sans déranger, qui brouillent les cartes tout en les distribuant et qui n'hésitent pas à se décadrer vers un ailleurs. Mais, en ce début de XXI^e siècle, il s'agit également de dépasser le conformisme de l'innovation permanente des différentes avant-gardes du siècle dernier. Que ces *oeuvres d'un moment* se reposent aussi sur les connaissances acquises, voilà qui est bien plus stimulant et épanouissant. Comme Boucouchiev, Revault d'Allones, Rosen ou Ratner. Comme bien d'autres encore qui depuis le début du

XXe siècle oeuvrent dans ce sens. Et dernièrement, c'est l'ouvrage de Daniel Charles: Musiques Nomades qui a retenu particulièrement mon attention car Charles fait justement oeuvre de musicologue en dérangeant.

« *Etre subversif, (...) c'est, justement dérangeur. Ce que fait Daniel Charles, et ce, de deux manières au moins. Tout d'abord en faisant la part belle à ce qui n'a pu être ou rangé, classé, étiqueté ou, et cela revient au même, institutionnalisé, donc, canonisé. A la valeur sûre, ou estimée telle, il préfère le rebelle ; à l'autoroute filant tout droit, les chemins de traverse (ou de transverse), à l'effectif, au tangible, au fixé, le virtuel, l'utopique—le nomade.* » (Hauer, 1998: 9).

Et après tout pourquoi ne pas y voir là, si ce n'est *la* nouvelle voie de la musicologie occidentale, tout au moins *une* des directions plausibles en ce début de XXIe siècle en quête tout à la fois de nouveauté et d'intégration de son propre passé. Même si Daniel Charles oeuvre au coeur du XXe siècle, on peut aussi rêver d'une musicologie qui s'inspire de cette démarche et place au centre de ses préoccupations, celles de *dé-ranger* et de *cheminer*. Qu'elle se le permette même pour les oeuvres antérieures au XXe siècle, c'est également ce que l'on souhaite. Il n'est pas question ici de bouleverser tous les points cardinaux sur lesquels nous nous appuyons mais bien de faire du discours musicologique, *l'oeuvre d'un moment*.. Non pas l'oeuvre finie et achevée qui viendrait concurrencer les oeuvres des créateurs mais un discours orienté vers une application pratique: celle de restaurer l'oeuvre et de la prolonger. Ce discours, proche d'une mise en oeuvre, s'autoriserait alors à façonner, à combiner, à exploiter les matériaux signifiants que proposent ces oeuvres c'est-à-dire à *révéler* (au sens photographique) leurs ressources essentielles — *leurs oeuvres vives* (vocabulaire marin). Peut-être est-il temps pour la musicologie d'aller directement aux intentions que l'histoire a léguées et qu'elle continue à créer. En faisant de son discours, une mentalité à vivre qui permette de creuser, de relier et de découvrir sous un nouveau jour les oeuvres elles-mêmes dans la singularité de leur présence. Les formes sonores qui nous sont léguées sont aussi bien un « monde représenté », un « monde exprimé » (Charles, 2001: 189) qu'un *monde à explorer*. Comme le proclame Ricoeur, les grandes oeuvres artistiques:

« (...) ne sont pas purement et simplement l'expression de leur temps. Ce qui fait leur grandeur, c'est leur capacité à être décontextualisées et recontextualisées dans de nouveaux cadres. La différence entre une idéologie qui est le pur reflet de son temps et quelque chose qui ouvre vers des temps nouveaux est que cette dernière n'est pas seulement le miroir de ce qui existe

présentement. Une grande part de notre culture se nourrit d'idées projectives qui ne sont pas seulement l'expression, fut-elle dissimulée du temps où elles ont vu le jour. (...) La capacité de s'adresser au delà du public immédiat, à un auditoire inconnu et la capacité d'être parlantes à plusieurs époques prouvent que les idées importantes ne sont pas que des échos. Elles ne sont pas de pures réflexions au sens des reflets dans le miroir » (Ricoeur, 1997: 410).

Il s'agit finalement d'exercer avant tout un nouveau regard sur cette oeuvre. Un regard qui la dévoile et qui scrute son intimité. Avant de se demander Pourquoi? Demandons-nous: Quoi? Comment? Nul besoin de renouer à nouveau avec un formalisme dont on a déjà dénoncé toutes les apories, mais simple rappel: ce qui fait trace, ce qui fait date, c'est l'oeuvre elle-même. Et cette oeuvre, si elle est l'indice d'une certaine architecture formelle, d'un style normé et de bien autre chose, est aussi une forme qui s'informe et se montre. C'est cette monstration qui attise la curiosité, celle de l'auditeur, celle de l'interprète... et parmi toutes les curiosités qu'elle attise, il y a aussi celle du créateur lui-même⁴. Une telle position peut être elle dérangement car, même si elle ne prône aucune pureté de l'oeuvre et de la forme, elle place au centre de son action — et au départ de toute lecture — la propositionnelle originelle. Celle que clame l'oeuvre. Non plus l'histoire puis l'oeuvre mais l'oeuvre et l'histoire pour voir, rien que pour voir ce que cela donne...

Dans un très bel ouvrage consacré à la peinture, Jean Lancri écrit et c'est la toute première phrase: « La véritable peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant » (Lancri, 2000: 9). Puis plus loin « Pour qui accepte de le replacer dans la configuration formelle où il se montre, il n'est pas d'instrument plus puissant de la *captatio* que la représentation d'un geste qui montre ; il n'en est guère qui requière davantage l'immédiateté de notre participation (...) » (*Ibidem*: 10). Dans ce cas, l'oeuvre est une "structure d'appel ». Alors laissons là nous appeler et construisons nos discours à partir de cet appel, fulgurant, singulier, fruit d'une rencontre. Partant des formes musicales elles-mêmes, confrontons-les à l'histoire, à notre vie, à notre quotidien (Hauer, 2001: 10), aux autres formes et discours artistiques, aux esthétiques extra occidentales, pourquoi pas? Ce dont il est question ici, est finalement d'« enraciner autrement » notre discours sur l'art:

⁴ — Il n'est pas dans mon propos, ici, de rappeler exhaustivement les approches qui ont travaillé sur ce renouveau de la forme sonore. Citons, pourtant, parmi tant d'autres, les travaux d'André Souris, Ivanka Stoianova, Costin Miereanu...

« Une sorte d'enracinement nomade: un enracinement si profondément plongé — nourri — dans l'épaisseur du monde et de ses multiples cultures passées, présentes et futures que tout serait toujours possible, à faire et à refaire, à imaginer encore et toujours » (Hauer, *Ibidem*).

Peut-être est-ce là une nouvelle forme de mentalité, de transdisciplinarité où ce dont on rêve est une liaison entre toutes les formes de discours symboliques qu'utilise l'homme pour inscrire. Une liaison qui préserve la spécificité de chaque forme, de chaque discours mais qui ne s'empêche pas de tracer des lignes sous l'égide de la similitude et non plus uniquement de la ressemblance et de la différence. Que la capacité de la musique à promouvoir sa propre signification n'empêche pas pour autant d'en faire un lieu de métissage. Alors pourrions-nous peut-être espérer, à la lumière de ce nouveau « montage » que suppose toute fiction (Charles, 201: 186-188), ne pas oublier les oeuvres et ceux qui les ont faites qu'ils soient les créateurs comme les récepteurs. Au centre de tout cela, la mise en jeu consciente et risquée de toute activité interprétative. A la fois face au musical qui rayonne, elle est aussi face à elle-même. Finalement c'est bien ce balancement incessant de toute activité interprétative: un balancement de l'intérieur à l'extérieur, de l'identité à l'altérité que ce schéma tente de formaliser bien imparfaitement puisque ce balancement est à la fois *quelque part* et en même temps...

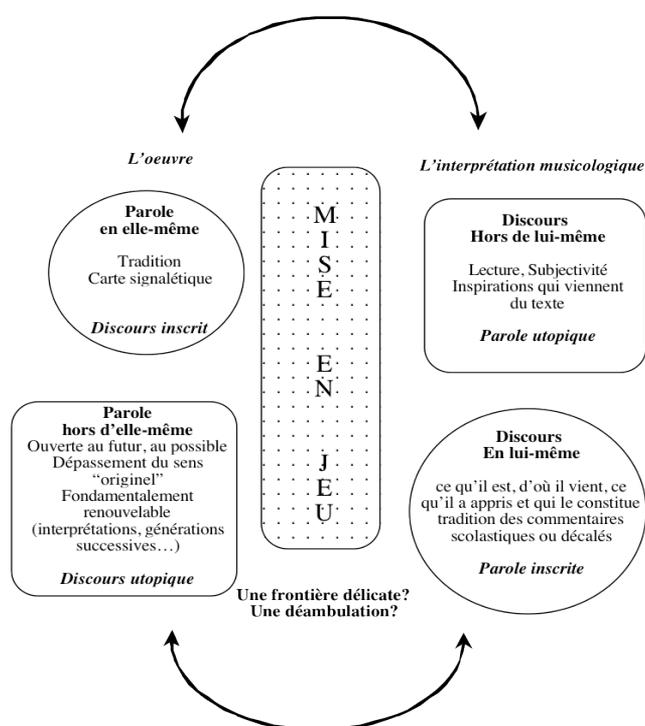


Figure 1: L'interprétation musicologique: une dialectique entre tradition, imaginaire et utopie?

La rencontre entre l'oeuvre comme parole et la musicologie comme discours apparaît ici comme une mise en jeu traçant une frontière délicate entre tradition, imaginaire et utopie. L'oeuvre appelle un prolongement dans la mesure où elle est elle-même prolongement. Le discours du musicologue revisite ici le prisme historique et/ou esthétique en provoquant ce prolongement et en faisant l'expérience de lecture. Cependant chaque pôle est double: à la fois inscription et ouverture, il oscille entre tradition et utopie. La mise en jeu est bien le fruit d'une rencontre imaginaire qui trace des chemins, des liens et des plausibilités. L'image qui vient ici à l'esprit est celle de la déambulation... Non pas une déambulation proche de l'errance, sans but précis, au gré de nos fantaisies mais une promenade comme celles que l'on ferait autour du choeur d'une église. Ce lieu ne se nomme-t'il pas d'ailleurs un déambulatoire? Nonobstant la dimension du sacré que cette métaphore suggère, c'est surtout la notion de *centre* qui apporte des éclaircissements. Un centre tout à la fois visible et invisible: le sens de l'oeuvre que l'on garde en ligne de mire et qui est tout à la fois un garde-fou et un promontoire... Un espace tournant et tout à la fois ouvert: une table d'orientation *quelque part et nulle part* en même temps...

En guise de conclusion...

L'essoufflement qui touche, à l'heure actuelle, tous les domaines qui relèvent de l'humain se fait sentir moins par manque d'utopies que par champs d'utopies. La valse-hésitation entre l'utopie et le dialogue avec le présent n'a pas finalement besoin pour s'accomplir d'être appliqué à un territoire de civilisation nouveau mais d'être désenclavé. Car comme le disait Claude Hagège en parlant de la linguistique:

« [l'homme dialogal] n'est pas seulement l'objet qu'elle se donne. Il lui souffle à mi-mot, par le comportement qu'il manifeste, quelques discrets indices de méthodes. Ce n'est pas à dire, certes, qu'il faille le croire sur parole(s). Mais de lui le linguiste peut réapprendre à penser dialectiquement. (...) Produit toujours renouvelée d'une dialectique de contraintes, dont on ignore les formes futures, et de libertés, dont la mesure dépendra de sa réponse aux défis alignés sur son horizon, l'homme dialogal suggère par sa nature même quelques repères d'un discours qui sache parler intégralement de lui, et non de ses masques. Encore faut-il consentir à diriger vers lui le regard » (Hagège, 1985: 396-397).

On ne délimite pas le champ du jeu entre l'utopie et le présent mais rien ne nous empêche de nous fixer un idéal et de faire de cet idéal, une intention ou un état d'esprit un peu comme les premiers voyageurs qui découvraient l'Orient et partaient avec en tête une quête idéale quasi utopique de lumière originelle c'est-à-dire métaphoriquement de connaissance. Que la musicologie soit cette quête d'idéal, c'est ce que nous espérons. Qu'elle crée de nouvelles conduites d'orientation c'est-à-dire d'explorations, c'est peut-être ce qui lui permettra de créer du possible. Imaginée, ici, comme une table d'orientation — de celles que l'on trouve souvent à côté du *point de vue* dont il a été question plus

haut — on peut espérer qu'elle nous permette d'atteindre notre localisation (notre lieu?). Science humaine de la mesure musicale, arsenal d'outils pour orienter le chercheur dans le dédale des hypothèses plausibles, le discours musicologie est toujours quelque part une utopie de lecture, lecture imaginée et construite par le chercheur dès qu'il se trouve face à des produits et des activités imaginés par un maître d'oeuvre. Si ce *lieu de nulle part* s'oriente le plus justement possible à partir des balises formées par les points cardinaux de la table d'orientation, peut-être, l'intention deviendra-t-elle alors plus juste et plus forte par le lien et l'équilibre qu'elle propose entre tradition et imagination?

S'il est bon de trouver un nouveau champ à nos utopies, il est bon aussi de partager ce nouveau champ sans exclure tous ceux qui nous ont permis de construire ces utopies ou du moins ce champ. Faire de la musicologie, une utopie de lecture ; l'orienter vers la démarche interprétative, c'est aussi peut-être, tout simplement, se donner pour principale direction celle de parler des hommes et des oeuvres c'est-à-dire de les actualiser, de les manifester et peut-être ainsi de les mettre à la portée du plus grand nombre...

En souhaitant, ne pas être simplement *quelque part*
... sans être au dessus de l'arc-en-ciel...

Références Bibliographiques

BOUCOURECHLIEV (André), *Debussy. La Révolution Subtile*, Paris, Fayard, 1988.
Bruner (Raphaël), « Klaus Hubern un humaniste moderne », *Résonance*, 6, Paris, IRCAM, 1994. <http://mediatheque.ircam.fr>

- CHARLES (Daniel), *Musiques Nomades*, Paris, Kimé, 1998.
- CHARLES (Daniel), *Fiction de la Post-Modernité selon l'Esprit de la Musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- CIORAN (E.M.), *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1960.
- DARRAS (Bernard), « Sciences humaines appliquées à l'étude de l'art (Entre positivisme et sujet récalcitrant) », *Les Sciences de l'Art en Questions, Arts/Sciences de l'Art, Cahier n°1*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 47-61.
- GARDIN (Jean-Claude) & Al., *La Logique du Plausible*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981.
- Gervasoni (Pierre), « Luciano Berio, grand praticien de l'arrangement », *Le Monde Intéactif* (<http://www.lemonde.fr>), 2002.
- HAGEGE (Claude), *L'Homme de Paroles, Contribution Linguistique aux Sciences Humaines*, Paris, Fayard, 1985.
- HAUER (Christian), "Daniel Charles, le dé-rangeur", *Musiques Nomades*, Paris, Kimé, 1998, p. 9-11.
- HAUER (Christian), "Les lieux originels du sens", *Actes du Septième Congrès International sur la Signification Musicale (Icms7), Music and the Arts*, Imatra, International Semiotics Institute, Juin 2001, A paraître.
- LANCRI (Jean), *L'Index Montré du Doigt, Huit plus Un Essais sur la Surprise en Peinture*, Paris, L'Hamattan, 2000.
- LISTA (Giovanni), *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001.
- MÂCHE (François-Bernard), *Musique au Singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- MIEREANU (Costin), "Vers une nouvelle transdisciplinarité: l'Art sous-tendu par sa propre science", *Les Sciences de l'Art en Questions, Arts/Sciences de l'Art, Cahier n°1*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 7-10.
- MARTIN (Jean-Maurice) et MOLINO (Jean), "Introduction à l'analyse sémiologique des Maximes de La Rochefoucauld", *La Logique du Plausible, Essais d'Epistémologie en Sciences Humaines*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981, p. 145-220.
- MEYERSON (Ignace), *Les Fonctions Psychologiques et les Œuvres*, Paris, Vrin, 1948.
- MOLINO, Jean, 1975, "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en Jeu*, 17, Paris, Seuil, p. 37-62.
- OUAKNIN (Marc-Alain), *Lire aux Eclats*, Paris, Seuil, 1994.
- RICOEUR (Paul), *Idéologie et Utopie*, Paris, Seuil, 1997.