



HAL
open science

L'objet (du) musicologique. Réflexion métamusicologique

Christine Esclapez, Sylvain Brétéché

► **To cite this version:**

Christine Esclapez, Sylvain Brétéché. L'objet (du) musicologique. Réflexion métamusicologique. Itamar, 2020, 6, pp.236-260. hal-02918569

HAL Id: hal-02918569

<https://hal.science/hal-02918569v1>

Submitted on 12 Mar 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.

L'objet (du) musicologique. Réflexion métamusicologique

Christine Esclapez
Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (UMR 7061), Marseille, France

Sylvain Brétéché
Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (UMR 7061), Marseille, France

Résumé. Depuis le XXI^e siècle, le développement des techniques numériques, l'accessibilité et la démocratisation des nouvelles technologies via leur libre redistribution en *open source* ont permis un rapprochement inédit entre création, sciences et technologies. Les relations entre arts et sciences, notamment dans le domaine des performances plastiques mettent en pratique une nouvelle forme d'interdisciplinarité que la musique a mise en jeu, très tôt, dès les années 1950. L'enjeu de cet article se veut triple : (1) considérer la complexité de l'objet-musique, socle d'investigation musicologique, (2) revaloriser le modèle « Intersciences » élaboré à la fin du XX^e siècle par le musicologue aixois Bernard Vecchione et (3) emprunter pour cela les voies épistémologiques ouvertes par ce dernier, en proposant ici une réflexion d'ordre métamusicologique.

Mots clés. Musique, musicologie, complexité, interscientifique, transdisciplinarité, métamusicologie.

Abstract. Since the 21st century, the development of digital techniques, the accessibility and democratization of new technologies through their free redistribution in open source have allowed an unprecedented rapprochement between creation, science and technology. The relationships between arts and sciences, especially in the field of plastic performances put into practice a new form of interdisciplinarity that music brought into play, very early, from the 1950s. The challenge of this article is threefold: (1) consider the complexity of the musical object, the basis of musicological investigation, (2) revalue the “Intersciences” model developed at the end of the 20th century by the Aix musicologist Bernard Vecchione and (3) take the epistemological paths for this opened by the latter, by offering here a metamusicological reflection.

Keywords. Music, musicology, complexity, interscientific, transdisciplinarity, metamusicology.

Introduction

Depuis le XXI^e siècle, le développement des techniques numériques, l'accessibilité et la démocratisation des nouvelles technologies via leur libre redistribution en *open source* ont permis un rapprochement inédit entre création, sciences et technologies. Ce rapprochement est à l'origine de très nombreux travaux et manifestations universitaires mais aussi d'actions grand public qui résonnent avec l'évolution des usages généralisés et partagés des outils numériques dans nos sociétés contemporaines. Les relations entre arts et sciences, notamment dans le domaine des pratiques plastiques, sont au cœur de multiples programmes de recherche qui mettent en pratique une nouvelle forme d'interdisciplinarité. Celle-ci favorise l'émergence d'une démarche transdisciplinaire¹, que ce soit grâce au croisement des disciplines ou à la multiplication d'expériences collaboratives entre chercheurs et artistes². Les relations entre arts et sciences sont désormais un territoire incontournable où les humanités, les sciences et les techniques dialoguent à nouveau après la séparation de leurs épistémologies respectives à la fin du XVIII^e siècle³. Ces développements s'accompagnent d'une mutation des supports mêmes de la diffusion scientifique ou de l'exposition artistique comme en témoigne, par exemple, la conférence-spectacle *Inside* (2017)⁴ de Bruno Latour conçue et réalisée avec Frédérique Aït-Touati, en collaboration avec les plasticiennes Alexandra Arènes, Sonia Lévy et Axelle Grégoire et le vidéaste Patrick Laffont-Delojo.

Pour le philosophe Christian Ruby, les enjeux actuels soulevés par les interactions entre arts et sciences – et dont certains ne sont d'ailleurs pas exempts de dérives conceptuelles (instrumentalisation de l'art / mise en scène des sciences) – réintroduisent une part d'utopie en permettant (1) de (re)penser les frontières entre nos savoirs et nos cultures scientifiques et (2) de poser des questions d'ordre éthique comme s'y emploient, par exemple, les travaux en écologie sonore et musicale poursuivis par Makis Solomos⁵ et Roberto Barbanti⁶. Ainsi, pour Ruby :

La question est plutôt celle d'un exemple à donner à toute la société, l'exemple d'une possibilité et d'une vivacité nouvelles des dynamiques

¹ Cf. VINCK, D. : *Pratiques de l'interdisciplinarité. Mutations des sciences de l'industrie et de l'enseignement*, Presses Universitaires de Grenoble, Paris, 2004 et NICOLESCU, B. : « Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Indisciplinarity, and Transdisciplinarity : similarities and differences », in *RCC Perspectives*, 2, 2014, pp. 19-26.

² Cf. CRISTOFOL, J. : « Écritures, dispositifs et expériences », in TRONC, C. et VERGES, E. (dir.) : *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, L'entretemps, Marseille, 2005, pp. 1-34 et FOURMENTRAUX, J-P. : *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Hermann, Paris, 2011.

³ Cf. RUBY, C. : « Arts et Sciences / Sciences et Arts. Sur une médiagraphie en cours de réalisation », in *Le Philosophoire*, 35 (1), 2011, pp. 129-143.

⁴ Disponible via : <http://www.bruno-latour.fr/node/755>

⁵ Cf. SOLOMOS, M. : « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples », in *Sonorités*, 7, 2012, pp. 167-185 et *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

⁶ Cf. BARBANTI, R. : « Écologie sonore et technologies du son », in *Sonorités*, 6, 2011, pp. 9-41.

sociales et politiques, obligeant à reconsidérer les rapports entre les professions et les personnes, à déplacer les assignations et à encourager les écarts qui favorisent une reconsidération d'un certain état du commun.⁷

*

La relation entre la musique et les sciences a cela de particulier qu'elle s'est posée très tôt, dès les années 1950, avec l'apparition des musiques concrète et électroacoustique et l'émergence d'une génération de compositeurs-scientifiques tels Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis ou encore Jean-Claude Risset. Dans son discours d'acceptation de la médaille d'or du CNRS en 1999, celui-ci exposait notamment les liens entre arts, sciences et technologies, montrant combien leur confrontation et croisement ont accompagné la construction de son double parcours de compositeur et de chercheur. Risset était attentif à la fois à l'évolution des langages musicaux mais aussi à celles des technologies du son. Ses recherches, entre informatique, traitement du signal, psychoacoustique et composition musicale révèlent, plus qu'aucune autre, la fécondité de la relation pluridisciplinaire entre musique et sciences, dépassant les frontières disciplinaires et provoquant une porosité, alors inédite, entre recherche et création. Comme il le prononçait d'ailleurs :

[...] c'est pour sa contribution au savoir et au savoir-faire qu'une activité scientifique doit être appréciée. Mes activités scientifiques et artistiques se sont nourries l'une de l'autre. La pratique musicale peut avoir une valeur formatrice et heuristique. Mes recherches scientifiques ont été portées par des désirs musicaux : ne pas se satisfaire d'agencer des sons préfabriqués, mais construire – pour ainsi dire composer – le son lui-même ; mettre en scène les rencontres des sons de synthèse avec les instruments acoustiques en direct ; jouer sur les mécanismes perceptifs pour faire surgir des simulacres, des mirages, des êtres labiles, échappant aux contraintes matérielles, dans un monde sonore illusoire mais évocateur ; faire en somme de l'ordinateur l'instrument de l'harmonie, de la personnalisation et même du rêve, plutôt que l'impitoyable agent d'uniformisation auquel on le réduit trop souvent.⁸

De son côté, dans un article publié dans les actes d'un séminaire international qui s'était tenu à l'IRCAM en 1983, intitulés « Quoi, quand, comment la recherche musicale », le musicologue Célestin Deliège tentait déjà de déterminer les similitudes entre recherche musicale et recherche scientifique. Même s'il reconnaissait leurs profondes différences, il tentait déjà leur rapprochement :

Le scientifique, dans le meilleur des cas, vit sa recherche comme une expérience esthétique ; ses découvertes lui apportent un plaisir d'une nature comparable ; il perçoit dans le déroulement de son activité une qualité qui tend vers un achèvement. D'autre part, l'artiste vise comme le

⁷ RUBY, C. : « Arts et Sciences... *Op. Cit.*, p. 142.

⁸ RISSET, J-C. : Discours de réception de la Médaille d'or du CNRS, Paris, 1999.

scientifique à dépasser constamment son acquis antérieur, à édifier l'inédit, l'inouï.⁹

Deliège retiendra pourtant, dans l'un et l'autre processus, l'expérience d'une même temporalité due à l'autonomisation de la phase d'expérimentation, « le temps de l'expérience quasi autonome ne postulant la découverte qu'à échéance lointaine, le plus souvent indéterminée.¹⁰

Scientifiques et artistes ont, dès lors, à négocier avec leurs propres tâtonnements dus à l'utilisation d'outils et de technologies dont ils ne maîtrisent pas toujours les virtualités et les potentialités. Cependant, selon les mots de Jean-Claude Risset, « De la confrontation entre l'exigence et la capacité créatrice et la puissance analytique et technique peuvent naître des possibilités neuves et riches. Il est important de faire cohabiter et interagir dans certains lieux une logique artistique, une logique scientifique et une logique technologique »¹¹.

*

Parallèlement aux rapprochements des pratiques musicales et des sciences et technologies émergentes, la recherche musicologique s'est ouverte à la même époque aux sciences humaines et sociales, s'émancipant progressivement du champ historique afin de « dépasser la seule histoire de la musique dans laquelle la *musicologie* a longtemps été confinée »¹². En effet, si la connaissance de l'histoire des créateurs et des œuvres de la musique occidentale, de ses principaux genres et formes, fut la principale préoccupation des premiers musicologues dès la fin du XVIII^e siècle, une autre volonté, née sous l'impulsion des profondes mutations qui touchaient le musical et les sciences humaines et sociales, a marqué le XX^e siècle¹³. Le sens et la signification de l'œuvre ont été interrogés dans toute leur complexité et cette nouvelle aventure épistémologique a considérablement étendu le terrain et les méthodes musicologiques, à tel point que les frontières mêmes de la discipline sont devenues bien plus poreuses que par le passé. Parmi toutes ces explorations, pensons aux méthodes sémiotiques qui ont vu jour dès les années 1960, à l'heure où la linguistique devenait pour tous un modèle à suivre et offrait enfin la possibilité de s'extraire d'un certain flou terminologique et méthodologique¹⁴. Ces méthodes paraissaient alors contenir tout l'avenir d'une musicologie en quête de systèmes, de structures, d'objectivité et de normalisation – conçue à l'image des Sciences 'dites' exactes. Historiquement, la musique est en effet un

⁹ Delière, 1985 : "Variables historiques du concept de recherche musicale", in *Quoi, quand, comment la recherche musicale*, Bourgois/IRCAM, Paris, p. 38.

¹⁰ *Ibid*, p. 37.

¹¹ RISSET, J-C. : Discours de réception... *Op. Cit.*

¹² BACHMAN, P. : *La musicologie en France entre impasse et mutations. États des lieux et enjeux politiques*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992, p. 12.

¹³ MEEUS, N. : « Épistémologie d'une musicologie analytique », in *Musurgia*, 3 (22), 2015, pp. 97-114.

¹⁴ RUWET, N. : *Langage, musique et poésie*, Seuil, Paris, 1972 y MONELLE, R.: *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1992.

domaine où les liens entre arts et sciences ont été pensés, élaborés et éprouvés, très tôt, de façon « organique »¹⁵, eu égard aux rapprochements entre musique et mathématiques qui ont construit les premières théories de la musique. Le compositeur Tod Machover souligne, en 1985, que l'étude des relations entre musique et sciences

[...] implique une réflexion musicale qui peut être orientée dans deux directions : premièrement vers d'autres disciplines qui semblent offrir des outils, des modèles ou des matériaux (soit littéralement, soit par analogie), utiles à l'expression musicale ; deuxièmement vers une réflexion sur des matériaux, des formes, des procédés et des notations purement musicaux qui peut être directement mise en pratique dans des œuvres.¹⁶

Ces deux directions proposées par Machover permettent d'entrevoir deux « manières » d'aborder les relations entre musique et sciences. Nous nous proposons dans cet article de creuser plus particulièrement la première direction indiquée, soit l'ouverture de la musicologie à d'autres disciplines. L'enjeu ici se veut triple : (1) considérer la complexité de l'objet-musique, socle d'investigation musicologique, (2) revaloriser le modèle « Intersciences » élaboré à la fin du XX^e siècle par le musicologue aixois Bernard Vecchione et (3) emprunter pour cela les voies épistémologiques ouvertes par ce dernier, en proposant ici une réflexion d'ordre métamusicologique, propre à considérer selon lui, « le niveau supérieur d'une science musicologique d'ensemble posant le problème de l'unicité de l'ontologie musicale relativement à celui de la pluralité des discours sectoriels qui tentent dans rendre compte »¹⁷.

*

Nulle science cependant sans délimitation de son objet de recherche. Nous débuterons donc par une question simple : *qu'est-ce que la musique ?*

I. Musique ? L'objet complexe du musicologique

[...] ce n'est pas seulement le fait que la musique puisse faire l'objet d'une activité *scientifique* qui dérange. C'est aussi la grande diversité des faits sonores que l'on désigne par le mot « musique » qui étonne, et le grand nombre de domaines que la musicologie étudie pour mieux comprendre comment fonctionne la musique, pardon, *les musiques*.¹⁸

Dans son article « Les conceptions de l'histoire de la musique », Philippe Vendrix souligne une difficulté majeure de la musicologie, à savoir « la

¹⁵ RUBY, C. : « Arts et Sciences... *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁶ MACHOVER, T. : « Introduction », in MACHOVER, T. (éd.): *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*, Bourgois/IRCAM, Paris, 1985, pp. 11-31, p. 13.

¹⁷ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, intersciences, métamusicologie », in *Interface*, 21 (3-4), 1992, pp. 281-312, p. 307.

¹⁸ NATTIEZ, J.J. : *Profession musicologue*, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 2007, p. 9.

définition de son objet d'étude »¹⁹. En effet, si l'histoire même de la discipline, auscultée par ailleurs dans de très nombreux travaux métamusicologiques, est à peu près claire – de la musicologie historique au déploiement interdisciplinaire de la seconde moitié du XX^e siècle ainsi qu'à la « nouvelle musicologie » ou à la musicologie critique-, l'objet même de la musicologie semble difficile à déterminer²⁰. Car *a priori*, « la musicologie n'a pas d'objet spécifique »²¹. Ceci ne restera qu'un *a priori*, qui trouve dans le déploiement de plus d'un siècle de pratiques musicologiques, des considérations *a posteriori* objectives. Suite à l'intégration dans le champ musicologique de disciplines comme la psychologie, la linguistique ou les sciences cognitives et surtout eu égard à leurs récentes évolutions (approches médiationnistes et/ou interactionnistes), le terme même d'objet n'apparaît peut-être plus tout à fait adéquat, tant il peut sembler trop fortement lié à la détermination philosophique ou propre aux sciences exactes. Pourtant, nous nous risquerons à questionner à nouveau l'objet de la musicologie, pour peut-être accéder à ce qui constitue le territoire d'investigation de la discipline.

Margaret Bent rappelle que la « musique est en fait le seul des beaux-arts qui ait adopté, en anglais, comme dans la plupart des langues européennes, le suffixe *-logie* pour désigner les savoirs qui lui sont associés [...] »²².

La musicologie serait donc le discours sur la musique. La musique est alors son objet et la musicologie, l'étude scientifique de cet objet, réintroduisant ici l'idée déjà ancienne d'une *musica practica* qui intéresserait une *musica speculativa*²³.

Cette première délimitation pourrait faire penser que tout est finalement bien simple. Ce serait compter sans la complexité même de l'objet-musique, fondamentalement paradoxal, à cheval entre aux moins trois domaines, soit :

1. La musique comme « son » : objet physique et acoustique, nombre qui fait l'objet de recherches en théorie de la musique, en acoustique ou en psychologie de la perception. Cette première branche, la plus ancienne, caractérise une musicologie qui puise ses racines dans les théories pythagoriciennes, les cosmologies et cosmogonies antiques et qui se rapproche des sciences de la nature. Rappelons simplement qu'au Moyen Âge la musique

¹⁹ VENDRIX, P. : « Les conceptions de l'histoire de la musique », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 628-648, pp. 644-645.

²⁰ CAMPOS, R., DONIN, N. et KECK, F. : « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1 (14), 2006, pp. 3-17.

²¹ WARSZAWSKI, J-M. : (2008). « La musicologie et le mystère du logos », in *Itamar. Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, N. 1, Universidad de València (España), pp. 133- 144, p. 133. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/14035/12954>

²² BENT, M. : « Le métier de musicologue », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 611-627, p. 612.

²³ Cf. DE MURS, J. : *Compendium musicae practicae*, 1325.

faisait partie du *Quadrivium*, en tant que sciences mathématiques (au côté de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie).

2. La musique comme fait historique (« contexte ») : œuvres, styles, procédés de composition qui font l'objet, dès la fin du XVIII^e siècle, de recherches comparées, stylistiques ou historiques. Cette seconde voie s'épanouit sur le modèle des sciences historiques et littéraires.

3. La musique comme « texte » (au sens barthésien), soit l'interaction entre les œuvres, les pratiques, les intentions et les situations : fait anthropologique, d'expression et de signification, qui fait l'objet de recherches interdisciplinaires (sémiotiques, sociologiques, anthropologiques, philosophiques ou esthétiques, etc.). Ce troisième domaine, plus récent, s'impose suite au *Linguistic turn* des années 1960 et à la profonde mutation que connaissent alors les sciences humaines et sociales.

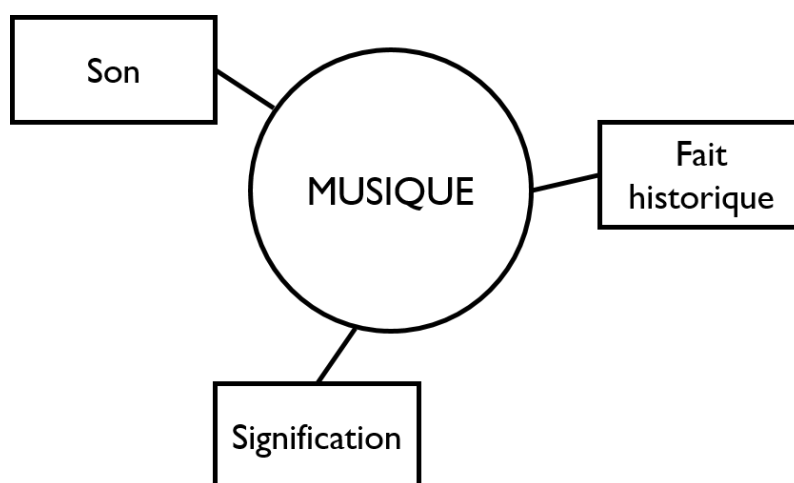


Figure 1. Les 3 “domaines” de la musicologie

Ces domaines (rapidement évoqués) constituent à l'heure actuelle les principales branches de la musicologie comme science contemporaine du musical. En 1885, dans son projet de circonscription de la *musikwissenschaft*, le musicologue Guido Adler proposait déjà de faire une nette distinction entre musicologie historique et musicologie dite systématique. Adler introduisait notamment son article fondateur, « Domaine, méthode et visée de la musicologie », par ces mots : « La musicologie naquit en même temps que l'art des sons »²⁴. Formule poétique s'il en est, qui affirmait l'objet-musique comme source du musicologique mais soulignait également la porosité entre musique et son qui se concrétise à l'heure actuelle, que ce soit dans les installations plastiques de nombreux artistes sonores, dans le développement de l'écologie sonore et musicale ou dans l'expansion des interactions arts/sciences. Sous la plume de Guido Adler, on peut également lire que « la recherche musicologique

²⁴ ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20, p. 5.

s'ajuste à la nature de son sujet d'étude »²⁵, ce qui trace une orientation épistémologique des études musicologiques sur laquelle nous reviendrons. La distinction proposée par Adler persiste encore aujourd'hui dans le vocabulaire anglophone, et plus particulièrement dans la musicologie américaine où deux orientations subsistent : le terme *musicology* reste associé aux approches historiques, alors que les perspectives proprement systématiques s'y retrouvent bien souvent réunies sous la dénomination *Music theory*²⁶. Cette distinction disparaît néanmoins en langue française, où la musicologie se trouve parfois associée à la « musicologie historique » ou encore à la « musicologie analytique », mais reste pensée dans son unicité. Spécificité française d'une science musicologique globale qui, comme l'écrit Nicolas Meeùs, « indique donc dans une certaine mesure un espoir, européen ou peut-être caractéristiquement français, d'articuler l'une sur l'autre la musicologie historique et l'analyse musicale »²⁷.

*

Iannis Xenakis proposera quant à lui une autre délimitation du fait musical. Lors de la réédition en 1977 des *Problèmes de la musique moderne* (1959), Marina Scriabine – co-auteure de l'ouvrage avec Boris de Schlœzer – demande au compositeur d'écrire une postface intitulée « Des univers du son »²⁸. Même si ce court texte n'a pas de rapport explicite avec l'ouvrage qu'il est sensé conclure, il est intéressant de remarquer que Xenakis propose quatre catégories pour tenter de définir la musique qui, pour lui, « n'est point un monde codifié et organisé hiérarchiquement »²⁹. Ces quatre catégories visent à délimiter les différents univers qui fondent la musique comme *art des sons dans le monde*. Ainsi, la musique peut être approchée à partir de :

1. son **univers matériel** ou **hylétique**, « celui des matières, des hyles sonores, des éléments » (Xenakis, 1977 : p. 171), qui définit autant la nature et l'origine du son que les objets usités et les techniques employées pour sa production. Dans cet univers, Xenakis distingue 4 « territoires » – distincts mais interconnectables – qui définissent des « formes » de son : (1) les sons instrumentaux (de l'orchestre), (2) les sons des mondes naturel et industriel, (3) les sons artificiels analogiques et (4) les sons informatiques produit par codage numérique. Ces 4 territoires synthétisent « la richesse de la matière sonore »³⁰.

2. son **univers des formes** et des **systèmes d'organisation**, qui définit tant l'agencement formel d'une musique que les techniques compositionnelles qui la caractérisent, et ce selon tous les niveaux (du micro au macro) qui les constituent. Si les formes et systèmes musicaux s'associent à leur contexte de

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶ MEEÛS, N.: « Épistémologie d'une musicologie... *Op. Cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸ XENAKIS, I. : « Postface. Des univers du son », in DE SCHLÆZER, B. et SCRIABINE, M. : *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris, [1977] 2016, pp. 171-176.

²⁹ *Ibid.*, p. 171.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

création, ils paraissent cependant pour Xenakis détachés de valeurs historiques, « hors du temps et suspendus »³¹.

3. son **univers des sens**, qui relève de la nécessaire concrétisation psychophysologique de l'œuvre dans ses dimensions matérielles et formelles. Comme l'écrit Xenakis, « Cet univers si mystérieux et complexe, tellement dépendant du cerveau et du corps, est l'instrument de détection et de contrôle des êtres créés ou utilisés dans l'univers précédent, et incarnés par l'univers hylétique des sons »³².

4. son **univers politique et social**, qui fait de l'œuvre à la fois un reflet de son temps et de la permanence historique et qui formalise le principe même de contemporanéité, ses idées, valeurs et vérités doxiques. Pour Xenakis, il semble que si l'œuvre prend forme dans un temps et une société spécifiques, ces derniers conservent cependant dans leur constitution même des croyances, idées ou encore opinions passées. C'est en ce sens que, pour Xenakis, « les pressions du moment historique ne sont que des pressions agissant sur une pelote inextricable d'idées et de *doxai* reçues par l'individu et non des facteurs absolus, créateurs de toutes pièces et instantanément d'un univers politique ou social et, par conséquent, créateurs de telle découverte, de tel œuvre ou de tel courant »³³.

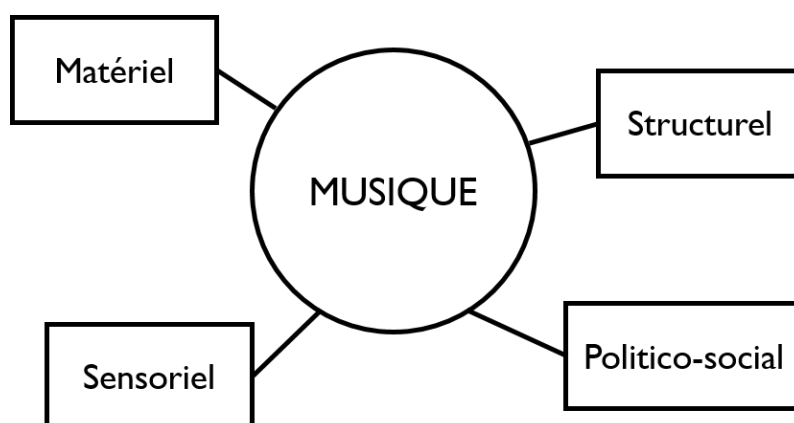


Figure 2. Les 4 “Univers” de la musique – d’après I. Xenakis

Les 4 univers distingués par Iannis Xenakis montrent ainsi les diverses dimensions objectales de la musique, qui s’offre à l’analyse tant dans ses formes sensible et sensorielle que dans ses qualités formelles et ses valeurs anthropologiques. À ces univers, Xenakis ajoute celui de l’esthétique, qui représente selon lui « la forme des cheminements que le musicien effectue à travers ces univers. C’est en quelque sorte une métaforme à laquelle nous sommes sensibles d’une manière souvent immédiate. Mais c’est elle, l’esthétique, la forme des formes, qui fonde les axiologies de l’art »³⁴.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 174.

³³ *Ibid.*, pp. 174-175.

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

À l'image des sciences de la nature, les premières philosophies et théories musicales ont cherché à établir des lois communes, permanentes et universelles, insérant le son dans l'ordre du monde (échelles, gammes, résonances des corps sonores). Pour le physicien Hubert Reeves, la musique et sa représentation ont joué un rôle capital dans la naissance de la science. Ainsi écrit-il : « En étudiant les relations entre les sons et la longueur des cordes vibrantes, Pythagore a eu l'intuition de l'importance des nombres dans l'explication du monde réel »³⁵ et de leurs lois. Pourtant, dès 1949, le musicologue suisse Jacques Handschin suggère que cette analogie entre sciences de la nature et musicologie repose sur une certaine vision du musical qui a tendance à réduire de façon abstraite la réalité musicienne³⁶. Les choses ne sont toujours pas tranchées, et la musique oscille entre sciences de la nature et sciences humaines, philosophiques ou esthétiques. Tour à tour, elle devient un son mesurable, quantifiable ou l'objet signifiant de multiples débats et lieux d'interprétations illimitées. La musique apparaît comme une entité fluide, diversifiée par les pratiques et les productions savantes et contemporaines, traditionnelles ou de tradition orale, populaires modernes et improvisées et, plus récemment, intermédiaires. En ce sens, on peut considérer avec Jean-Marc Warszawski que

La musique n'est pas un objet naturel, elle n'est pas même un objet. Elle est produite par les membres d'une humanité en devenir. Tout, en musique, ressort de décisions humaines. L'inventaire qu'on peut faire aujourd'hui de la diversité avec laquelle « la musique » s'insère dans les pratiques sociales, avec laquelle elle est produite, diffusée, reçue, tant du point de vue des personnels que des moyens techniques, des institutions, de la reproduction, ne permet pas de cerner une matière suffisamment homogène, autonome, hors contexte social, pour objectiver une science spécifique positive, mais, convoque de nombreux champs de connaissances, [...].³⁷

L'objet de la musicologie, on le voit, déborde de toute part et ne peut être défini comme une instance fixe dans la mesure où toute diversification des objets du savoir entraîne une diversification de ce savoir³⁸. Ces constats dessinent « le caractère impalpable de la musicologie comme objet scientifique »³⁹, et la complexité de la discipline et de ses principaux acteurs : historiens, analystes, compositeurs, interprètes, mais aussi physiciens, acousticiens, psychologues, historiens, analystes, herméneutes, esthéticiens, philosophes, sociologues, sémioticiens, médecins, neuroscientifiques, etc. Ils engagent les recherches

³⁵ REEVES, H. : « Préface », in PROUST, D. (éd.) : *L'Harmonie des sphères*, Seuil, Paris, 2001, pp. 7-9, p. 8.

³⁶ HANDSCHIN, J.: « Musicologie et Musique », in *Kongress bericht - Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Bärenreiter, Basel, pp. 9-22.

³⁷ WARSZAWSKI, J-M. : « La musicologie... *Op. Cit.*, p. 144.

³⁸ Cf. VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*; BACHMAN, P. : *La musicologie en France... Op. Cit.*; NATTIEZ, J-J. : « Présentation générale », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Volume I. Musiques du XXIe siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2003, pp. 23-37.

³⁹ BACHMAN, P. : *La musicologie en France ... Op. Cit.*, p. 8.

musicologiques contemporaines vers l'élaboration d'un véritable modèle « Intersciences »⁴⁰.

II. De la « Science musicologique » aux « Sciences de la musique »

Comme science du fonctionnement d'un instrument d'appréhension et d'expression du monde aussi spécifique et complet que l'oreille, la musicologie devrait fatalement apporter une contribution originale à des secteurs d'activités comme les sciences et les technologies du son, de la connaissance, de l'action, les sciences sémiotiques, anthropologiques, historiques, la philosophie du sens, de la compréhension, de l'argumentation, de l'interrogativité...⁴¹

Nous l'avons vu, le terme « musicologie » porte en lui une dualité définissant tant ses origines historiques que ses usages actuelles. Pour dépasser cette ambiguïté sémantique, nous choisissons dans la suite de cet article, d'employer les expressions « science musicologique » ou même « sciences de la musique » pour désigner (1) le territoire fondamentalement interdisciplinaire qui est celui du musical et pour souligner (2) le fait que ce territoire ne puisse être déterminé de façon *a priori* mais qu'il est nécessaire de le convoquer à partir du musical lui-même. Nous souhaitons ainsi dépasser la confusion possible due à la traduction du terme *Musikologie*, rejoignant en ce sens les origines germaniques de la discipline : *Musikwissenschaft*, littéralement « science de la musique ». Guido Adler utilisait dans son texte le terme *Musikologie* pour décrire ce qu'il appelle « la musicologie comparée, qui envisage de comparer les produits sonores, en particulier les chansons populaires de divers peuples, pays et territoires, dans un but ethnographique, de les regrouper et les mettre en ordre selon leurs différentes qualités »⁴² ; musicologie comparée qui diffère selon lui de la « science de la musique », qu'il pare d'une orientation bien plus large.

C'est à partir de cette posture que nous tenterons de mesurer l'héritage de Guido Adler dans deux projets musicologiques qui ont marqué le dernier quart du XX^e siècle. Chacun de ces projets initiera, à sa façon, une musicologie tissant des liens avec l'ensemble des sciences. Il s'agit (1) de la « musicologie générale » formalisée par Jean-Jacques Nattiez et (2) du modèle « Intersciences » développé par Bernard Vecchione.

« Musicologie systématique » (G. Adler)

Nous avons évoqué précédemment l'initiative de l'un des fondateurs de la musicologie comme discipline⁴³, celle de Guido Adler, qui proposait de

⁴⁰ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 284.

⁴² ADLER, G. : „Umfang, Methode und Ziel... *Op. Cit.*, p. 14.

⁴³ L'Histoire (et l'Histoire de la musique en particuliers) tend à définir bien souvent des cadres strictes aux « savoirs » et « connaissances » qu'elle manipule, là où les événements qui les animent et les définissent se devraient d'être pensés dans une forme de porosité et de pluralité. Il en est ainsi de l'apparition de la discipline musicologique, dont la date fut (est restée encore) fixée à 1885 et le texte « fondateur » d'Adler. Cependant, comme nous le rappelle Nicolas Meeùs, « La naissance « officielle » de la musicologie se fait sans doute dans le premier volume des

distinguer dans les études de la musique les perspectives historiques de celles qu'il nomme systématiques, partant du principe que « Les lois de l'art qui ont émergé du développement historique [...] sont systématiquement organisées »⁴⁴.

Pour Adler, l'entreprise musicologique se devait en effet d'interroger les contextes (historiques), mais de s'attacher également à une étude critique et spéculative de la musique. Dans son exposition de la toute récente *Musikwissenschaft*, le musicologue autrichien proposait une schématisation de la discipline selon ces deux axes qui lui paraissaient essentiels.

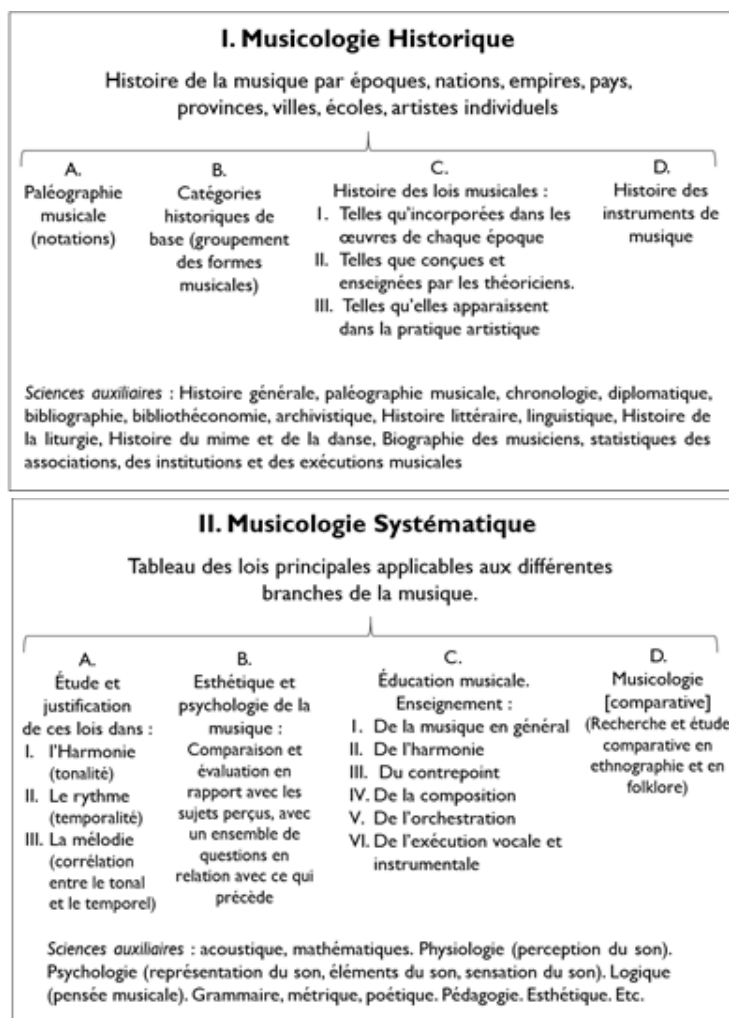


Figure 3. Domaines de la « science musicologique »^{45,46}

Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, en 1863. Friedrich Chrysander en écrit l'introduction et indique que ces annuaires couvriront l'histoire de la musique, la science du son (*Tonlehre*), l'esthétique, ainsi que la musique folklorique et nationale (allemande) » (MEEUS, N. : « Épistémologie... *Op. Cit.*, p. 101). En détachant « l'étude de la musique » de la seule perspective historique, Chrysander se révélait alors pionnier de la musicologie. « L'Histoire » en a décidé autrement...

⁴⁴ ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel... *Op. Cit.*, p. 11.

⁴⁵ *Ibid*, pp. 14-15.

En distinguant les postures historique et systématique, Adler intégrait dans la « science musicologique » un complexe de « sciences auxiliaires »⁴⁷ qui unifiait alors les premiers et troisièmes domaines évoqués précédemment dans une unique orientation musicologique : acoustique, théorie musicale, pédagogie, sociologie, psychologie, etc., autant de perspectives analytiques qui donnaient déjà à penser la pluralité de l'objet même de la « science musicologique » et sa nature profondément interscientifique. Si l'objet musicologique se veut complexe à définir, son ancrage – épistémologique – est, également, tout aussi difficile à appréhender car il se situe dans un réseau multidisciplinaire qui formalise alors la posture scientifique du musicologue. La musique se pose ainsi au croisement des sciences, des disciplines et des technologies, et sa nature « d'objet » prend alors de multiples facettes qui forment autant de voies d'accès à son étude.

Cette proposition d'Adler restera néanmoins pour ce dernier de l'ordre de la distinction en deux branches séparées et autonomisées de la science musicologique : la *musicology* qui étudie les contextes historiques et la *music theory* qui fait de l'œuvre le contexte d'étude. Si cette dualité de la « science musicologique » trouve son sens dans la place contextuelle accordée à la musique elle-même – source ou produit d'un contexte ? – et si elle mérite indéniablement d'être prolongée de façon moins dualiste (eu égard au développement de l'interdisciplinarité dans notre société contemporaine), il n'en reste pas moins que les domaines qui la composent forment l'unité de la discipline qui, dans ses approches de l'objet comme contexte ou du contexte de l'objet, repose sur des stratégies traversantes, ancrées dans l'un et l'autre des domaines qui composent la « science musicologique ». Ainsi Guido Adler pense l'interdisciplinarité de façon émergente, presque par anticipation. Et comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez :

[...] lorsque Guido Adler, en 1885, a élaboré son fameux programme fondateur de la musicologie qui distinguait dans la musicologie deux grandes branches, encore thématiques aujourd'hui dans le monde musicologique germanophone, la musicologie historique et la musicologie systématique, c'est bien en fait l'unité de la musicologie qu'il visait à construire, car au-delà de la distinction entre ces deux grands secteurs de la jeune discipline, l'objectif général qu'il assignait à la musicologie était de rechercher les lois qui gouvernaient aussi bien le développement historique de la musique que le fonctionnement des systèmes musicaux ou leurs liens avec la culture et la société.⁴⁸

« Musicologie générale » (J-J. Nattiez)

L'unification disciplinaire fait l'objet de réflexions diverses depuis les années 1970 et l'ouverture concrète des investigations musicologiques aux sciences

⁴⁶ Nous nous accordons ici à la traduction du texte original proposée par Nicolas Meeüs (« Épistémologie... *Op. Cit.*, p. 102).

⁴⁷ ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel... *Op. Cit.*, p. 14.

⁴⁸ NATTIEZ, J. J. : « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : Une musicologie générale est-elle possible ? », in Centre Tunisien de Publication Musicologique, 2015, pp. 1-20, p. 5. <http://ctupm.com/wp-content/uploads/2015/06/jean-jacques-nattiez-1-ctupm.pdf>

humaines dans leur ensemble⁴⁹. La « science musicologique » introduite par Adler, limitée jusqu'alors à l'analyse musicale et reléguée au second plan des études sur la musique au détriment des perspectives historiques, trouve dans l'avènement des savoirs linguistiques une ouverture prolifique et attendue depuis le début du siècle précédent. Comme le constate Nicolas Meeùs, les apports considérables de Ferdinand de Saussure pour les études linguistiques – notamment ses considérations sur l'unité linguistique et ses distinctions entre les linguistiques diachronique et synchronique- ont participé à rendre concret le projet musicologique initié par Adler⁵⁰.

C'est dans ce tournant linguistique que s'inscrit la volonté d'une considération complexe (au sens morinien) de la musique, que l'on retrouve dans l'entreprise d'une « musicologie générale » développée par Jean-Jacques Nattiez⁵¹ et concrètement défendue dans l'important projet encyclopédique en cinq volumes réalisé dans ce premier XXI^e siècle⁵².

Dès les années 1970, Nattiez initiera en effet une réfection de l'entreprise musicologique, inscrite dans ce qu'il qualifie de « programme sémiologique »⁵³, en se rapprochant de réflexions linguistiques – dans la continuité des propositions émises par Nicolas Ruwet⁵⁴. Nattiez empruntera également certains modèles d'analyse sémiologique et notamment la théorie tripartite proposée par Jean Molino⁵⁵, qui deviendra l'un des supports analytiques privilégiés pour les réflexions musicologiques de la fin du XX^e siècle. Pour le sémiologue Jean Molino, pour être *compris*, le « fait musical »⁵⁶ se doit d'être considéré en tant que « forme symbolique »⁵⁷, entendu qu'il correspond à une réalité matérielle à la fois source de signification et de représentation – pour celui qui la produit comme pour celui qui la perçoit. C'est cette volonté de déceler le *sens* de la musique qui accompagnera les transformations épistémologiques de la fin du siècle dernier, l'ouverture à la sémiologie et plus spécifiquement à la sémantique musicale. Comme le souligne Jean-Jacques Nattiez, « Qui dit *sémantique*, dit *signification* »⁵⁸. Néanmoins, force est de constater que, si la musique partage avec le langage des qualités formelles symboliques, les orientations théoriques de la linguistique se trouvent limitées pour rapporter le *sens* de la musique. Car malgré leur proximité, langage et musique restent fondamentalement distincts, la seconde se révélant « forme

⁴⁹ CAMPOS, R., DONIN, N. et KECK, F. : « Musique, musicologie, sciences humaines... *Op. Cit.*

⁵⁰ MEEUS, N. : « Épistémologie... *Op. Cit.*, p. 102.

⁵¹ NATTIEZ, J-J. : *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris, 1987.

⁵² NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume I. Musiques du XX^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2003.

⁵³ NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie à la sémantique musicales », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 3-9, p. 8.

⁵⁴ RUWET, N. : « Méthodes d'analyse en musicologie », in *Revue Belge de musicologie*, 28 (1), 1966, pp. 65-90.

⁵⁵ MOLINO, J. : « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.

⁵⁶ *Ibid*, p. 38.

⁵⁷ *Ibid*, p. 44-50.

⁵⁸ NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie... *Op. Cit.*, p. 5.

symbolique sans signifié »⁵⁹. Ainsi se pose la question de la (possible) valeur sémantique de la musique et son rapprochement (probable) aux sciences linguistiques, car comme le souligne Jean-Jacques Nattiez : « Mais que peut-on entendre par *signification musicale* ? Il ne faut pas attendre de la linguistique qu'elle nous apporte beaucoup de lumière »⁶⁰.

Malgré ces réserves, la musicologie des années 1970 s'emparera des avancées propres aux études sémiologiques et sémantiques et sera ainsi développée la tripartition – appuyée sur la conception (triadique) peircienne du signe – comme méthode d'analyse sémiologique de la musique. Car dans ses dimensions (formelles) symboliques, la musique (et le territoire du musicologique) se présente selon 3 niveaux :

1. celui de la production de l'œuvre, ou niveau **poïétique**, qui définit l'objet musical comme une création – de sons et de sens.

2. celui de la réception, ou niveau **esthétique**, car tout objet musical est reçu *d'un certain point de vue*, certes eu égard aux intentions de l'émetteur mais surtout à partir de celles du récepteur.

3. celui du fait musical lui-même, le niveau **neutre** qui, entre les intentions productrices et réceptrices, « prend place à côté des autres réalités du monde et devient objet » (Molino, 1975 : p. 47). Niveau de l'existence matérielle de l'objet-musique, le niveau *neutre* détermine la *trace* formelle et symbolique, laissant à *l'interprétation (poïétique ou esthétique)* ses valeurs de sens.

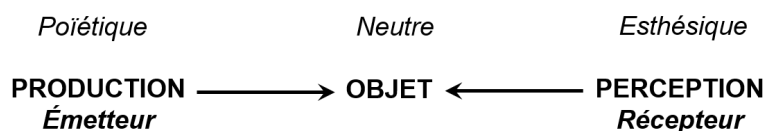


Figure 4. Modèle sémiologique tripartite – J. Molino et J-J. Nattiez

Ainsi, comme le résume Jean-Jacques Nattiez : « Entre le processus poïétique et le processus esthétique, il existe donc bien une trace matérielle qui n'est pas en elle-même porteuse de significations immédiatement lisibles, mais sans laquelle les significations ne pourraient exister »⁶¹. Ce modèle analytique, s'il concerne prioritairement les aspects sémantiques, conduit à penser le fait musical dans sa diversité. En distinguant d'une part la production de l'objet de sa réception, et en autonomisant d'autre part l'objet dans sa constitution structurelle et formelle, la tripartition conduit à prolonger en un sens la proposition d'Adler, en extrayant l'œuvre – et son interprétation- de son seul cadre historique – contexte- pour en faire *un* cadre d'interprétation(s) – texte, ou comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez, « une chaîne infinie *d'interprétants*, les interprétants

⁵⁹ MEEUS, N. : « À propos de logique et de signification musicales », in *Analyse musicale*, 28, 1992, pp. 57-59, p. 57.

⁶⁰ NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie... *Op. Cit.*, p. 5.

⁶¹ « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy », in *Protée*, 25 (2), 1997, pp. 7-20, p. 19.

étant non pas des personnes, mais les atomes de signification déclenchés par le signe dans sa désignation de l'objet »⁶². Cette complexité offerte à l'analyse du fait musical conduira Nattiez à envisager la recherche musicologique dans une forme unifiée et aboutira quelques années plus tard à la publication de son ouvrage *Musicologie générale et sémiologie*⁶³.

Le dessein épistémologique de la « musicologie générale » de Nattiez repose sur un principe d'unité de la discipline en postulant la nécessité de « concevoir la musicologie comme une discipline unifiée, [...], c'est-à-dire une discipline qui, à la fois a pour objet tous les types possibles de musiques, sans aucune exclusive, et qui développe des concepts, des principes et des méthodes applicables à tous les types de musique »⁶⁴. Dans cette démarche d'unification des postures musicologiques, Jean-Jacques Nattiez évoque quatre orientations de la discipline, chacune reposant sur ce qu'il qualifie de « conception ontologique de la musique »⁶⁵. Pour lui, si (1) la **musicologie historique** ouvre un accès spécifique à la musique, le seul contexte historique ne peut prétendre à l'expliquer totalement. La nature contextuelle du fait musical s'ancre nécessairement – à travers et au-delà de son historicité – dans (2) une réalité sociale et culturelle qui caractérise l'approche **ethnomusicologique**. Ainsi, la musique se définit contextuellement par ses valeurs historiques, sociales et culturelles, mais également dans (3) ses dimensions formelles et structurelles. Non seulement issue d'un contexte et produit contextuel, la musique requiert une approche approfondie de son organisation et se déploie ici l'**analyse musicale** comme orientation musicologique. Enfin (4), au-delà de ses valeurs et dimensions contextuelles, si la musique prend sens, c'est aussi (et surtout peut-être) dans ses qualités **psycho-cognitives**, à savoir les stratégies et les conduites de création, de perception et d'interprétation qu'elle nécessite.

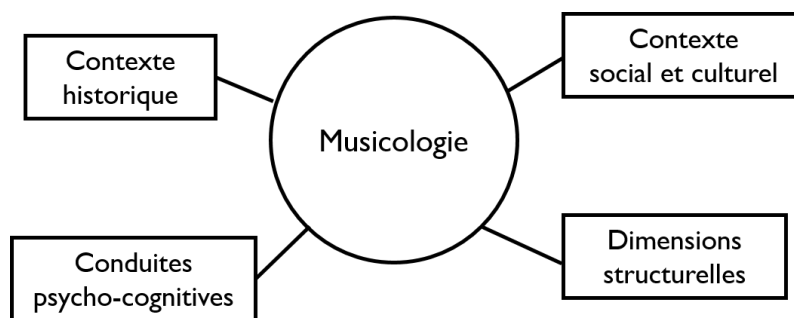


Figure 5. Les 4 «positions ontologiques» de la musicologie - J-J. Nattiez⁶⁶

La « musicologie générale » proposée par Jean-Jacques Nattiez vise ainsi une considération englobante des valeurs, qualités et dimensions de la musique qui, si elle se révèle être un objet complexe, dévoile néanmoins une unité intrinsèque que la discipline se doit de conserver dans ses diverses investigations. C'est en

⁶² NATTIEZ, J.J. : « De la sémiologie générale... *Op. Cit.*, p. 9.

⁶³ NATTIEZ, J.J. : *Musicologie générale et sémiologie... Op. Cit.*

⁶⁴ NATTIEZ, J.J. : « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse... *Op. Cit.*, p. 5.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁶ *Ibid.*

ce sens que pour Nattiez, « le projet d'une musicologie générale apparaît alors légitime et fondé : il peut permettre de dépasser les frontières que chacune des branches de la musicologie a trop souvent la tentation d'ériger, pour des raisons qu'expliquent davantage les faiblesses humaines que les arguments épistémologiques »⁶⁷.

Modèle musicologique « Intersciences » (B. Vecchione)

Considérant, à la suite de Xenakis, la musique comme 'univers de son', Bernard Vecchione postule la nature du musical comme mode de connaissance – appréhension et expression – spécifique du monde⁶⁸. Dans cette perspective, les études sur la musique conjuguent un versant acoustique – le son comme son- et un versant musicologique – le son comme musicalement facturé par le compositeur, l'interprète, le preneur de son, etc. Au centre, se situe la question des technologies – numériques entre autres, et surtout celle de l'utilisation de ces technologies. Ici, l'objet-musique est pensé dans son unicité mais les moyens d'y accéder sont pluriels et garants de l'interscientificité inhérente au fait musical.

C'est dans la dynamique des orientations interdisciplinaires précédentes que, dès 1992, Bernard Vecchione élabore un modèle « Intersciences » où les sciences et technologies de la musique forment un réseau immatériel de points de vue collaboratifs, structuré comme un *open space* :

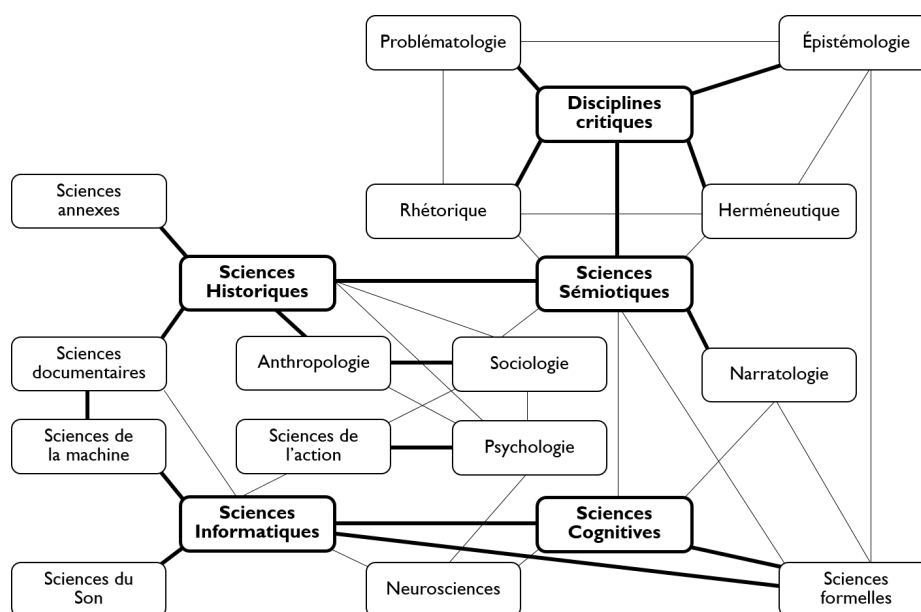


Figure 6. Réseau des sciences et des technologies⁶⁹

Ce projet « Intersciences » est un modèle ouvert à l'intégration d'autres champs disciplinaires dont la nécessité s'impose au regard même de l'évolution de nos discours sur le monde et sur la musique, mais aussi eu égard à l'évolution même

⁶⁷ *Ibid*, p. 17.

⁶⁸ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*, p. 284.

⁶⁹ *Ibid*, p. 294.

des pratiques musicales. Son enjeu est « la préservation des champs de recherche locaux »⁷⁰, mais aussi la volonté de comprendre le problème de l'articulation fonctionnelle qui forme, depuis le dernier quart du XX^e siècle, nos horizons musicologiques. Ce projet induit la participation des sciences critique, historique, sémiotique, informatique et cognitive à la compréhension mutuelle de la musique. L'apport des sciences critiques (principalement l'herméneutique) y est central. Par leur regard de *surplomb*, elles sont amenées à gérer la diversité, voir même la dispersion scientifique, à laquelle l'étude interdisciplinaire de la musique conduit. L'approche herméneutique permet d'articuler les relations interscientifiques simultanément en jeu dans chacun des deux plans de la « réalité musicale » et de la « réalité musicologique »⁷¹. Ces deux notions méritent d'être rapidement exposées car elles soutiennent en quelque sorte l'édifice du modèle.

À l'habituelle séparation entre œuvre et discours, Vecchione substitue l'interaction entre « réalité musicale » et « réalité musicologique ». En effet, l'œuvre musicale n'est pas séparée de son environnement qui l'instaure et l'institutionnalise, qui la façonne et la pérennise (ou pas). La « réalité musicale » est ainsi ce tissage quasi écologique entre les œuvres et les activités, les processus et les gestes. L'œuvre porte en elle de multiples activités, humaines, individuelles et collectives qui en ont permis l'avènement. La théorisation du champ musicologique et la reconnaissance de sa fondamentale diversité telles qu'elles sont proposées par Bernard Vecchione conduisent à la reformulation de l'objet-musique, voire même à sa totale reconsidération. Vecchione lui substituera donc le terme de « réalité musicale » pour rendre compte de ce tissage auquel renvoie la nature fondamentalement anthropologique des œuvres et activités musicales. Pour Vecchione :

Comme objet de la musicologie, la réalité musicale est à considérer comme une réalité complexe d'ordre anthropologique, faite d'œuvres et d'activités, toutes marquées historiquement mais aussi socialement, culturellement, psychologiquement et ce non seulement au sein des civilisations où les activités musicales s'instituent et se développent, mais relativement aussi aux groupes sociaux, et aux individus qui jouent ou ont joué au sein de ces groupes un rôle déterminant dans l'instauration de cette réalité : production, interprétation (actualisations, pérennisations...), appréhension...⁷²

En ce sens, la « réalité musicale » est fondamentalement d'ordre anthropologique ; les œuvres étant en quelque sorte des fictions sonores du monde qu'elles reconfigurent plus qu'elles ne l'expriment. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de dissoudre l'œuvre au profit d'un réseau de médiations⁷³ mais de penser son éco-réalité, c'est-à-dire l'entrelacement des œuvres et des activités musicales dans leurs environnements anthropologiques

⁷⁰ *Ibid*, p. 281.

⁷¹ *Ibid*, p. 308.

⁷² *Ibid*, p. 282.

⁷³ Cf. HENNION, A. : *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 2007.

respectifs. Il s'agit de considérer l'œuvre comme un fossile de civilisation⁷⁴. L'œuvre est ainsi la trace d'un réel fictionnalisé par son créateur, lui-même inséré dans un milieu instauratif. On reconnaîtra là l'une des sources d'inspiration de Bernard Vecchione, à savoir les travaux en sociologie de la culture de Pierre Francastel⁷⁵. La « réalité musicale » est un prolongement du concept de « réalité figurative » de Pierre Francastel⁷⁶. La « réalité figurative » implique une dialectique entre le réel, le perçu et l'imaginaire qui dégage la question de la représentation artistique de l'esthétique de l'imitation pour la rapprocher de celle de l'invention – c'est-à-dire de la mise en fiction du réel. La notion de « réalité figurative » de Pierre Francastel implique une mise en image qui a le caractère de l'image, c'est-à-dire qui affiche, par ses configurations matérielles, à la fois son caractère empirique d'image (son caractère de support matériel) et son caractère de fiction (son « contenu » de sens et surtout de mise en configuration sensée, déchiffrable grâce à la nature problématique de sa constitution). C'est ainsi que, par migration conceptuelle⁷⁷, Vecchione propose l'idée d'une « réalité musicale double » : (1) comme « réel objectif » et (2) comme « réalité fictionnelle » qui implique que l'œuvre musicale instaure des réalités qui n'existaient pas avant la production de ladite œuvre – réalités qui demandent ensuite à être déchiffrées par le musicologue qui, à son tour, les reconfigure.

La « réalité musicologique », quant à elle, n'est pas restitution mais activité productrice de connaissances, réinstauration (toujours peu ou prou hypothétique) des réalités musicales qu'elle prolonge et interprète à partir de sa propre situation anthropologique. Concevoir la « réalité musicale » comme objet de la musicologie permet de le penser de façon écologique et d'échapper ainsi à toutes formes de réductionnisme pour mieux le connecter avec ce qui le constitue, à savoir les œuvres et les activités (ce que l'on nomme actuellement les pratiques). Pour Bernard Vecchione, c'est la musique elle-même qui guide la recherche et qui accomplit de façon silencieuse son pouvoir de relier, et cela à la lumière de son propre déploiement sonore et temporel connecté aux corps en action et aux gestes musiciens. Concevoir la musicologie comme « science musicologique » ou « sciences de la musique » suppose la prise en compte d'un territoire fondamentalement traversé par des modalités d'action et de réflexion coopératives : entre les sciences, mais aussi entre les scientifiques et les artistes. L'interdisciplinarité se dote d'un niveau supplémentaire : en plus de se concevoir comme un jeu « entre » disciplines, elle se conçoit également comme un « jeu » entre les pratiques, les faire et les savoirs, soit les savoir-faire. Eu égard à ces explorations et comme le souligne Vecchione, la musicologie est considérée au plan le plus général, c'est-à-dire au plan anthropologique :

⁷⁴ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*, p. 287.

⁷⁵ Cf. FRANCASTEL, P. : *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1965 et *Études de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1970.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ MORIN, E.: « Sur l'interdisciplinarité », in *Carrefour des sciences. Actes du colloque du Comité National de la Recherche Scientifique : « Interdisciplinarité »*, Éditions du CNRS, Paris, 1990, pp. 21-29.

[...] comme discipline que concerne l'ensemble de la question de l'élaboration des connaissances sur la musique, quelles que soient ces connaissances (intellectuelles, pratiques, sensibles), quels que soient leurs types (scientifiques, technologiques, philosophiques) et quels que soient les aspects de la musique étudiés (œuvres ou activités, son ou partitogrammes, musiques déjà existantes ou musiques virtuelles, en projet, en progrès, en procès,...). Cette définition va dans le sens même de l'histoire de la discipline et se trouve tout à fait conforme, sinon aux acceptions plus classiques du terme, du moins à la nature de l'objet sur lequel la musicologie s'interroge : la réalité de la musique dans les civilisations, sa nature, sa fonction.⁷⁸

Le tissu interdisciplinaire impliqué par cet entrelacement de la « réalité musicale » et de la « réalité musicologique » suppose qu'une distinction forte puisse être opérée entre ce que nous nommons habituellement « situation » et « contexte ». Le « contexte » suppose, en effet, un décor dans lequel on installe, après coup, les sujets soumis alors au déterminisme extérieur du cadre que l'on a posé au préalable. La « situation », à l'inverse, oblige à penser la relation entre l'objet et le sujet dans sa contemporanéité, la plaçant au cœur même du projet de la conscience se projetant dans le monde. La situation des musiques constitue la réalité du musical dans le monde, à condition que celles-ci soient sans cesse remises en situation anthropologique suscitatrice : processions, rituels, concerts, carnivals, happenings, balladodiffusion, etc.⁷⁹. Cette conjointure donne à penser un modèle interactionnel où la notion de situation d'écoute est conçue comme une « relation phénoménologique directe au monde qui est celle de la présence à celui-ci »⁸⁰. Modèle qui demande d'observer chaque dispositif d'écoute élaboré par les compositeurs et les artistes comme une modalité singulière des possibles (toujours à-venir) interactions entre le son et le monde. Le musical donne ainsi aux auditeurs à vivre une expérience musicienne qui accomplit de façon silencieuse et sensible son pouvoir de relier, de conjointre et de déployer, et cela à la lumière de son propre déploiement⁸¹.

Conclusion

Ce qui précède n'est pas une histoire de la musicologie au sens orthodoxe du terme mais une tentative de penser de façon interdisciplinaire les orientations de la musicologie contemporaine à partir de son « objet d'étude » et d'en assumer ainsi toute la complexité. Le musical résiste à toute définition ou cadre méthodologique préétablis en raison de son immatérialité qui constitue en quelque sorte sa matière première. Celle-ci est, par essence, interdisciplinaire. Si les dimensions contextuelles, esthétiques ou psychologiques peuvent être relevées pour toutes les productions artistiques, force est de reconnaître que le

⁷⁸ Cf. VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*, pp. 281-282.

⁷⁹ Cf. VECCHIONE, B. : « Une approche sémiotique du musical », in GRABOCZ, M. (éd.) : *Sens et signification en musique*, Hermann Musique, Paris, 2007, pp. 273-292.

⁸⁰ BARBANTI, R. : « Écologie sonore et technologies du son », in *Sonorités*, 6, 2011, pp. 9-41, p. 15.

⁸¹ Cf. VECCHIONE, B. : « L'herméneia silencieuse du musical », in VECCHIONE, B. et HAUER, C. (éds.) : *Le sens langagier du musical : Semiosis et herméneia*, L'harmattan, Paris, 2009, pp. 251-272.

musical possède en quelque sorte un premier niveau d'articulation – sa dimension sonore- qui tisse des liens inédits entre les sciences et les humanités.

La complémentarité entre « réalité musicologique » et « réalité musicale » telle qu'elle est pensée par Bernard Vecchione préparait en cela les orientations les plus actuelles de la musicologie contemporaine. En effet, depuis le début du XXI^e siècle, l'interdisciplinarité se conçoit également dans ses interactions entre théorie et pratique et implique (1) de nouvelles modalités de collaborations entre chercheurs et artistes et (2) un dépassement des modalités entre les savoirs et les faire. Parmi ces territoires, citons par exemple l'émergence d'un statut hybride, celui de chercheur-créateur ou encore la volonté de croiser les modalités d'appropriation du réel, soit de *faire et de savoir ensemble*. De façon plus large – et utopique – reconnaissons la volonté actuelle de poser les bases d'un espace équitablement partagé entre la recherche, la création et l'action. Cette reconnaissance oriente les recherches actuelles à la fois vers la dimension pratique de la recherche scientifique (intuition, interprétation) et, dans le même temps, considère les pratiques comme des processus exploratoires qui engagent des savoirs et qui développent des démarches heuristiques (réécriture, innovation, invention...). Dans le même sens, les contextes techniques et historiques dans lesquels les pratiques se déterminent et s'articulent sont étudiés non plus comme les conditions causales de ces pratiques mais bien comme des situations et des agencements à la fois matériels, institutionnels et culturels dans lesquels elles prennent place comme des forces de propositions sensibles et symboliques.

L'orientation musicologique proposée par Bernard Vecchione pourrait être qualifiée de « située » et, à ce titre, possède quelques proximités avec la démarche anthropologique qui est devenue progressivement, depuis le début du XXI^e siècle, l'un des modèles forts des sciences humaines et sociales. Le tournant « pratique » de l'épistémologie des sciences est un paradigme désormais incontournable de nos contemporanéités⁸², révélateur d'une profonde mutation des sciences et des humanités. Dans cette perspective, la tâche du musicologue est ainsi d'étudier :

1. les œuvres comme des régimes fictionnels et critiques du monde qui ne se contentent pas d'illustrer, mais qui l'interprètent, qui le disent, le dénoncent et en témoignent sensiblement.

2. les pratiques musicales (et pas uniquement les 'textes écrits') dans leurs diversités créatrices et performatives, en tant qu'elles formulent autant de discours « situés », contemporains et transhistoriques, tant sur les œuvres que sur leurs dimensions anthropologiques, sociales et culturelles.

3. sa propre situation d'observateur et de lecteur des musiques de la Terre. Ce troisième champ d'étude, s'il concerne la dimension critique de toute recherche, prend dans le champ musicologique une dimension toute

⁸² Cf. LATOUR, B. : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La découverte, Paris, 1991.

particulière, dans la mesure où le musicologue est lui-même immergé dans le sonore qu'il doit tenter d'analyser de la façon la plus objective possible. En effet, point de son sans *point* d'écoute.

La connivence avec la source implique une co-présence qui fait du chercheur musicologue un théoricien un peu particulier. À la fois « située » à l'intérieur et à l'extérieur de son objet de recherche, son observation est toujours peu ou prou lecture et interprétation de cet objet que le musicologue doit écouter avant toute théorisation. Ainsi la recherche en musicologie est-elle toujours « rencontre », entre différents corps (scientifique et artiste), différentes sensibilités et regards sur le monde. Cette rencontre engage chercheurs et artistes dans un partage équidistant de leurs propres localisations, équidistance temporelle et donc spatiale qui s'affranchit de toute modélisation linéaire, de toute représentation classique de l'espace et du temps pour postuler, à l'instar de la physique quantique, une synchronie analogique – donc anachronique- dont nous ne pouvons encore totalement maîtriser les effets sur l'épistémologie des sciences et des arts.

Le modèle « Intersciences » proposé à la fin du XX^e siècle par Bernard Vecchione a le mérite d'ouvrir le territoire de la musicologie vers cette dimension transdisciplinaire, qui fait à l'heure actuelle l'objet de toute l'attention des chercheurs, comme s'il était désormais urgent de refonder la continuité des sciences après leur séparation au cours du XVIII^e siècle. Les réalités humaines sont en pleine mutation, se frottant aux réalités virtuelles, immersives, machiniques et animales. La musique est pleinement associée à ces mutations et, en ce sens, le sonore qui la constitue apparaît comme un territoire inédit pour penser les relations entre l'humain et le monde. En effet, après des siècles d'hégémonie de la culture visuelle, la culture de l'oreille entre en jeu dans notre rapport au monde. Elle apparaît comme détentrice d'un mode nouveau de connaissance du monde sensible, immatériel et invisible, et porteuse d'une nouvelle forme d'utopie, attentive aux bruissements du monde⁸³, aux grains de la voix, aux détails insignifiants.

Références

- ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20.
- BACHMAN, P. : *La musicologie en France entre impasse et mutations. États des lieux et enjeux politiques*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992.
- BARBANTI, R. : « Écologie sonore et technologies du son », in *Sonorités*, 6, 2011, pp. 9-41.
- BARTHES, R. : *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- BENT, M. : « Le métier de musicologue », in NATTIEZ, J.-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 611-627.
- CAMPOS, R., DONIN, N. et KECK, F. : « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1 (14), 2006, pp. 3-17.

⁸³ BARTHES, R. : *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

- CRISTOFOL, J. : « Écritures, dispositifs et expériences », in TRONC, C. et VERGES, E. (dir.) : *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, L'entretemps, Marseille, 2005, pp. 1-34.
- DELIEGE, C. : « Variables historiques du concept de recherche musicale », in MACHOVER, T. (éd.) : *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*, Christian Bourgois/IRCAM, Paris, 1985, pp. 35-60.
- DE MURS, J. : *Musica speculativa*, 1323.
- ____ *Compendium musicae practicae*, 1325.
- DE SCHLÉZER, B. et SCRIBINE, M. : *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris, 1959.
- FOURMENTRAUX, J-P. : *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Hermann, Paris, 2011.
- FRANCASTEL, P. : *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1965.
- ____ *Études de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1970.
- HANDSCHIN, J.: « Musicologie et Musique », in *Kongress bericht - Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Bärenreiter, Basel, pp. 9-22.
- HENNION, A. : *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 2007.
- LATOURE, B. : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La découverte, Paris, 1991.
- MACHOVER, T. : « Introduction », in MACHOVER, T. (éd.): *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*, Bourgois/IRCAM, Paris, 1985, pp. 11-31.
- MEEUS, N. : « À propos de logique et de signification musicales », in *Analyse musicale*, 28, 1992, pp. 57-59.
- ____ « Épistémologie d'une musicologie analytique », in *Musurgia*, 3 (22), 2015, pp. 97-114.
- MOLINO, J. : « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.
- MONELLE, R.: *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1992.
- MORIN, E.: « Sur l'interdisciplinarité », in *Carrefour des sciences. Actes du colloque du Comité National de la Recherche Scientifique : « Interdisciplinarité »*, Éditions du CNRS, Paris, 1990, pp. 21-29.
- NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie à la sémantique musicales », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 3-9.
- ____ *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris, 1987.
- ____ « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy », in *Protée*, 25 (2), 1997, pp. 7-20.
- ____ « Présentation générale », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume I. Musiques du XXI^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2003, pp. 23-37.
- ____ *Profession musicologue*, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 2007.
- ____ « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : Une musicologie générale est-elle possible ? », in Centre Tunisien de Publication Musicologique, 2015, pp. 1-20.
<http://ctupm.com/wp-content/uploads/2015/06/jean-jacques-nattiez-1-ctupm.pdf> (15 juin 2018).
- NICOLESCU, B. : « Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Indisciplinarity, and Transdisciplinarity : similarities and differences », in *RCC Perspectives*, 2, 2014, pp. 19-26.
- REEVES, H. : « Préface », in PROUST, D. (éd.) : *L'Harmonie des sphères*, Seuil, Paris, 2001, pp. 7-9.
- RISSET, J-C. : *Discours de réception de la Médaille d'or du CNRS*, Paris, 1999.
- RUBY, C. : « Arts et Sciences / Sciences et Arts. Sur une médiagraphie en cours de réalisation », in *Le Philosophoire*, 35 (1), 2011, pp. 129-143.
- RUWET, N. : « Méthodes d'analyse en musicologie », in *Revue Belge de musicologie*, 28 (1), 1966, pp. 65-90.
- ____ *Langage, musique et poésie*, Seuil, Paris, 1972.
- SOLOMOS, M. : « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples », in *Sonorités*, 7, 2012, pp. 167-185.
- ____ *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

- VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, intersciences, métamusicologie », in *Interface*, 21 (3-4), 1992, pp. 281-312.
- ____ « Une approche sémiotique du musical », in GRABOCZ, M. (éd.) : *Sens et signification en musique*, Hermann Musique, Paris, 2007, pp. 273-292.
- ____ « L'herméneia silencieuse du musical », in VECCHIONE, B. et HAUER, C. (éds.) : *Le sens langagier du musical : Semiosis et herméneia*, L'harmattan, Paris, 2009, pp. 251-272.
- VENDRIX, P. : « Les conceptions de l'histoire de la musique », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 628-648.
- VINCK, D. : *Pratiques de l'interdisciplinarité. Mutations des sciences de l'industrie et de l'enseignement*, Presses Universitaires de Grenoble, Paris, 2004.
- WARSAWSKI, J-M. : « La musicologie et le mystère du logos », in *Itamar. Revista de investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 1, Universidad de València (España), 2008, (Edición digital, 2019) pp. 133- 144. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/14035/12954>
- XENAKIS, I. : « Postface. Des univers du son », in DE SCHLÆZER, B. et SCRIBANE, M. : *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris, [1977] 2016, pp. 171-176.