



**HAL**  
open science

## ‘Aller à...’. Boris de Schloezer et la réalité musicale

Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. ‘Aller à...’. Boris de Schloezer et la réalité musicale. Presses Universitaires de Rennes. Boris de Schloezer, un intellectuel européen, le philosophe, le traducteur, le musicologue, le critique, 2023, 978-2-7535-8807-3. hal-03347099

**HAL Id: hal-03347099**

**<https://hal.science/hal-03347099v1>**

Submitted on 9 Nov 2022

**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.

« Aller à... »  
Boris de Schlœzer et la « *réalité musicale* »

Christine Esclapez

Aix Marseille Université  
CNRS, PRISM "Perception, Représentations, Image, Son, Musique"  
Marseille, France

## Introduction

« Troublé naguère par certains problèmes auxquels je ne parvenais pas à trouver de réponse satisfaisante, je partis un jour à la recherche de la “Réalité Musicale”<sup>1</sup>. »

C'est par ces mots de Boris de Schlœzer que débute (ou presque) le premier chapitre de l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach*. Plus qu'une simple confession, la recherche dont il est ici question - celle de la « réalité musicale » -, est l'un des axes fondateurs de la contribution de Schlœzer à l'esthétique de la musique — voire même à la musicologie en tant que discours *sur* la musique. Schlœzer consacre à cette recherche quatre notes écrites entre janvier et avril 1928 dans la *Revue Musicale*<sup>2</sup>. Ces notes sont regroupées sous le titre *À la recherche de la « réalité musicale »* et sont conçues par l'esthéticien comme des « marges »<sup>3</sup> : des espaces vierges que ses autres ouvrages jusqu'à la célèbre *Introduction à Jean-Sébastien* (1947) ne cesseront d'arpenter. Une question traverse l'ensemble de cette recherche : *Qu'est-ce que la musique ?* Cette problématique constitue la quête de l'esthéticien qu'il conçoit comme une remise en question des conditions de l'analyse et de la théorisation du musical. La « réalité musicale » sera l'objet du désir de Boris de Schlœzer. Elle lui permettra de creuser de façon originale sa posture esthétique mais aussi de l'inscrire au cœur des profondes mutations que connaîtra le discours sur la musique dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, pour lui, la « réalité musicale » est-elle à la fois une quête ontologique mais aussi le signe de son désir d'orienter le discours musicologique vers les sciences humaines et l'interdisciplinarité. Après les années 1950, l'élargissement des situations musicales, des œuvres et des pratiques conduira à une totale reconsidération des enjeux de la musicologie<sup>4</sup>. Des textes, celle-ci s'orientera progressivement vers la question des pratiques et des processus de création et d'interprétation, vers les musiques *autres* comme les musiques *des autres*.

Ce rapprochement des travaux de Schlœzer avec les études musicologiques pourrait surprendre. En effet, celui-ci est davantage repéré comme un critique et un esthéticien que comme un musicologue au sens orthodoxe du terme. Pourtant, ses travaux ouvriront la voie à tout un pan des recherches musicologiques actuelles. C'est en ce sens que nous considérerons le concept de

---

<sup>1</sup> SCHLÖEZER Boris de, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947), Édition établie et présentée par Pierre-Henry FRANGNE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 15.

<sup>2</sup> Ces textes ont été réédités par Timothée PICARD en 2011 aux Presses Universitaires de Rennes et contribuent à la reconstruction de la pensée de l'esthéticien russe qui a débuté dès les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle grâce à l'entreprise de réédition des textes majeurs de Schlœzer conduite par Pierre-Henri FRANGNE dans la collection *Æsthetica* des Presses Universitaires de Rennes.

<sup>3</sup> En effet, en sous-titre et pour chacun des articles, est indiquée la mention « Notes en marge : *À la recherche de la réalité musicale* (1), (2), (3) et (4). Voir PICARD, 2011, p. 61, 71, 75 et 79.

<sup>4</sup> VECCHIONE Bernard, « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, Intersciences, Métamusique » in Bernard VECCHIONE & Bernard BEL (dirs.), *Music Sciences and Technologies : New Inquiries, New Connections*, Amsterdam, Interface, 21, 3-4, 1992, p. 281-312.

« réalité musicale » comme l'une des étapes essentielles à l'élaboration d'un projet musicologique interdisciplinaire. Partir à la recherche de la « réalité musicale » dans les années 1920 était une entreprise autant visionnaire que risquée, apte à remettre en question bien des savoirs considérés comme acquis.

La recherche de Boris de Schlœzer repose, en effet, sur une difficulté majeure à laquelle se heurte la musicologie traditionnelle, à savoir celle de « la définition de son objet d'étude »<sup>5</sup>. Margaret Bent, quant à elle, 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 (...) »<sup>6</sup>. Ainsi, et notamment, la musicologie serait le discours sur (et de) la musique. La musique en serait l'objet ; la musicologie, l'étude scientifique de cet objet. Or, si l'histoire de la discipline est à peu près claire - de la musicologie historique au déploiement interdisciplinaire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'à la « nouvelle musicologie » ou à la musicologie critique - l'objet même de la musicologie semble difficile à déterminer. Très tôt, Schlœzer ne se contentera pas de la terminologie traditionnelle : les notions de forme ou d'œuvre ne lui paraîtront jamais totalement satisfaisantes en ce qu'elles reconduisent de vieilles catégories - par exemple romantiques - et réduisent la musique en une simple communication entre un émetteur et un récepteur. Ces catégories gommant, par exemple, la complexité des processus en jeu dans les activités de création et de réception. C'est d'ailleurs grâce à son concept de « moi mythique » - suggérant une dissociation entre l'artiste et l'homme - que Schlœzer tentera de contourner cette vision qu'il juge obsolète. Le créateur transcende, en effet, sa condition grâce au pouvoir transformateur de son geste de création. L'interprète, quant à lui, n'est pas à un récepteur passif de l'œuvre et, s'il doit alléger la partition et à son auteur, il n'est pas moins co-créateur (au sens contemporain) du sens musical grâce à son écoute de la *vie* (au sens organique) de la forme.

\*

La notion de « réalité musicale » peut prêter à confusion ; elle a toutefois le grand mérite de souligner la complexité de l'objet-musique, fondamentalement paradoxal, puisque situé à cheval entre aux moins trois domaines : (1) la musique comme son : objet physique et acoustique, matériau 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 ; (2) la musique comme fait historique : œuvres, styles, procédés de composition qui font l'objet, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de recherches comparées, stylistiques ou historiques. Cette seconde voie s'épanouit sur le modèle des sciences historiques et littéraires dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et fonde le territoire de la musicologie dite historique. Enfin, (3) la musique comme « texte » (au sens barthésien), soit l'interaction entre les œuvres, les pratiques, les intentions et les situations : fait anthropologique, fait d'expression et de signification qui implique des recherches interdisciplinaires en sémiotique, sociologie, anthropologie, philosophie ou esthétique de la musique. Cette troisième orientation, en toute logique plus récente, s'impose progressivement dans le sillage du *Linguistic turn* des années 1960 et correspond à la profonde mutation que connaissent alors les Sciences Humaines et Sociales. La musique oscille ainsi entre sciences de la nature, sciences humaines, philosophiques ou esthétiques. Tour à tour, elle devient un son mesurable et quantifiable ou un objet signifiant, historiquement et anthropologiquement

---

<sup>5</sup> VENDRIX Philippe, « Les conceptions de l'histoire de la musique » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2 : « Les savoirs musicaux », Paris, Actes Sud, 2004, p. 644-645.

<sup>6</sup> BENT Margaret, « Le métier de musicologue » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2 : « Les savoirs musicaux », Paris, Actes Sud, 2004, p. 612.

marqué. Ces états démultiplient les objets du savoir musicologique et imposent au musicologue de coopérer avec des réalités polymorphes. Si le concept de « réalité musicale » n'est pas conçu de façon aussi ample par l'esthéticien, le déplacement que le terme induit - des réalités extérieures à la matérialité même de l'œuvre musicale - contient en germe cette triple détermination de l'objet-musique.

Les quatre notes consacrées à la « réalité musicale » sont également traversées par cet insaisissable qui fait de la musique un art toujours un peu à part. En effet, la « réalité musicale » telle que la conçoit Schlœzer est paradoxale, difficile à appréhender. À la fois instance autonome, elle est également en interaction avec celui ou celle qui la perçoit et qui lui donne sa cohérence, son sens. « Aller à la réalité musicale » est primordial pour l'esthéticien car cette opération participe de la compréhension de l'œuvre qui - tout en étant le fruit d'une activité intellectuelle - est dépendante de la spécificité même du musical perçu et en mouvement. C'est cet équilibre précaire, ce « danger<sup>7</sup> » auquel conduit la mise en mots imparfaite d'une réalité complexe qui occuperont Schlœzer. Il cherche à dire l'interstice, l'intermédiaire : le territoire même où se déploie le musical.

### 1. « Aller à ... »

Le concept de « réalité musicale » prend ses racines dans cette série de quatre courts articles, ébauches imparfaites comme le philosophe le précise lui-même<sup>8</sup>. On y retrouve la pensée déterminée qui caractérise Boris de Schlœzer comme, par exemple, sa volonté d'aller au bout des raisonnements quitte à aborder les rivages du paradoxe et de la contradiction ou encore son goût pour la prolifération d'exemples musicaux mais aussi plus « quotidiens » témoignant d'une démarche interdisciplinaire alors balbutiante. Schlœzer ne cherche pas à résoudre les questions qu'il aborde. Il les laisse « ouvertes », comme des fragments à reconfigurer et à activer, traversées par un doute profond qui constitue pour lui la condition nécessaire à toute démarche intellectuelle. C'est une pensée structurée et intellectuellement ferme que révèlent ces petits écrits. Rappelons simplement que Boris a 47 ans, qu'il est arrivé à Paris depuis quelques années déjà et qu'il y débute sa carrière de critique, d'écouteur et d'observateur des musiques nouvelles (de l'impressionnisme français à la musique concrète notamment) qui dessinent le paysage de la première modernité européenne<sup>9</sup>.

Le concept de « réalité musicale » prendra toute sa consistance dans l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947) où il dévoilera pleinement ses attaches à la phénoménologie transcendantale de Husserl et à l'œuvre de son disciple Roman Ingarden, mais aussi à la rupture esthétique qu'Eduard Hanslick initie dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec son ouvrage *Du beau dans la musique* (1854)<sup>10</sup>. « Aller à la réalité musicale » suggère ainsi ce « retour aux choses elles-mêmes », mot d'ordre husserlien initiant un retour intentionnel au réel par l'intermédiaire de l'idéalité. La connaissance des choses est ainsi le fruit d'une visée qui tend à appréhender

---

<sup>7</sup> SCHLÖEZER Boris, « À la recherche de la réalité musicale », in *Comprendre la musique. Contributions à la Nouvelle Revue Française et à la Revue Musicale* (1921-1956), Édition établie et présentée par Timothée PICARD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 82.

<sup>8</sup> SCHLÖEZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 61.

<sup>9</sup> L'esthéticien est également un éminent traducteur. Nous n'aborderons pas, ici, cet aspect de sa personnalité qui, pourtant, irrigue sa posture esthétique.

<sup>10</sup> FRANGNE Pierre-Henry, « Présentation » in Boris de SCHLÖEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947), Édition établie et présentée par Pierre-Henry FRANGNE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. I-XIX.

l'objet en tant que tel et d'une perception fondée sur des délimitations idéales de la phénoménalité. Cette visée et cette perception puisent ainsi leur compréhension des choses dans des catégories fondamentales d'objets possibles et non sur la simple immédiateté du rapport à l'objet. Cette posture suggère un retour à la musique dans ce qu'elle a de plus objectif, autonome, formel et immanent. Comme Husserl, Schläzer fera reposer la perception de l'œuvre musicale sur le rôle central de l'intentionnalité qui permet d'approcher l'essence de la musique, son être idéal. La « réalité musicale » suscitera l'adhésion des compositeurs de la modernité, ceux de la génération de 1925, qui verront dans cette notion l'occasion de légitimer leurs recherches musicales et leurs explorations formelles mais aussi de se dégager de l'esthétique uniquement réceptive, développée à la suite du Romantisme et du Post-Romantisme européens. Comme le souligne Pierre-Henri Frangne dans sa présentation de la réédition de l'*Introduction* :

« Entre la sécheresse et l'objectivité des signes d'une partition par définition fort incomplète ou fort imprécise, et la labilité évanescence de la subjectivité de la double interprétation propre à l'exécutant et à l'auditeur, l'œuvre musicale est une « réalité idéale » qui existe par et pour la pensée construisant, ordonnant et comprenant des structures ou des relations comme détermination de l'œuvre. En un sens comparable à celui que pense Roman Ingarden, l'œuvre d'art musicale n'est pas réelle au sens des choses matérielles du monde physique, mais elle est réelle comme objet intentionnel non réductible à ses données physiques, aux états de conscience de son auteur, aux états de conscience enfin de son récepteur. Quoi qu'il en soit du difficile statut ontologique de cette réalité, l'œuvre d'art musicale (on pourrait aussi le dire de l'œuvre littéraire et même picturale) est ainsi un objet et non un événement<sup>11</sup>. »

Nous ne prolongerons pas davantage ces considérations philosophiques, de même que la présentation générale du concept de « réalité musicale » dans sa forme la plus mature dans la mesure où l'enjeu de cet article est de « remonter le cours du temps » pour en observer l'émergence. Cependant, nous ne pouvons éviter cet arrière-fond philosophique qui fonde l'esthétique ontologique de Boris de Schläzer et qui a, d'ailleurs, été présenté de façon éclairante par Pierre-Henri Frangne<sup>12</sup>. Nous soulignerons, en revanche, combien la « réalité musicale » participe de la complexité de l'objet-musique<sup>13</sup> : objet analysable car fondé sur des principes et des modes de construction mais aussi objet donné à entendre qui favorise la rencontre des compositeurs avec les interprètes et/ou les auditeurs dans une « entreprise d'instauration au sens fort »<sup>14</sup>. La « réalité musicale » est finalement ce qui demeure et résiste à la prolifération des interprétations. Elle est un objet de science que l'on peut décrire. Elle est un objet partagé que l'on doit observer et reconstituer. La note d'avril 1928, soit la dernière de la série, initie de façon assumée cette hypothèse. Traitant de la question du plaisir provoqué à l'écoute d'une musique, l'esthéticien aborde les rivages de la psychologie de la musique mais aussi ceux des sciences cognitives :

« La question de l'organisation dans le temps se pose devant ceux-là mêmes qui ne veulent voir dans la musique qu'un moyen d'excitation physico-psychologique et considèrent qu'il n'y a pas d'autre réalité en musique — à part les vibrations sonores — que les attitudes mentales des auditeurs. Il s'agirait alors d'étudier la sensibilité humaine de ce point de vue spécial et de déterminer les conditions dans lesquelles un ensemble sonore peut l'affecter. Il est possible en ce cas qu'on établisse qu'une de ces conditions est précisément réalisée par la répétition ou le rappel de certains éléments mélodiques ou autres, ou bien par une succession régulière d'effets dynamiques, etc. Les lois très générales ainsi établies, seraient alors des lois psycho-physiologiques, et non plus des lois logiques<sup>15</sup>. »

---

<sup>11</sup> FRANGNE Pierre-Henry, *op. cit.*, 2009, p. VII.

<sup>12</sup> FRANGNE Pierre-Henry, *ibid.*, 2009, p. I-XIX.

<sup>13</sup> Nous nous situons, ici, à la suite des principaux commentateurs de l'œuvre de Schläzer comme, par exemple, Gun-Britt KOLHER, Pierre-Henry FRANGNE et Timothée PICARD.

<sup>14</sup> FRANGNE Pierre-Henry, *ibid.*, 2009, p. XIX.

<sup>15</sup> SCHLÄZER Boris de, *op. cit.*, 2011, p. 80.

Le conditionnel qui termine cette citation est emblématique du projet interdisciplinaire qui est présent très tôt dans les travaux de Boris de Schlœzer. En effet, dans la citation ci-dessus, les lois psycho-physiologiques ne sont pas conçues comme extérieures à la connaissance du musical mais sont immanentes à la musique elle-même et à sa dimension temporelle (répétition, succession, dynamiques). La théorie musicale est, ici, en relation avec la psychologie mais aussi la philosophie et la phénoménologie dans la mesure où la découverte de lois psycho-physiologiques permettrait de comprendre le fonctionnement du temps musical qui est « hors du temps, bien que son audition se fasse dans le temps, [...] »<sup>16</sup>. La question des relations entre musique et temps traverse l'ensemble des écrits du russe, comme elle traverse les écrits de nombreux compositeurs contemporains - de Stravinsky à Boulez, Zimmerman, Cage *et al.* Pour certains, le temps sera une catégorie *a priori*, structurant l'œuvre et offrant à son déroulement un cadre préformé. Pour d'autres, le temps sera fondamentalement le résultat d'un processus élaboré en même temps que l'écoute active de l'œuvre musicale<sup>17</sup>. La compréhension du temps oscille entre des problématiques relevant de sa représentation et de sa perception, situées à cheval entre les sciences de la nature, les sciences philosophiques, esthétiques, historiques et critiques, mais aussi les sciences de l'esprit (psychologie et cognition). S'intéresser dès lors à la notion de temps ne pouvait que conduire à un élargissement de la musicologie. Pour Schlœzer, c'est bien parce que la musique crée son propre temps tout en étant *dans* le temps qu'elle est un objet complexe. C'est cette complexité immanente au musical qui légitimera le recours à une approche interdisciplinaire.

## 2. Dans les « marges »

Les quatre notes ont été pensées comme des *work in progress*. Ces textes sont des esquisses, inachevées par définition. S'adressant, comme il aime souvent à le faire, à son lecteur fictif, Schlœzer écrit au tout début de la note 1 :

« Je m'excuse d'avance vis-à-vis du lecteur du caractère fragmentaire, quelque peu décousu même, des pages qui suivent. D'ailleurs, le titre sous lequel elles lui sont présentées, ne le prévient-il pas dès le début, qu'il ne doit pas compter trouver ici ce à quoi prétendent toute étude, tout article un peu poussé : le développement systématique d'une pensée, d'une vue d'ensemble des choses<sup>18</sup> ? »

Ces esquisses posent, cependant, les principaux jalons qui progressivement construiront la posture esthétique (et musicologique) de Schlœzer jusqu'à la publication, en 1947, de l'*Introduction*. Si le développement systématique d'une pensée n'est effectivement pas la caractéristique de ces courts textes, il serait erroné de n'y voir que quelques idées jetées de façon décousue. Nous nous attacherons, ici, à rendre visibles ces jalons au détriment, peut-être, d'une étude minutieuse des détails mêmes de l'argumentation.

La note 1 est la plus longue des quatre et contient la thèse principale de l'esthéticien : « Rien que la musique »<sup>19</sup>. La note 4 achève la démonstration en posant une simple question : « Qu'est-ce que comprendre la musique ? »<sup>20</sup>. Situées dans l'interstice, les notes 2 et 3 - plus courtes - sont de petites miniatures qui creusent les paradoxes et consolident l'avancée de la pensée. Schlœzer construit son discours dans la plus pure tradition de la *dispositio* ; il cherche à persuader et organise précisément les différents plans de son argumentation pour convaincre son lecteur mais aussi, de façon plus large, la communauté musicologique et esthétique de son temps. La note 1 présente la thèse tandis que la note 4 l'amplifie. La note 2 expose les arguments tandis que la note

---

<sup>16</sup> SCHLÖEZER Boris de, *op. cit.*, 2009, p. 27.

<sup>17</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de ACCAOUI Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

<sup>18</sup> SCHLÖEZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 61.

<sup>19</sup> SCHLÖEZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 61.

<sup>20</sup> SCHLÖEZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 82.

3 tente de réfuter les arguments adverses. On verra dans cette brève description le respect des lois de la logique et de rhétorique<sup>21</sup>. On reconnaîtra également le goût de l'esthéticien pour les formes et leurs procédés d'organisation. Ces quatre notes forment bien un système organique où le fond répond à la forme.

« Rien que la musique ».

Un manifeste, une irruption, une conviction : celle de l'immanence de la musique qui déconstruira progressivement l'idée alors communément admise que la musique est expression ou communication d'idées extra-musicales. Cette autonomie n'est en rien l'affirmation de l'isolement de la musique au détriment de son inscription dans le monde. Elle est, tout au contraire, le marchepied vers sa considération comme forme de connaissance et non plus simple plaisir. Pour Schlœzer, la musique favorise la réflexion intellectuelle et pose « (...) des problèmes essentiellement (disons le mot) philosophiques »<sup>22</sup>. L'écoute d'une œuvre musicale est, ainsi, génératrice d'étonnement au sens philosophique du terme (Platon). Pour Jeanne Hersch : l'étonnement témoigne « de la force créatrice et de la capacité d'invention de l'homme »<sup>23</sup>. « Rien que la musique » est ainsi la condition *sine qua non* du discours musicologique qui naît de la curiosité et de la volonté de comprendre. « Rien que la musique » est aussi la condition de l'extension interdisciplinaire du musicologique. En effet, cette affirmation permet à l'esthéticien de creuser les liens entre musique et langage qui fonderont dès les années 1950 les premières sémiologies structuralistes de la musique. Ainsi, au-delà même du dépassement de l'esthétique postromantique, c'est au futur que s'adresse l'esthéticien : la « réalité musicale » est le terreau sur lequel les premiers rapprochements entre linguistique et musique verront le jour<sup>24</sup>. L'esthétique de Schlœzer, forgée au contact des théories des formalistes russes mais aussi de la morphologie gœthéenne<sup>25</sup>, ouvre l'analyse de l'œuvre vers les méthodes structuralistes en musique.

Le formalisme de Schlœzer, cependant, n'est pas un absolutisme et c'est ce qui rend sa posture difficile à saisir. La signification de la musique est immanente à sa forme. Seul compte l'agencement de sons et de vibrations qui forme son essence. Ainsi Schlœzer écrit-il :

« Et quand je dis « sens musical » qu'on ne s'y trompe pas, ce ne sont nullement ses répercussions émotionnelles que j'ai en vue et qui peuvent varier à l'infini, mais un certain sens contenu intellectuel ou spirituel, qui n'appartient qu'à elle, qui constitue à la fois son essence et sa forme, qui constitue sa réalité concrète<sup>26</sup>. »

La notion de « réalité concrète » fonde la position objectiviste de l'esthéticien qui n'est pas sans rapport avec les rapprochements initiés entre musique et son par les artistes et compositeurs, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, héritière des premières avant-gardes artistiques, voit l'exploration de territoires inédits qui réduisent progressivement les frontières entre musique et son. Brian Eno relate, par exemple, les recherches marginales poursuivies en Angleterre et aux États-Unis par certains compositeurs et interprètes comme Cornelius Cardew ou Christian Wolff (ou lui-même) suite aux expériences musicales et artistiques de John Cage<sup>27</sup>. Cette « lignée » fondera au milieu des années 1960 le territoire des musiques expérimentales qui ont profondément modifié la frontière érigée depuis des siècles entre son et musique, donnant

---

<sup>21</sup> Exorde, narration, confirmation, péroration.

<sup>22</sup> SCHLÖEZER Boris de, *op. cit.*, 2011, p. 62.

<sup>23</sup> HERSCH Jeanne, *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 9.

<sup>24</sup> ESCLAPEZ Christine, *La musique comme parole des corps. Boris de Schlœzer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan, 2007.

<sup>25</sup> ESCLAPEZ Christine, *op. cit.* Paris, 2007.

<sup>26</sup> SCHLÖEZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 69.

<sup>27</sup> NYMAN, Michael, *Experimental Music. Cage et au-delà* [1999], Paris, Allia, 2005.

l'opportunité aux artistes et compositeurs de découvrir la *sonorité de la Terre*<sup>28</sup>. On assiste, à l'heure actuelle, à un élargissement des discours musicologiques qui étudient l'émergence du son dans les musiques contemporaines<sup>29</sup> mais aussi à une prise en compte plus générale de la présence du son dans les arts et le monde<sup>30</sup>. Ce tournant esthétique suggère une perception qui tend à dissoudre le « signifié » au profit de la matérialité du signifiant, comme le proposait Boris de Schlœzer dès les années 1920. Affirmer cette proximité est risquée car la posture de l'esthéticien sacralise le son comme un objet autonome et sa démarche pourrait d'ailleurs laisser entrevoir également des liens avec la posture acousmatique et l'écoute réduite schœffériennes. La question que pose l'écologie sonore est tout autre en ce qu'elle revendique les interactions entre son et milieu, soit le tissage du son avec l'espace d'écoute de celui qui le perçoit<sup>31</sup>. Pourtant, l'esthéticien russe pense la matérialité de l'objet-musique comme primordiale et ces « formes sonores en mouvement » défendues avec véhémence par Hanslick trouvent là une filiation anachronique qui fondera les premiers balbutiements de l'esthétique contemporaine, loin des critères de beau ou d'expression, au plus près du faire et des explorations musicales.

À ces arguments, répondent ceux de la note 4 qui, reprenant les problématiques déjà abordées dans les notes 2 et 3<sup>32</sup>, énonce avec la question ultime « Qu'est-ce que comprendre la musique ? ». L'esthéticien y a déjà répondu dès le début de la note 1 en affirmant d'emblée ce qui pourrait sembler n'être qu'une simple intuition : « Rien que la musique ». C'est dans la note 2 que la question de l'intuition est réactivée par l'esthéticien. Ainsi écrit-il : « Seul le contact direct, l'intuition, nous livre l'être concret ; et l'œuvre musicale, elle aussi, doit être saisie directement<sup>33</sup>. » La compréhension de l'œuvre musicale repose sur cette volonté de constituer le réel à partir non plus d'une simple sensibilité mais bien d'une intuition productrice d'hypothèses de recherche. Celle-ci participe à la constitution des savoirs dans la mesure où elle provient non pas de fantasmes mais bien de la perception du réel. Même si l'intuition témoigne d'une porosité entre le sujet et l'objet qui réfère à la proximité (l'immersion, « l'habitation ») entre le savant et son sujet de recherche<sup>34</sup>, elle est cependant principalement orientée vers l'objet qui est à reconstituer. Comprendre la musique pour le russe nécessite, en effet, de « déployer une certaine activité et faire un effort intellectuel »<sup>35</sup>. Nous soulignerons, ici, l'émergence d'une méthodologie des sciences des arts (et de la musique) qui fonde ses observations sur les caractéristiques de ses objets comme le propose la note 2 creusant la notion d'idée concrète. L'œuvre musicale possède une signification précise et objective ; son essence se résout dans son apparence. Pour Schlœzer, la musique est le « plus dépouillé de tous arts ; elle s'offre à nous tout entière, car elle n'a rien à

---

<sup>28</sup> PARDO SALGADO Carmen « Des musiques de la terre », in Christine ESCLAPEZ (dir.), *Ontologies de la création en musique. Des Lieux en musique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 147-156.

<sup>29</sup> Par exemple : SPAMPINATO Francesco, *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute de la musique*, Paris, L'Harmattan, 2008. SOLOMOS Makis, « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples » in *Sonorités. Écologie sonore entre sens, art, science*, n°7, Nîmes, Champ Social Éditions, 2012, p. 167-185 ; *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

<sup>30</sup> Par exemple : STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore* [2003], Paris, Éditions La découverte, 2015. SZENDY Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc NANCY, Paris, Éditions de Minuit, 2001. DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006. BARBANTI Roberto, « Écologie sonore et technologies du son » in *Sonorités. Écologie sonore Technologies Musiques* n°6, Nîmes, Champ Social Éditions, 2011, p. 9-41.

<sup>31</sup> SOLOMOS Makis, *op. cit.*, 2013. BARBANTI Roberto, *op. cit.*, 2011.

<sup>32</sup> Comme les problématiques de loi, d'organisation et de temps en musique, mais aussi celles de perception, de plaisir et d'écoute musicale.

<sup>33</sup> SCHLÖZER Boris de, *op. cit.*, 2011, p. 74.

<sup>34</sup> HOLTON Géraud, *L'imagination scientifique*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>35</sup> SCHLÖZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 82.



« cacher : ce qu'elle a de plus intime, c'est précisément son épiderme »<sup>36</sup>. Le recours à la métaphore biologique est intéressant à souligner. La posture phénoménologique de Schläezer, on l'a vu, est fondée sur la mise à nu de la réalité musicale, c'est-à-dire sa matérialité concrète. Celle-ci relève de l'observation et de l'analyse et non d'un déchiffrement (ce qui lui ferait rejoindre le territoire de l'herméneutique). L'épistémologie des sciences que propose Boris de Schläezer entend être en mesure d'élaborer des lois générales et d'expliquer le réel avec distance ainsi que l'expose la note 3. En effet, l'objet-musique ne se dissout pas dans les impressions de ses auditeurs mais « possède une existence propre (...) il y a quelque chose en elle de réel, c'est-à-dire d'invariable quels que soient ses auditeurs »<sup>37</sup>. Même si la mise à jour des lois qui gouvernent la composition de l'œuvre musicale n'est pas une fin en soi et qu'elle ne peut tout expliquer, elle est - cependant - pour l'esthéticien le gage d'une analyse fine et précise qui permet d'approcher de grands principes généraux d'organisation de la forme musicale. Ainsi écrit-il, à propos de la répétition :

« (...) il serait peut-être possible d'établir que la « répétition » n'est qu'un cas particulier plus général, tel que celui de l'unité dans la diversité ou, pour parler plus exactement, du système fermé. Comment construire dans le temps qui est en une certaine façon irréversible, un système fermé ? Ne serait-ce pas là tout le problème de la forme musicale<sup>38</sup> ? »

\*

Ces quatre notes forment un réseau de questionnements qui, tout en décrivant les différentes facettes de la « réalité musicale », ouvrent son analyse vers différentes dimensions possibles des études sur la musique. Ainsi peut-on tracer un réseau intersciences à partir de cette notion de « réalité musicale » :

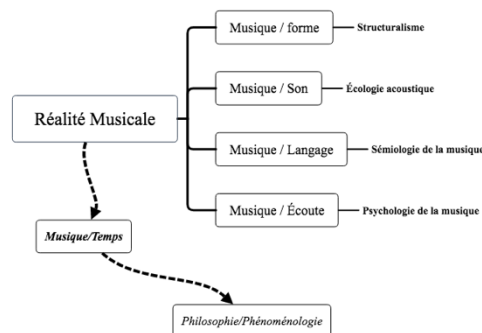


Illustration 1

La réalité musicale : émergence d'une musicologie interdisciplinaire

La « réalité musicale » en raison de sa nature fondamentalement temporelle se déploie sur un fond philosophique et phénoménologique. Elle est constituée par quatre dimensions qui fondent à la fois sa nature profonde et les conditions de son analyse : la forme, le son, le langage et l'écoute représentent en quelque sorte des points cardinaux à partir desquels peut se déployer le discours musicologique. Chacune de ces dimensions ouvre un foyer interdisciplinaire en adjoignant à la musicologie des approches complémentaires : structuraliste, sonore et acoustique, sémiologique et psychologique. Ce projet intersciences n'est qu'esquissé chez Schläezer. Il n'en demeure pas moins qu'il élargit les « outils » et les gestes du musicologue.

<sup>36</sup> SCHLÄEZER Boris de, *op. cit.*, 2011, p. 74.

<sup>37</sup> SCHLÄEZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 76.

<sup>38</sup> SCHLÄEZER Boris de, *ibid.*, 2011, p. 80.

### 3. Dépassement(s)

Quelle est l'actualité de cette posture à l'heure où les sciences critiques ont rejoint les études en sciences humaines ? À l'heure également où certaines théories privilégient une approche de la connaissance plus « écologique », conçue comme une interaction entre le vivant et l'environnement, proposant ainsi une alternative au dualisme cartésien. Des notions comme celles de cognition incarnée ou d'énaction ont été transposées en musique<sup>39</sup>, soulignant de fait l'une des dimensions fondamentales du son (dont est faite la musique) : à savoir sa relation à l'espace. Point de son sans point d'écoute. Cette intrication suggère une approche qui, partant de la phénoménologie, souligne la part d'interprétation et de connivence entre l'objet et le sujet dans la constitution du réel<sup>40</sup>. Ce prolongement herméneutique n'est pas assumé par Schläezer dans ces quatre notes mais il effleure l'*Introduction*, notamment par le recours au concept de « moi mythique » que nous avons déjà évoqué. Le « moi mythique » suggère, en effet, la transformation du « moi » par l'acte de création mais aussi, par extension, permet de faire l'hypothèse que cette transformation est également active dans l'acte d'interprétation de l'œuvre musicale comme dans celui de sa lecture musicologique. Prolonger notre étude de ces « marges » impliquait dès lors de penser leur possible dépassement en évoquant les travaux d'un autre musicologue, Bernard Vecchione. Dès les années 1980, celui-ci construira, également, un projet intersciences ménageant aux sciences critiques (herméneutique, narratologie, rhétorique) une place importante dans la constitution des savoirs sur la musique<sup>41</sup>. Ce faisant, Vecchione déplace le déploiement structuraliste des années 1945-1950 qu'initient les travaux de Schläezer vers le post-structuralisme des années 1965-1970 auquel participent, par exemple, les travaux de Paul Ricoeur<sup>42</sup> et de Pierre Francastel<sup>43</sup>. C'est à partir de ce tournant que Vecchione utilisera également dans son projet musicologique le terme de « réalité musicale » pour définir l'objet de la musicologie

La « réalité musicale » schläezerienne réfère à un « réel objectif » tandis que la « réalité musicale » définie par Vecchione réfère à un « réel fictionnalisé » qui est inspiré au départ de la notion de « réalité figurative » appliquée aux œuvres picturales par l'historien et le sociologue de l'art, Pierre Francastel. 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 » 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 Vecchione propose l'idée d'une « réalité musicale double » : (1) comme « réel objectif » à laquelle correspond la « réalité musicale » schläezerienne 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 à partir de sa propre situation. Dans la perspective

---

<sup>39</sup> SOLOMOS Makis, *op. cit.*, 2013 ; ESCLAPEZ Christine, « Les « univers locaux » de Francisco López. Images *in-temporelles* du temps » in *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Artistes de l'écologie du son, Musique et écologies du son. Propositions pratiques pour une écoute du monde, Numéros de la revue, mis à jour le : 07/05/2015, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=680>.

<sup>40</sup> BARBANTI Roberto, *op. cit.*, 2011.

<sup>41</sup> VECCHIONE Bernard, *op. cit.*, 1992.

<sup>42</sup> RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>43</sup> FRANCASTEL Pierre, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël Gonthier, 1965.

développée par Vecchione, l'objectivisme de Schläezer demandait donc à être repris dans la perspective plus ample d'une phénoménologie musicale conçue à partir de la seconde phénoménologie de Heidegger<sup>44</sup>. Celle-ci, moins idéaliste, repose sur un usage de la parole (au fondement du sens) qui lui-même s'appuie sur une situation de compréhension et non sur des valeurs pré-établies — ce qui dégage la phénoménologie de l'orientation idéaliste de Husserl. Vecchione ajoute à cette optique phénoménologique le souci de la dimension constitutivement sensée du musical : si la matérialité du signe est importante, revenir à la musique elle-même ne sous-entend pas qu'elle ne soit aucunement porteuse de significations. Dans cette perspective, l'œuvre artistique informe le monde en l'explorant et en proposant une interprétation du réel qui met en défaut la signification orientée communication mais ne propose pas pour autant la clôture du signe sur lui-même. La figuration est instauration de réalités musicales d'ordre anthropologique qui, loin de n'être que des doublons du réel, font voir et font écouter le monde de façon spécifique et innovante. Cette perspective herméneutique et anthropologique privilégie la connivence entre l'œuvre et son lecteur, mais aussi entre l'œuvre et le milieu environnant - « l'éco-forme » - d'une grande complexité anthropologique qui a suscité la création de l'œuvre (au sens large), ainsi que sa réception, sa lecture ou sa réinstauration<sup>45</sup>.

### Aux confins de la musicologie... La musique

Dans son ouvrage *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, le pianiste et musicologue Charles Rosen met en défaut le critique ainsi que le discours sur la musique :

L'œuvre d'art elle-même<sup>46</sup> nous enseigne comment la comprendre et rend par avance le critique non seulement parasite mais tout à fait superflu<sup>47</sup>.

Combien ce « elle-même » a questionné les musicologues dès lors que le tournant formaliste a pris son envol à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et que les sciences de l'art ont entouré leurs objets d'enjeux autres que le simple commentaire expressionniste. Ce que Charles Rosen dénonce n'est pas la figure contemporaine du critique dont Schläezer a d'ailleurs été l'un des initiateurs, mais bien le critique qui juge sans expliquer, sans même souhaiter comprendre ce qu'est la musique - de son inaltérable étrangeté à la résistance qu'elle offre à sa mise en mots.

« Pour elle-même » / « Rien que la musique ».

Ces formules sont des manifestes en faveur du déploiement de connaissances appropriées au musical. Les solutions adoptées par Schläezer ou Vecchione, à plus de 60 ans d'intervalle, ne sont pas les mêmes. Comment le pourraient-elles tant elles dépendent de circonstances et de situations singulières ? Ce pour « elle-même » réfère, néanmoins, au fondement philosophique et ontologique qui anime le discours sur les choses du monde dès lors que ce n'est pas l'idée de connaissance pour la connaissance qui est en jeu mais bien le dévoilement de l'être de la chose du monde. On retiendra de ces deux postures qu'il ne s'agit plus d'appliquer de façon *a priori* des théories déjà existantes mais bien de se pencher sur la réalité même de ce que l'on observe. Cette remarque pourrait paraître bien simple. S'y jouent - pourtant - des enjeux d'ordre épistémologique. En effet, la différence entre ces deux acceptions de la « réalité musicale »

---

<sup>44</sup> HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>45</sup> VECCHIONE Bernard, « Une approche sémiotique du musical » in Martá GRABÓCZ (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Musique, 2007, p. 273-292.

<sup>46</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>47</sup> ROSEN Charles, *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, Paris, Seuil, 1998, p. 14-15.

marque la différence de positionnement vis-à-vis des relations entre musique et sciences. En distinguant entre « réel musical » (les données objectives qu'ont à étudier les sciences déjà constituées, y compris les sciences humaines) et la « réalité fictionnelle » (la dimension de fiction afférente à la musique qui exige que se déploie une philosophie et des sciences propres au musical), on évite de figer le débat dans des termes fixés à l'avance par les sciences constituées (termes souvent définis à partir d'autres objets que la musique). Ainsi, l'irréductibilité qui fonde l'activité musicienne a-t-elle quelques chances d'être approchée. Ainsi, la conscience de ce qu'est le musical guide-t-elle le cheminement de la constitution et de l'élaboration des connaissances *sur* la musique. Ainsi, l'expérience musicienne peut-elle être saisie dans toute la diversité de ses pratiques et de ses cultures.

\*

Lors de la réédition, en 1977, des *Problèmes de la musique moderne* (1957), Marina Scriabine - co-auteure de l'ouvrage - demande à Iannis Xenakis d'écrire une postface intitulée « Des univers du son »<sup>48</sup>. Même si ce court texte n'a pas de rapport explicite avec l'ouvrage qu'il est sensé conclure<sup>49</sup> (et encore moins avec les quatre notes sur la « réalité musicale »), 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 »<sup>50</sup>. Ces quatre catégories visent à délimiter les différents univers qui fondent la musique comme art des sons dans le monde. La musique se définit par son univers matériel (hylétique), son univers des formes et des systèmes d'organisation, son univers des sens (audition et perception) et son univers politique et social. Dans cette perspective, les sciences du son 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. Ces quatre univers forment la complexité du musical que le concept de « réalité musicale » de Boris de Schlœzer avait très tôt pressenti, dès les années 1920 même s'il n'est encore qu'une esquisse.

Aller à la « réalité musicale » implique d'accepter de rejoindre des territoires quasi inconnus et étrangers, situés aux confins même de la musicologie telle qu'elle est généralement territorialisée. Pratiquons ces confins, ces bords ou ces extrémités sans crainte car ils sont le gage de nos regards curieux, soucieux de fonder les sciences de la musique sur une forme d'*inconnissance* - constituée d'une part d'audace, de doute, d'invention de concepts, de possible ou encore d'imagination créatrice - qui se niche toujours peu ou prou au cœur de la construction de nos savoirs.

### Références documentaires

ACCAOUI Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

BARBANTI Roberto, « Écologie sonore et technologies du son » in *Sonorités. Écologie sonore Technologies Musiques* n°6, Nîmes, Champ Social Éditions, 2011, p. 9-41.

BENT Margaret, « Le métier de musicologue » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : « Les savoirs musicaux », Paris, Actes Sud, 2004, p. 611-627.

DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

---

<sup>48</sup> XENAKIS Iannis, « Des univers du son », in Boris de SCHLÖEZER et Marina SCRIBINE, *Problèmes de la musique moderne*, Édition établie et présentée par Bernard SEVE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 171-176.

<sup>49</sup> SEVE Bernard, « Introduction », in Boris de SCHLÖEZER et Marina SCRIBINE, *ibid.*, p. 9.

<sup>50</sup> XENAKIS Iannis, *ibid.*, p. 171.

- ESCLAPEZ Christine, *La musique comme parole des corps. Boris de Schlœzer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- « Les « univers locaux » de Francisco López. Images *in-temporelles* du temps » in *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Artistes de l'écologie du son, Musique et écologies du son. Propositions pratiques pour une écoute du monde, Numéros de la revue, mis à jour le : 07/05/2015, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=680>.
- FRANCASTEL Pierre, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël Gonthier, 1965.
- Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël Gonthier, 1970.
- FRANGNE Pierre-Henry, « Présentation » in Boris de SCHLÆZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947), Édition établie et présentée par Pierre-Henry FRANGNE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. I-XIX.
- KOLHER Gun-Britt, *Boris de Schloezer (1881-1969). Wege aus der russischen Emigration I*, Cologne, Böhlau, 2003.
- HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.
- HERSCH Jeanne, *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1993.
- HOLTON Gérald, *L'imagination scientifique*, Paris, Gallimard, 1981.
- NATTIEZ Jean-Jacques, « Une encyclopédie de la musique pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Présentation générale » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 : « Musiques du XX<sup>e</sup> siècle », Paris, Actes Sud, Cité de la musique, 2003, p. 23-37.
- NYMAN, Michael, *Experimental Music. Cage et au-delà* [1999], Paris, Allia, 2005.
- PARDO SALGADO Carmen « Des musiques de la terre », in Christine ESCLAPEZ (dir.), *Ontologies de la création en musique. Des Lieux en musique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 147-156.
- RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris, Seuil, 1969.
- ROSEN Charles, *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, Paris, Seuil, 1998.
- SCHLÆZER Boris de, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947), Édition établie et présentée par Pierre-Henry FRANGNE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- « À la recherche de la réalité musicale », in *Comprendre la musique. Contributions à la Nouvelle Revue Française et à la Revue Musicale* (1921-2956), Édition établie et présentée par Timothée PICARD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 61-82.
- SÈVE Bernard, « Introduction », in Boris de SCHLÆZER et Marina SCRIBABINE, *Problèmes de la musique moderne*, Édition établie et présentée par Bernard SÈVE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 7-29.
- SOLOMOS Makis, « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples » in *Sonorités. Écologie sonore entre sens, art, science*, n°7, Nîmes, Champ Social Éditions, 2012, p. 167-185.
- De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- SPAMPINATO Francesco, *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute de la musique*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, Éditions La découverte, 2015.
- SZENDY Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc NANCY, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- VECCHIONE Bernard, « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, Intersciences, Métamusicologie » in Bernard VECCHIONE & Bernard BEL (dirs.), *Music Sciences and Techonologies: New Inquiries, New Connections*, Amsterdam, Interface, 21, 3-4, 1992, p. 281-312.
- « Une approche sémio-rhétorique du musical » in Márta GRABÓCZ (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Musique, 2017, p. 273-292.
- VENDRIX Philippe, « Les conceptions de l'histoire de la musique » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2 : « Les savoirs musicaux », Paris, Actes Sud, 2004, p. 628-648.

XENAKIS Iannis, « Des univers du son », in Boris de SCHLÆZER et Marina SCRIBINE, *Problèmes de la musique moderne*, Édition établie et présentée par Bernard SEVE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 171-176.

### Résumé

Cet article a pour objet l'analyse du concept de « réalité musicale » tel que Boris de Schlœzer le pense dans quatre courts articles écrits entre janvier et avril 1928 dans la *Revue Musicale*. Il s'agira d'interroger son actualité mais aussi d'envisager ses possibles échos dans le champ actuel de la musicologie contemporaine. Nous ferons l'hypothèse que Boris de Schlœzer a eu le mérite d'avoir, très tôt, saisi la complexité suivante : la musique comme objet de la musicologie ne peut être définie comme une instance fixe dans la mesure où toute diversification des objets du savoir entraîne une diversification de ce savoir. Ce faisant, l'esthéticien a engagé les recherches musicologiques vers l'élaboration contemporaine d'un projet interdisciplinaire qui tend, à l'heure actuelle, à se concrétiser : historiens, analystes, compositeurs, interprètes, mais aussi physiciens, acousticiens, psychologues, historiens, herméneutes, esthéticiens, philosophes, sociologues, sémioticiens, médecins, neuroscientifiques collaborent désormais de plus en plus fréquemment autour de la « réalité musicale ».

### Notice biographique :

Christine Esclapez est Professeure des Universités en Sciences du langage musical à l'Université d'Aix-Marseille. Chercheuse au LESA (Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art) de 1994 à 2017, elle rejoint le projet CNRS-FRE PRISM [Perception Représentations Image Son Musique], nouvelle unité de recherche créée au sein d'Aix Marseille Université. Directrice artistique du festival Architectures contemporaines (Festival universitaire de jeunes créations musicales) depuis 2007, elle a également créé, en 2010, un groupe de recherche, le CLEMM (Création et langages en musiques et musicologie) formé de jeunes chercheurs. Le CLEMM a publié aux éditions L'Harmattan les *Ontologies de la création en musique* (*De l'acte en musique*, 2012 / *De l'instant en musique*, 2013 / *Des Lieux en musique*, 2014). Christine Esclapez a publié la réédition de l'ouvrage sur Stravinsky de Boris de Schlœzer paru, en 1929, aux éditions Aveline (Presses Universitaires de Rennes, 2012, Prix 2013 de la réédition-Prix des Muses). Elle dirige depuis 2016 la série Musique et Son(s) de la collection Arts aux Presses Universitaires de Provence. Elle vient d'achever, avec Christian Hauer, la publication de textes inédits de Daniel Charles, *Entendre le monde sonner*, prévus aux éditions Les Chemins de ronde pour la fin 2018. Ses axes de recherche s'orientent à l'heure actuelle vers l'épistémologie des pratiques de recherche et de création, les sciences du langage musical et la réécriture de l'histoire.