



HAL
open science

De l'opératique en musicologie francophone

Alexandre Ayrault

► **To cite this version:**

Alexandre Ayrault. De l'opératique en musicologie francophone. Fonction de la tripartition sémiologique chez Jean-Jacques Nattiez d'un point de vue épistémologique, l'Harmattan, pp.17-41, 2022, 978-2-343-25388-6. hal-03651492

HAL Id: hal-03651492

<https://hal.science/hal-03651492>

Submitted on 28 Apr 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Chapitre I

DE L'OPÉRATIQUE EN MUSICOLOGIE FRANCOPHONE

1. *L'objet du discours musicologique*

Comme l'affirmait déjà Hugues Dufourt dans l'introduction à son ouvrage de 1987 *La musique et le pouvoir*¹, nous faisons l'hypothèse, dans le domaine des études relatives à la musique dans le contexte académique francophone², de l'existence d'un *état de fait* dans son sens philosophique, en tant qu'il se distingue de la notion d'état de droit³. La décision de porter notre regard sur l'œuvre de Jean-Jacques Nattiez et sur sa fonction épistémologique sera ici présentée et problématisée. Nous débiterons cette présentation en précisant que notre propos se rapporte à cette partie du discours musicologique décrivant une ontologie de la musique. Puis nous ferons l'hypothèse du *signe* que pourrait constituer la tripartition sémiologique⁴ envisagée

1. « Le niveau de préoccupation, les contenus des résultats de la musicologie ne peuvent prétendre égaler ceux de la critique littéraire ou de l'histoire des arts figuratifs. À cela, des raisons de fait. » DUFOURT, Hugues et FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *La musique et le pouvoir*, Aux Amateurs de Livres, 1987, p. 11.

2. Qui consiste « à confier le rock au sociologue, Stockhausen au philosophe, Bach au musicologue, Glenn Gould au psychiatre, Victor Jara au politiste et la Lambada de naguère à l'économiste. » LABORDE, Denis, *La Musique au pluriel : enquête sur l'institution des catégories, colloque Arts, littérature et sciences sociales [EHESS, Paris, 20 juin 2015]*, (en ligne), consulté le 12 décembre 2020, (41:15).

3. La distinction que nous faisons entre *fait* et *droit* s'appuie sur le concept d'orthogénèse (d'*orthos* qui signifie le droit, l'exactitude), néologisme créé par Bernard Stiegler à partir du concept d'ontogénèse de Gilbert Simondon, et d'une critique du schématisme kantien, exposé dans les tomes 2 et 3 de STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps*, Fayard, 2018.

4. Jean Molino a forgé cette théorie en s'appuyant sur la terminologie employée par Paul Valéry à partir de son *Discours sur l'esthétique* de 1937, ainsi que sur Étienne Gilson dans *Introduction aux arts du beau*.

d'un point de vue épistémologique, vers ce qui pourrait être un paradigme scientifique⁵ de la musicologie francophone.

Précisons également que la problématique qu'il s'agit d'esquisser dans notre travail se présente en premier lieu dans la langue française⁶ et qu'elle comprend de fait un certain nombre de spécificités, sinon de localités, qui posent la langue comme *mi-lieu*⁷ technique de la constitution de l'*objet du discours*⁸. Si notre souhait est de parvenir à porter au sein de la discipline académique⁹ une sorte de méta-discipline centrée sur l'épistémologie du discours savant, celle-ci ne saurait advenir

5. « C'est l'étude des paradigmes [...] qui prépare l'étudiant à devenir membre d'une communauté scientifique [...] » KUHN, Thomas Samuel, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, Champs Sciences, 2008, p. 30.

6. Ainsi Nicolas Meeùs me fit à plusieurs reprises part d'un compte rendu du 3^e congrès européen d'analyse musicale à Montpellier en 1995 par Jonathan Cross, qui « tournait quelque peu en dérision les Français qui, disait-il, bondissaient dès qu'il était question de "leur" tripartition. » (Communication personnelle).

7. « En France, le concept de "milieu" date de l'époque d'Auguste Comte, mais le concept de "milieu technique" naîtra un siècle plus tard à l'époque d'André Leroi-Gourhan et Georges Friedmann. Si la technologie est une science humaine, c'est bien que *la technique est notre milieu*. Tout geste (du plus banal au plus rare) s'effectue dans un milieu technique qui le rend possible, or tout milieu technique comporte de la mémoire. La technique comme milieu s'accompagne d'une pensée de l'individuation au mi-lieu : l'être humain s'individue *au mi-lieu*, entre l'extériorisation des organes *et* l'intériorisation des prothèses. » Cf. article « Milieu (associé/dissocié) » *Vocabulaire du site d'Ars Industrialis*, (en ligne), consulté le 9 décembre 2020.

8. Il convient ici surtout de poser que l'objet du discours a un mode d'existence propre différent de celui des objets musicaux qu'il prend pour objet : « Toute opération de catégorisation est une appréciation normative. Elle s'accompagne d'une évaluation. Au moment où je décide de faire entrer une séquence acoustique dans la catégorie musique, ou que je décide de l'exclure au prétexte qu'elle n'est pas de la musique, au moment où je décide de légitimer tel énoncé pour le faire entrer dans le champ des études musicales ou au contraire de forger de bonnes raisons pour l'en exclure, mon oreille qui pense conseille toujours mon oreille qui écoute. » LABORDE, Denis, *La Musique au pluriel : enquête sur l'institution des catégories*, *op. cit.*, (43:40).

9. Qui reste « malgré ses évolutions récentes, une science de la musique savante que, par la même occasion qu'elle l'étudie, elle tend à isoler du reste du tissu culturel. » BUCH, Esteban, « Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun », dans PEDLER, Emmanuel et CHEYRONNAUD, Jacques (dir.), *Théories ordinaires*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2013, p. 43-62.

sans la production d'instruments conceptuels permettant l'analyse des moyens de production de cet objet¹⁰. C'est l'un des objectifs affichés de ce mémoire de recherche. Cet état de fait d'un accès au discours sur l'objet restreint par un processus non seulement de catégorisation¹¹, mais de hiérarchisation¹² de l'objet du discours au sein même de la discipline académique pose plusieurs questions qu'il s'agit avant tout d'énoncer correctement, sinon droitement.

Il serait en effet convenu pour l'exposé de notre travail d'utiliser ces mêmes catégories. Or notre propos portant sur l'objet du discours, celui-ci ne peut se résoudre à utiliser uniquement les concepts et catégories restreignant l'accès au milieu même de sa production. Nous pourrions, par commodité d'usage, employer les catégories habituelles en musicologie

10. Que Denis Laborde aborde comme un objet socialisé présentant une certaine stabilité (nous parlerons de *métastabilité*, avec Gilbert Simondon) : « Dès lors les catégories sont des cadres stables de la pensée conceptuelle qu'il convient de considérer comme des choses sociales. Or, faute de [les] considérer comme des choses sociales, les essais de grand partage des manières de fabriquer de la musique de par le monde ont échoué. Ils ont transformé la problématique de l'engagement dans l'action musicienne, en un problème de cartographie des genres et des styles de musiques, en cultivant l'illusion que cette cartographie était de nature générique, de discrimination du réel, alors qu'ils sont de nature génétique, d'instrumentation conceptuelle. » LABORDE, Denis, *La Musique au pluriel : enquête sur l'institution des catégories*, op. cit., (48:44).

11. « Comment traiter cette opération de mise en catégorie ? Une manière de résoudre cette question du filtre évaluatif serait de ne pas y penser. C'est la solution la plus couramment adoptée. Après tout, nous pouvons fort bien oublier cette relation à la catégorie, et d'ailleurs nous l'oublions, *lorsque nous travaillons à l'intérieur de cette catégorie*. » (C'est nous qui soulignons). *Ibid.*, (44:10)

12. Citons ici une première fois Jean-Jacques Nattiez, qui justifie cette hiérarchie en ces termes : « Un jeu de gorge inuit ne saurait prétendre atteindre à la même grandeur esthétique que *La passion selon saint Matthieu* [...] je ne crois pas qu'en terme d'inventivité, de grandeur, de profondeur, un *pisiq* puisse être mis sur le même pied qu'un quatuor de Beethoven. L'un touche au sublime, l'autre pas. [...] En établissant pareille *hiérarchie* (je souligne le mot tant pis pour moi), je refuse de céder à la culpabilité de l'homme blanc face au Tiers-Monde, aux exclus, aux défavorisés, [...] » NATTIEZ, Jean-Jacques, *La Musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*, op. cit., p. 99-100.

francophone, telle celle de « musique savante », ou bien celle non moins usuelle de « musique populaire », ou encore celle de « musique de tradition orale », mais à tout bien considérer, l'objet du discours s'instanciant dans les mots en premier lieu, il nous semble qu'une entreprise telle que la nôtre ne peut faire fi ni des catégories, ni d'une quelconque hiérarchie donnée de son objet sans la problématiser. Ce simple exemple pour illustrer le fait qu'il nous faudra sans doute, même si c'est à titre provisoire, proposer d'autres termes, parfois nouveaux, pour tenter d'exposer notre point de vue de la manière la plus claire qui soit¹³.

Il en va par exemple de la catégorie de « musique savante ». Comment critiquer cette hiérarchisation jugée discriminatoire comme typologie de la musique, tout en postulant à l'existence de cette même musique savante¹⁴ ? Cette question de l'ontologie de la musique par le moyen d'un discours est un point central sur lequel nous aurons à revenir¹⁵. La catégorie de « musique

13. Nous ne cherchons pas ainsi à rendre compte d'une réalité musicale mais bien à transformer l'objet du discours, contrairement à Esteban Buch pour qui : « Qu'on le veuille ou non, "musique savante" et "musique populaire" restent des manières relativement efficaces de désigner un certain nombre de phénomènes », malgré l'impasse constatée par Glevarec et Pinet avec la nomination des genres que la sociologie continue « faute de mieux, de désigner encore comme musiques populaires. » BUCH, Esteban dans *Théories ordinaires*, loc. cit., p. 43-62.

14. On voit bien que la problématisation ne peut avoir lieu dans les termes même de cette catégorisation, car elle postule inévitablement à l'existence de ces musiques en tant que telles et évacue la question des instruments conceptuels de l'objet d'un discours. C'est ce qui arrive à Joana Desplat-Roger dans son séminaire actuellement en cours au collège international de philosophie : « Ce que je me suis posé comme question, c'est depuis quand on parle comme ça ? Depuis quand on emploie ces termes-là, je ne suis pas en train de dire : depuis quand la musique populaire existe [...] ? Depuis quand la musique savante existe ? Ça, on sait à peu près. » DESPLAT-ROGER, Joana, *Musiques savantes, musiques populaires : quelle distinction ?*, Séance 1 [Collège international de philosophie, Paris, 25 février 2020], (en ligne), consulté le 20 mai 2021, (22:46).

15. Non pas pour substituer une ontologie à une autre, mais comme étude d'un processus : « ces objets ne sont plus seulement ceux d'ontologies régionales ou fondamentales, [...] mais bien de généalogies. [...] où le *gignestai*, le devenir, et la fictionnalisation de ce qui est, en vue de la transformation artefactuelle de ce qui est, est la réalité du savoir technoscientifique [...] » STIEGLER, Bernard,

savante », qui constitue sinon l'objet de la musicologie au sens strict, en tout cas la première des catégories de cette hiérarchisation de l'objet du discours musicologique, ne peut pas dans la démarche qui est la nôtre faire office de catégorie *a priori*. Elle doit faire l'objet d'une tentative de définition. Mais comme discours sur la musique, et en tant que la musique signifie¹⁶ aujourd'hui une réalité musicale qui s'est considérablement transformée, depuis la naissance de la discipline au XIX^e siècle, ne serions-nous pas *en droit* d'attendre de la musicologie qu'elle prenne en charge tout ce que *la musique* désigne aujourd'hui ? Il y a fort à parier qu'on nous opposera le fait que, dans la plupart des départements de musicologie des universités francophones, une place est ménagée pour l'étude des répertoires « non-musicologiques¹⁷ ». Aussi cela n'est pas tant la question des répertoires ou des styles de musique qui nous intéressera que le processus de hiérarchisation de l'objet du discours en tant que tel. Pour appuyer notre propos et ne pas être renvoyé à un particularisme francophone dans le paysage plus vaste de la musicologie internationale, nous nous appuierons sur le programme d'éducation musicale de cycle 4 de l'éducation

Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement d'un point de vue organologique, séminaire Trouver de nouvelles armes [28 mars 2007], (en ligne), consulté le 19 septembre 2020, (24:10).

16. Étant entendu que ce qui signifie ici est le mot « musique », ce qui rend le recours aux concepts et méthodes de la linguistique légitime sur le plan épistémologique. Il en va tout autrement pour ce qui est des phénomènes proprement musicaux, qui ne signifient rien d'équivalent au « signifié » saussurien renvoyant au « concept » dans DE SAUSSURE, Ferdinand *et al.*, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot & Rivages, Petite biblio Payot, 2016, p. 152. Le parallèle avec la linguistique et l'idiomaticité de la langue pour ce qui est des phénomènes proprement musicaux demeure possible tout en étant prudent : « ça veut dire que le modèle du signe dont on a hérité et qui vient du *peri hermeneias* d'Aristote à savoir, il y a le son d'un côté et les *patémata* de l'autre, sauf que pour Aristote d'abord, c'est pas le concept, c'est les *patémata* c'est-à-dire les affections de l'âme, et il n'y a pas de référent. Ce sont des contenus et ces contenus ne sont pas nécessairement eidétiques ils peuvent être parfaitement patématiques. » RASTIER, François, *Structures, œuvres et corpus, séminaire Épistémologie de la musicologie numérique [IREMus, Paris, 16 janvier 2019], (en ligne), consulté le 19 septembre 2020, (36:23).*

17. Cf. *infra*, p. 24.

nationale, puisqu'il constitue comme *programme*¹⁸, une description tangible de *l'existence* de cet objet du discours dispensé au sein des départements de musicologie des universités françaises ayant en charge la formation des professeurs d'éducation musicale¹⁹.

Mais est-ce là tout ce que nous serions en droit d'attendre d'un discours scientifique sur la musique ? Comment les savoirs ainsi constitués peuvent-ils rendre compte de la réalité musicale, en marginalisant au sein de sous-domaines disciplinaires (ethnomusicologie, *popular music studies*, etc.) les répertoires considérés comme « non savants » (au sens musicologique du terme) ? Si nous sommes si prompt à poser cette nécessité d'une discussion épistémologique des modalités de production de l'objet du discours au sein même de la musicologie (au sens strict), c'est bien en raison du caractère toxique de cette hiérarchisation et de ses conséquences²⁰ sur l'élaboration des savoirs théoriques dans le contexte français de l'enseignement secondaire et supérieur.

18. On retrouve ainsi dans les programmes de cycle 4 (classes de 5^e, 4^e et 3^e au collège) cette même catégorisation de l'objet qui incite l'enseignant à distinguer « Une musique populaire d'une musique savante [...], une musique occidentale d'une musique non occidentale, [...] les postures de créateur, interprète, auditeur, etc. » Cf. *Programme pour les cycles 2, 3, 4*, ministère de l'Éducation nationale de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2015, (en ligne), consulté le 18 mai 2021.

19. « Poser la question de l'école c'est donc poser la question des instruments de la connaissance, des instruments spirituels, et c'est donc réviser très en profondeur la question de ce qu'on appelle depuis Platon, *l'épistémè*. » STIEGLER, Bernard, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement d'un point de vue organologique*, op. cit., (34:59).

20. « Il y a donc une énigme de l'organisation institutionnelle des études qui portent sur la musique. Ces études occupent une place ancillaire dans le panorama de recherche en sciences humaines et sociales, alors que leur objet même, la musique, est omniprésent dans les sociétés contemporaines, en permanence et partout dans le monde. Cette énigme du décalage entre l'offre institutionnelle et l'omniprésence de la musique dans les sociétés contemporaines tient pour partie à une répartition du travail qui a longtemps pris le *style* comme principe de démarcation. » (C'est nous qui soulignons) LABORDE, Denis, *La Musique au pluriel : enquête sur l'institution des catégories*, op. cit., (40:38).

Cette *pharmacologie*²¹, qui se joue également dans les modes de transmission des savoirs musicaux théoriques dont la musique est l'objet, est rendue accessible par les mots de la langue comprise comme *milieu associé* entre locuteur et allocutaire, dans lequel l'objet technique²² constitue lui-même les termes d'une relation *transductive*²³ entre les individus.

Pendant, la hiérarchisation musicologique de l'objet du discours n'est pas une réalité catégorielle, idéale ou conceptuelle, indépendante de la réalité matérielle du discours sur l'objet. Celui-ci s'instancie dans les mots de la langue et relève avant tout d'une technique et d'un *processus de grammatisation*²⁴. Cette

21. Le *pharmakon* est ce par quoi Platon désigne, dans le dialogue *Phèdre*, le caractère empoisonnant d'un parchemin contenant le discours d'un sophiste qu'un jeune Athénien brandit devant Socrate pour justifier de sa connaissance de l'amour. Ce qui est contesté par Socrate, qui argue le fait que le vrai savoir est contenu dans la mémoire de celui qui sait et non dans ce *pharmakon*. Bernard Stiegler, après Jacques Derrida, reprendra cette position en développant un discours sur le caractère pharmacologique des objets techniques à la fois poison et remède d'une existence technique.

22. L'objet technique qui deviendra, avec Bernard Stiegler, l'objet rétionnel (la rétion tertiaire) de la mémoire « épiphylogénétique » : « Il y a trois mémoires : 1) la mémoire germinale ou génétique (votre génome) ; 2) la mémoire somatique nerveuse ou neurologique (vos souvenirs) ; 3) la mémoire épiphylogénétique, qui n'est ni génétique, ni somatique, mais qui est constituée par l'ensemble des artefacts et des prothèses techniques (votre milieu technique). La mémoire épiphylogénétique est un passé hérité qui n'a pourtant pas été vécu. C'est cette troisième mémoire qui nous intéresse car c'est elle qui constitue le propre de l'humanité. » Cf. article « Épiphylogénèse » *Vocabulaire du site d'Ars Industrialis*, *op. cit.*

23. « Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe et de modèle, d'amorce de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante. » SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, *op. cit.*, p. 24-25.

24. Le processus de grammatisation analysé par Sylvain Auroux dans le domaine linguistique décrit un processus de discrétisation des vernaculaires européens, rendu possible par l'écriture alphabétique. Ces analyses ont de multiples conséquences pour les questions relevant du rôle de la technique dans

question de la distinction entre langue et langage, dans laquelle le *gramme* constitue l'unité discrète permettant la mise en relation transductive, constitue à la fois un horizon théorique prometteur eu égard à notre volonté de trouver de nouveaux instruments conceptuels, mais également un nœud épistémologique central de notre propos, tant les concepts issus de la linguistique structurale ont une responsabilité saillante dans l'état de fait dont nous entendons parler en musicologie francophone²⁵.

Ainsi, s'il nous faut dès à présent mettre en pratique une nouvelle terminologie, même à titre provisoire pour constituer l'objet de notre discours, plutôt que celle de « musique non-savante », nous préférons utiliser le terme de *musique non-musicologique* pour désigner ce répertoire qui, en raison de son inscience, se retrouve relégué à la marge²⁶ du milieu de construction de l'objet du discours. Ce qui n'empêche nullement l'adoption de l'objet du discours au titre du *processus d'individuation de référence*²⁷ par les individus travaillant les répertoires non-musicologiques.

l'objectivation des phénomènes temporels. AUROUX, Sylvain, *La révolution technologique de la grammatisation : introduction à l'histoire des sciences du langage*, Mardaga, 1994.

25. La linguistique désignée rétrospectivement comme science « pilote des autres sciences sociales » par Jean-Jacques Nattiez citant Nicolas Ruwet, dans NATTIEZ, Jean-Jacques, « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », *Canadian University Music Review*, vol. 23, n° 1-2, 2003, p. 10.

26. « Là où elle n'a jamais eu droit de cité : dans le temple de la musicologie, là où l'on débat des genres et des grands enjeux de la grande musique, la sérieuse, la classique ». Peter Szendy évoque ici le lieu où il souhaite faire entrer son analyse de la chanson *Parole parole*, dans SZENDY, Peter, « Paroles, paroles », dans DEHAENE, Stanislas et PETIT, Christine (dir.), *Parole et musique : aux origines du dialogue humain*, Odile Jacob, Collection du Collège de France, 2009, p. 337.

27. Bernard Stiegler parle d'un *processus d'individuation de référence* pour décrire le processus d'adoption de l'idéal républicain et laïc à l'époque de Jules Ferry, « Ce qui permet d'arbitrer ensuite [...] les conflits entre les individuations adoptées par les citoyens et par les groupes. » STIEGLER, Bernard, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement d'un point de vue organologique*, op. cit., (16:46).

L'examen minutieux des positions de Jean-Jacques Nattiez sur la question de savoir ce qu'est la musique savante, nous donnera d'ailleurs l'occasion d'en savoir un peu plus, peut-être même d'en avoir une vision fondamentale²⁸. La catégorie de « musique savante » soulevant elle-même de nombreuses questions épistémologiques, nous lui préférons notre catégorie barbare de *musique musicologique*, en raison du fait qu'elle est une spécificité du rapport savant à l'objet du discours des milieux académiques, et qu'elle n'a que rarement cours dans les milieux proprement musicaux²⁹. Nous ne devrions ceci dit pas y recourir plus que nécessaire. Par ailleurs, ce travail ne prétend pas proposer de nouvelles catégories musicologiques, car si celles-ci sont probablement nécessaires, elles devront être élaborées dans la collégialité de la méta-discipline à venir.

Le nom de Jean-Jacques Nattiez vient ici d'apparaître, et c'est heureux car ces quelques propos liminaires ne doivent pas nous faire dévier de la présentation du cœur de notre sujet.

Représentant emblématique de ce que nous présentons ici comme *la musicologie francophone*³⁰ (qui n'existe pas plus que

28. Cette catégorie est souvent précisée de son aspect identitaire comme conception « occidentale » de la musique, non seulement chez Jean-Jacques Nattiez mais en « musicologie » au sens large puisque le syntagme exact est « musique savante de tradition occidentale », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, *op. cit.*, p. 85., ou dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *La Musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*, *op. cit.*, p. 56.

29. Comme le rappelle Joana Desplat-Roger dans son séminaire *Musiques savantes, musiques populaires : quelles distinctions ?* : « Ce n'est pas un problème pour les musiciens et les musiciennes [...]. En réalité, le problème que je vais poser ici, c'est une affaire de théoricien. [...] Ce sont les musiciens qui leur offrent cet objet. Ces théoriciens, ils se retrouvent au fond face, et je dirais même après coup, [à] la musique une fois qu'elle est faite [...] » DESPLAT-ROGER, Joana, Joana, *Musiques savantes, musiques populaires : quelle distinction ?*, *op. cit.*, (09:27).

30. Comme peut le laisser penser son intervention en clôture du symposium des sociétés savantes le 19 janvier 2019, à Paris NATTIEZ, Jean-Jacques, *synthèse du symposium Les sciences de la musique : de nouveaux défis dans une société en mutation [Maison des Sciences de l'Homme, Paris Nord, 18 et 19 janvier 2019]*, (en ligne), consulté le 29 septembre 2020.

la musique³¹), Jean-Jacques Nattiez nous a paru présenter un certain intérêt pour la problématique qui est la nôtre. Cependant, le présent travail ne pourra rendre compte de la spécificité ici décrite (la musicologie francophone) qu'en prolongeant la réflexion sur une articulation d'un niveau supérieur (une musicologie générale ou *musicologie concrète*), qui fera l'objet de travaux futurs.

La découverte de Nattiez fut concomitante avec ces autres découvertes de notre formation musicologique, parmi lesquelles l'objet du discours proprement musicologique, ainsi que ce que la musicologie pourvoie de savoirs musicaux. Car, en tant que praticien d'une musique non-musicologique³², l'acquisition de nouvelles connaissances musicales apportées par notre formation musicologique a fait de nous des musiciens plus savants que nous ne l'étions. À ceci près que notre musique demeure non-musicologique d'un point de vue musicologique³³. La question n'est donc pas celle de la suppression des savoirs musicaux hérités, de la « table rase » ou d'un remplacement par d'autres savoirs musicaux « plus proches » de leur objet. Il s'agit plutôt d'augmenter notre connaissance de *la* musique par la construction d'un objet symbolique inexistant.

Se pose alors la question de l'accès à cette construction symbolique par les praticiens de l'objet musical. Cette thématisation praxéologique de l'objet musical³⁴, dont les œuvres

31. Que Bernard Stiegler nomme *consistance* « de la recherche et de la construction de ses objets, [...] aussi bien que de leur discussion. C'est-à-dire de leur critique et d'autre part de la diffusion des méthodes et des résultats, théorèmes, savoirs positifs, etc., par lesquels ils consistent comme objet de savoir. » STIEGLER, Bernard, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement d'un point de vue organologique*, *op. cit.*, (23:40).

32. Pour un aperçu de notre activité musicale, voir notre page *Discogs*, (en ligne), consulté le 5 mars 2022.

33. Il y aurait donc dans les faits une autonomie des savoirs musicaux contenus non pas dans les individus mais dans les genres musicaux hiérarchisés dans l'objet du discours.

34. Il faut ici bien préciser que cet objet musical est un des artefacts nécessaires à la production de l'objet du discours. Il ne s'agit donc pas d'évacuer l'artificialité fondamentale du processus d'objectivation, comme semble le faire Alessandro Arbo, bien que nous nous retrouvions pour part dans son approche :

musicales constituent la réalité sensible, nous semble également essentielle par rapport au point de vue internaliste qui a cours en musicologie francophone (désignant l'analyse musicale) et qui semblant étudier l'objet musical de l'intérieur n'est de notre point de vue qu'une modalité de la construction de l'objet du discours. À ce titre, se pose la question de la pratique de l'objet comme expérience d'un *non-savoir*³⁵, qu'il s'agisse des objets proprement musicaux comme des objets théoriques de la musicologie. Cette question nous semble, dans un cas comme dans l'autre, relever de la question proprement philosophique du *temps* et de la place qui lui est faite dans la conception théorique de l'objet du discours³⁶.

La découverte de Nattiez s'est faite sur le mode de la répétition. C'est le recours systématique à la théorie de la tripartition sémiologique introduite par Nattiez en musicologie francophone (d'après une proposition de Jean Molino) qui nous a amené à examiner de plus près ladite théorie. Ce relatif consensus nous a paru être un premier signe³⁷ pouvant ouvrir la voie à une rectification de l'état de fait en état de droit. Des

« En d'autres termes, les configurations vers lesquelles il faut se tourner pour garantir la cohésion du discours ne sont pas des artefacts méthodologiques mais des éléments ou structures phénoménologiques impliqués dans la constitution de l'akoumène. » ARBO, Alessandro, « L'œuvre musicale dans le cyberspace », *Aisthesis*, n° 1, 2016, p. 258.

35. « L'intérêt de poser explicitement l'inexistence des consistances, dont le point géométrique, [...] c'est que cela rend possible d'enseigner des non-savoirs. Or la chose véritable qu'il s'agit d'enseigner, c'est moins le savoir que le non-savoir. » STIEGLER, Bernard, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement d'un point de vue organologique*, op. cit., (14:36). Tout objet est de ce point de vue en devenir, dans un rapport essentiel aux expériences non vécues par l'individu et accessibles *via* les « rétentions tertiaires » (Cf. *supra*, p. 23, note 22). Ce que Kant nomme également « l'inconditionné », dans KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Puf, Quadrige, 2015, p. 20.

36. Voir la partie intitulée « Les béquilles de l'aperception » dans le tome 3 de STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps*, op. cit., p. 669.

37. Car la théorie de la tripartition sémiologique fait, de notre point de vue, partie intégrante du « fond préindividuel » (dans le sens de Gilbert Simondon) de ce que nous avons identifié comme musicologie francophone. Voir en particulier pour le contexte francophone CAMPOS, Rémy et DONIN, Nicolas (dir.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Droz HEM-Conservatoire supérieur de musique de Genève, Musique & Recherche, 2009.

scientifiques travaillant sur des répertoires différents, incluant des répertoires non-musicologiques, semblaient tomber d'accord sur la théorie tripartite. De plus amples investigations nous ont amené à reconsidérer notre jugement sur cet aspect consensuel de la tripartition sémiologique.

En effet, ce qui nous apparut à première vue comme une sorte de lien entre différents objets d'études « musicologiques » (au sens large) ne sembla pas dans un second temps constituer un savoir positif à proprement parler. En effet, si la théorie de la tripartition sémiologique est largement admise en musicologie (au sens strict), et qu'elle paraît intégrée également aux domaines d'études sous-disciplinaires (relatif à la construction de l'objet) que sont l'ethnomusicologie, la sociologie, l'anthropologie de la musique, etc., c'est pour rappeler que la théorie tripartite est une évidence³⁸.

Par ailleurs, les résultats scientifiques de ces sous-disciplines, en raison de leur autonomie propre, ne seront pas nécessairement versés à la construction de l'objet du discours, pour la simple raison que leurs objets en ont été exclus par cette hiérarchisation. Cette supposition d'un « consensus mou » autour de la tripartition sémiologique en « musicologie » francophone dans son acception la plus large se mit alors à signifier davantage l'assurance du maintien de cet état de fait, plutôt que sa rectification en droit. C'est la non-remise en cause ainsi que le non-questionnement des présupposés théoriques, qui après coup

38. Nicolas Meeùs me la décrit en ces termes : « en un sens, elle ne dit en effet que des évidences, ce qui veut dire qu'elle n'est pas très efficace sur le plan épistémologique. » (Communication personnelle). Jean-Jacques Nattiez attribue quant à lui cette citation à Laure Schnapper : « Pourquoi est-ce que je crois la tripartition nécessaire, je vais utiliser une formule qui va vous sembler être une tautologie [...] c'est celle de mon amie Laure Schnapper, qui est professeure ici à l'École des Hautes Études [...] et qui dit : "Bien sûr qu'on ne peut pas se passer de la tripartition parce qu'elle est dans la nature des choses". Oui, elle est dans la nature des choses. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *L'étude des structures musicales et des contextes dans la musicologie générale : par où commencer ? [Présentation], séminaire Épistémologie de la musicologie numérique [IReMus, Paris, 16 janvier 2019]*, (en ligne), consulté le 19 septembre 2020, (16:12).

apparaissent comme idéologiques³⁹ puisque déconnectés de l'étude de leurs conditions matérielles de production comme concepts, qui nous a paru constituer le véritable enjeu.

Or, à y regarder de plus près, la théorie de la tripartition sémiologique chez Jean-Jacques Nattiez dit des choses fondamentales pour le sujet qui nous occupe : le discours *scientifique* sur la musique⁴⁰.

D'abord, car elle a une fonction épistémologique revendiquée. C'est elle qui, en tant qu'axiome, doit assurer la fonction épistémologique du recours à l'analyse musicale (au sens musicologique du terme) pour rendre compte des phénomènes musicaux. La tripartition est également le concept fondamental qui doit permettre de rendre l'analyse musicale justiciable (en droit) d'une sémiologie musicale⁴¹. En un sens, et puisqu'elle n'a rencontré à ce jour en musicologie francophone aucune opposition sérieuse et qu'elle perdure comme fonction épistémologique à une justification du recours à l'écriture diastématique (ou à tout autre instrument de discrétisation du phénomène musical), elle pourrait être le signe révélateur d'une sorte de paradigme scientifique de la discipline. Ce qui semble bien, en fin de compte, accréditer l'hypothèse d'une idéologie scientifique⁴² à l'œuvre en « musicologie » francophone (au sens

39. Dans le sens que Karl Marx donne à une phraséologie qui désigne « le langage [...] sitôt qu'il est érigé en réalité autonome. » MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *L'idéologie allemande*, Nathan, Les intégrales de philo, 2009, p. 38.

40. « Je repars d'un terme [...] que j'ai trouvé tout à fait pertinent, c'est de parler de fondements ontologiques de nos approches. Je préférerais parler de fondements ontologiques que idéologiques d'ailleurs, même si ce que je vais dire peut être considéré comme étant de l'idéologie. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *L'étude des structures musicales et des contextes dans la musicologie générale : par où commencer ?*, *op. cit.*, (04:25).

41. « Sur cette base, nous pouvons essayer d'expliquer pourquoi on a pu proposer de confondre la description sémiologique d'un objet et sa description scientifique. La question est d'importance, car s'il en allait ainsi, cela voudrait dire que le projet de sémiologie musicale se ramène à l'exposé des conditions de scientificité d'une analyse musicale. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, *op. cit.*, p. 46.

42. Dans le sens de Georges Canguilhem pour qui « [...] l'idéologie scientifique serait à la fois obstacle et condition de possibilité, aussi parfois, pour la

large), qui serait à la fois la cause et la conséquence de cet état de fait, pour lequel une étude de la fonction de la tripartition sémiologique chez Jean-Jacques Nattiez aurait un sens proprement épistémologique.

En outre, cette fonction épistémologique de la tripartition ne peut être comprise sans rendre compte de l'utilisation qui est faite du concept de *signe* dans la théorie de l'auteur, car s'il s'agit de fonder une sémiologie de la musique, alors le signe et la sémiologie sont au centre des processus que Jean-Jacques Nattiez entend décrire⁴³. Si la tripartition sémiologique doit servir d'axiome à la fondation d'une sémiologie musicale, entendue essentiellement comme recours à la méthode d'analyse paradigmatique de Nicolas Ruwet⁴⁴, quelle est la justification épistémologique du recours à la tripartition sémiologique elle-même ? Quelle justification épistémologique du recours à un concept de signe épuré de tout ce que la sémiologie compte de diachronique, d'improbable, de singulier, d'inconscient, de musical ? Comment interpréter le rôle du fameux *niveau neutre*, dont la neutralité ne

constitution de la science », CANGUILHEM, Georges, *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie : nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 2009, p. 46. Point de vue partagé également par Hugues Dufourt, pour qui « Dépourvues de conscience critique de leurs méthodes, la sociologie empirique et la sémiologie musicale apparaissent comme des idéologies scientifiques. En tant que telles, elles falsifient la représentation d'un objet qui reste celui que la théorie doit décrire. » DUFOURT, Hugues et FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *La musique et le pouvoir*, op. cit., p. 14.

43. Le *signe* présenté d'emblée comme un *signal* dans *Fondements* : « Le *signal* : pour Paulus, il annonce un événement et déclenche la conduite qui y correspond, par exemple le feu rouge qui donne l'ordre de s'arrêter. Selon les théories de la "sémiologie de la communication" (Buysens, Prieto, Mounin), le signal est un signe produit intentionnellement pour servir d'indice. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, op. cit., p. 20.

44. Méthode d'analyse musicale fondée sur une réécriture de la partition sous forme de superposition des motifs ou éléments se répétant dans celle-ci.

renvoie à rien *a priori*⁴⁵, et comment, du même coup, le rendre redevable d'une sémiologie ?

Une partie de la réponse se trouve dans la théorie de la tripartition elle-même, qui pose de manière ontologique le caractère dissocié⁴⁶ des milieux symboliques entre producteurs et récepteurs de symboles. Cette conception dissociée des milieux symboliques en quoi consisterait la totalité des faits symboliques est un axe théorique particulièrement structurant pour la problématique qui nous occupe. Du point de vue de Jean-Jacques Nattiez, de même que de notre point de vue ou de celui de Richard Wagner, de Berlioz ou d'Adorno⁴⁷, lorsque nous tentons de nous saisir de notre objet par le moyen d'un discours sur l'objet, et non par exemple, par le moyen d'une œuvre musicale, le milieu symbolique est nécessairement *dissocié* si l'on ne thématise pas la différence entre les deux objets⁴⁸.

Le « succès » de la théorie tripartite en musicologie tient sur cette confusion entre ces deux objets et est rendu possible par ce que nous décrivions plus haut comme une pharmacologie des objets techniques. La non-thématisation de ces deux objets ainsi que celle non moins importante du rôle de la *réretention tertiaire*,

45. Le niveau neutre (ou niveau immanent) tient sa neutralité du fait qu'il ne renvoie à aucune pertinence esthétique ou poétique *a priori*. NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, *op. cit.*, p. 35.

46. Si le concept de milieu associé vient de Gilbert Simondon, celui de milieu dissocié a été forgé par Bernard Stiegler : « Dans un milieu dissocié, l'individuation du milieu technico-symbolique se fera au contraire aux dépens des individus psychiques (et par l'intermédiaire de bureaux d'études, de cabinets de conseil et autres « experts »), qui s'en trouveront donc désindividus. » Cf. article « Milieu (associé/dissocié) » *Vocabulaire du site d'Ars Industrialis*, *op. cit.*

47. Car ces compositeurs ont produit, en plus de leurs œuvres musicales, de nombreux ouvrages théoriques qui sont autant de modalités d'existence de l'objet du discours.

48. Si l'on ne thématise pas la différence entre *objet musical* et *objet du discours* : « Car lorsque le musicologue propose des interprétations, établit des constats ou entreprend des analyses, il se situe *de facto* du côté de l'esthétique, [...]. Au contraire, lorsqu'il s'interroge sur l'avenir de la musique, il partage les inquiétudes des compositeurs, il épouse leur conscience, il se place du côté poétique. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, *op. cit.*, p. 376.

essentiellement graphocentrée⁴⁹ sur l'écriture diastématique, rend l'ensemble de la théorie discutable sur le plan épistémologique⁵⁰.

Ainsi, Nattiez ne voit pas, ni ne thématise, le fait qu'il puisse être lui-même artisan de son propre milieu technico-symbolique à travers les mots, concepts et œuvres théoriques qu'il introduit en musicologie francophone. Il est de ce point de vue beaucoup plus associé à son milieu que ce que sa théorie ne laisse penser, bien plus artisan ou artiste que simple « émetteur » d'un message⁵¹. Ces énoncés sont le mi-lieu même, qu'il contribue, avec d'autres, à forger⁵². La notion de « récepteur », souvent utilisée à l'autre bout du *schème*, non seulement dans la théorie tripartite mais dans l'ensemble de la « musicologie » francophone (au sens large), nous apparaît également problématique pour les objets que nous avons à traiter en tant qu'objets *d'art* (de *tekné*, qui signifie également technique). Aussi à la dichotomie « producteur/récepteur », nous substituerons autant que possible une problématique de l'*amateur* plus à même de rendre compte de notre propos et des critères qui gouvernent à toute entreprise de rationalisation visant

49. « [...] il faut bien se rendre compte de cette vérité empirique⁽²⁾: ce qui résulte du geste créateur d'un compositeur, c'est la partition ; ce qui rend l'œuvre exécutable et reconnaissable comme une entité, c'est encore la partition. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, op. cit., p. 109. « ⁽²⁾ Nous nous situons, ici, dans le cadre de la musique occidentale naturellement. » *Ibid.*, p. 125.

50. Jacques Chailley, cité par Nattiez, rappelle bien le caractère conventionnel de l'écriture diastématique : « Ce qui fut à l'origine des associations d'idées extérieures à l'essence de la musique a fini, par une longue et constante pratique, par s'identifier pour nous à cette essence même de sorte qu'il nous serait impossible, sans renier tout notre atavisme, d'abandonner cette convention que nous prenons de bonne foi pour l'expression de la musique elle-même. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, op. cit., p. 160.

51. « [...] la sémiologie comparée, de la musique et du langage dans notre cas, n'est pas seulement une entreprise propédeutique à la transposition du modèle fonctionnel, mais de toute espèce de modèle linguistique. C'est la manière la plus sûre de contrôler la tentation linguistique en en faisant bon usage. » NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, op. cit., p. 34.

52. Cf. *supra*, p. 18, note 7.

les objets d'art⁵³. En outre, le processus *d'extériorisation*⁵⁴ en tant que passage à l'acte, qui seul permet d'avoir une expérience individuelle *et* collective (donc *dialogique*) des objets d'art, n'est jamais thématiqué par l'auteur.

Notre propos initial sur l'objet musical prend ici une tournure axiologique en ce sens qu'il se distingue fondamentalement de l'objet du discours. Dans un langage plus sémiologique, on pourrait dire que le *signifié* d'un phénomène musical (et de sa culturalisation comme musique *a priori*), n'est pas déterminé par le moyen d'un discours sur l'objet⁵⁵. De ce point de vue, toute entreprise *ontologique* de la musique s'octroie un pouvoir qu'elle n'a pas sur son objet⁵⁶.

Pour autant, il ne s'agit pas de nier cette nécessité d'un discours scientifique sur la musique, d'autant plus que son

53. « Le paradigme de la communication est invalide dès que l'on se met à parler des arts. De ce point de vue-là, dire il y a un auteur qui est un émetteur et un récepteur compétent, c'est sympathique, c'est didactiquement utile mais finalement, c'est pas vraiment comme ça que ça se passe. » RASTIER, François, *Structures, œuvres et corpus, op. cit.*, (23:20).

54. Bernard Stiegler commentant Leroi-Gourhan l'explique en ces termes : « Il se produit il y a 4 millions d'années ce que Leroi-Gourhan appelle le processus d'extériorisation. Ce terme d'"extériorisation" n'est d'ailleurs pas pleinement satisfaisant. Car il suppose que ce qui est "extériorisé" était auparavant "à l'intérieur", ce qui n'est justement pas le cas. L'homme n'est homme que dans la mesure où il se met hors de lui, dans ses prothèses. Avant cette extériorisation, l'homme n'existe pas. En ce sens, si l'on dit souvent que l'homme a inventé la technique, il serait peut-être plus exact ou en tout cas tout aussi légitime de dire que c'est la technique, nouveau stade de l'histoire de la vie, qui a inventé l'homme. L'"extériorisation", c'est la poursuite de la vie par d'autres moyens que la vie. » STIEGLER, Bernard, « Leroi-Gourhan : l'inorganique organisé », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 190.

55. Qui n'est pas plus atteignable par les « faits de paroles » décrits par Saussure dans le domaine de la langue en raison de l'arbitraire du signe, que dans le milieu proprement musical du fait de l'absence de signifié comme concept.

56. « Dans le domaine des sciences de la culture, on a besoin d'une déontologie dans plusieurs sens, c'est-à-dire on n'a pas besoin d'avoir une ontologie ou plutôt on a à caractériser le mode d'existence de nos propres objets qui ont un mode d'existence un peu différent des objets des autres continents scientifiques. » RASTIER, François, *Structures, œuvres et corpus, op. cit.*, (04:20).

caractère nécessaire nous oblige à distinguer les limites de sa constitution au titre d'une science de *la* musique. La connaissance des limites de cette connaissance nous semble constituer l'entreprise épistémologique en tant que telle⁵⁷.

L'état de fait ainsi précisé devient la question de la scientificité⁵⁸ du discours sur la musique. Cette distinction méthodologique fondamentale entre objet du discours et objet musical ne doit cependant pas nous conduire dans les mêmes paralogismes qui nous ont amené à entreprendre cette enquête, ni nous conduire à une aporie qui consisterait en une opposition stérile entre nos deux objets. C'est bien plus une composition qu'une opposition qu'il s'agit ici de penser, entre un objet musical dont les modalités d'existence sont différentes de celles de l'objet du discours, cependant qu'il constitue un avatar méthodologique indispensable comme objet technique, qui ne peut, vu le mode d'existence de notre objet, se rapporter qu'à l'objet d'un discours⁵⁹.

La présentation de notre problématique ne serait pas complète si nous n'ajoutions pas à ces propos l'intérêt constant de notre auteur pour ce qu'il a lui-même thématiqué comme « musicologie générale⁶⁰ ».

57. « La connaissance commune ne cesse pas d'habiter l'esprit des scientifiques, non seulement dans leur vie privée, ce qui est bien évident, mais dans leur travail de recherche lui-même. La difficulté de ce travail, ce n'est pas d'évacuer la prégnance de tels schémas, qui peuvent au contraire se révéler inspirateur, mais de les distinguer soigneusement des procédures scientifiques. » BARREAU, Hervé, *L'épistémologie*, Puf, 2013, p. 13.

58. Plus qu'à une définition de la science, nous nous attacherons à établir les limites possibles de la connaissance de nos objets, principalement du point de vue du schématisme kantien, dans KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, *op. cit.* et de la critique qu'en a fait Bernard Stiegler dans son commentaire des différences entre les deux éditions de la *Critique de la raison pure*, dans STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps*, *op. cit.*, p. 637.

59. Car c'est bien sous forme d'un discours que se constitue cet objet, et non sous une forme musicale. *Cf. supra*, note 34, p. 26.

60. Comme peut le laisser penser le second volume de l'ouvrage *Musicologie générale et sémiologie* en préparation depuis 1987 (annoncé dans les notes de l'ouvrage), et qui devrait constituer selon l'auteur un « Traité de musicologie générale ». Préoccupation réaffirmée au symposium des sociétés savantes de

Ainsi, nous a-t-il paru important d'examiner soigneusement les propos de Jean-Jacques Nattiez relatifs à la tripartition sémiologique, tant dans ses fondements que dans son évolution, dans son insertion épistémologique ainsi que dans son utilisation en musicologie.

Par ailleurs, le désir de nous inscrire dans la perspective d'une musicologie générale nous invite à poursuivre l'entreprise théorique de l'auteur, que nous considérons à maints égards comme *œuvrante*. Le souci épistémologique qui est le nôtre ne peut pas nier le fait que nous ayons affaire à un auteur important dans le domaine francophone⁶¹. Notre souci est donc d'en proposer une analyse aussi juste que possible. Il serait parfaitement injuste de faire peser sur les seules épaules de notre auteur la responsabilité de l'état de fait. Mais il constitue, de par l'écho considérable qu'ont reçu ses théories au moment du tournant historique⁶² opéré depuis la linguistique structurale et jusqu'aujourd'hui, à la fois une évolution importante dans le domaine de la musicologie francophone et une non-bifurcation du fait d'un farouche rejet du poststructuralisme au moment même où celui-ci pénétrait l'ensemble des sciences sociales⁶³. Ce

2019, dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *synthèse du symposium Les sciences de la musique : de nouveaux défis dans une société en mutation*, op. cit.

61. En témoigne la direction de *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle* en cinq volumes.

62. Voir le programme de recherche *Épistémuse : réseau international des musicologies francophones*, op. cit.

63. Jean-Jacques Nattiez cible en particulier Roland Barthes et Jacques Derrida « "Ces beaux diseurs de rien, qui, ne prenant pas ordinairement la peine de penser avant de parler, se sont habitués à un certain choix de mots à la mode, qu'ils cousent les uns au bout des autres, et qu'ils vont débiter partout, sans s'embarasser si ce qu'ils disent a du sens ou non, persuadés qu'ils ont toujours assez de mérite, quand ils réussissent à faire rire les sots par un jargon insignifiant, dont ceux-ci ne sont émerveillés que parce qu'ils n'y comprennent rien." (Villoteau, 1807, I : 74-5). Ces propos d'un musicologue de la fin du XVIII^e siècle pourraient s'appliquer à une certaine logomachie sémiotique, dont une future sociologie empirique dira si elle doit son succès à un groupe de pression ou à l'esprit du temps. Refus du jeu de mots tenant lieu de raisonnement, refus d'une « linguistisation » mal contrôlée du non-linguistique, refus des cautions idéologiques à la mode et changeantes. » NATTIEZ, Jean-

qui a probablement contribué à justifier et maintenir cet état de fait. C'est pourquoi notre entreprise épistémologique, qui pose *l'opérative*⁶⁴ et la dynamique des œuvres comme matrice fondamentale de l'évolution des sciences et des arts, s'attachera à distinguer, dans les propos de l'auteur, l'idéologie de ce qui constitue à proprement parler sa singularité, seule à même de nous permettre d'œuvrer en musicologie francophone.

2. Cadre théorique général de l'étude

Notre propos porte sur les modalités de la connaissance que peut avoir de son objet le scientifique de la musique. Cette position de départ nous a amené à puiser notre appareil conceptuel dans la phénoménologie de la connaissance, notamment à travers la lecture de Bernard Stiegler, de Gilbert Simondon et d'Emmanuel Kant. Également, notre enquête se situe dans une visée épistémologique, qui envisage son objet au nom de l'étude des *sciences de la culture*⁶⁵. Il n'y a de ce fait, de notre point de vue, aucune corrélation possible entre une quelconque « nature » des phénomènes musicaux observés depuis la tripartition et son accessibilité par le moyen d'une ontologie. L'ontologie elle-même, qui semble bien nécessaire à la métastabilisation d'un processus pensé d'emblée comme *processus d'individuation psychique et collective*⁶⁶, ne saurait cependant évacuer sa fictionnalisation fondamentale et sa consistance propre à une culture donnée. C'est bien de la

Jacques, « Pour une définition de la sémiologie », *Langages*, vol. 8, n° 35, 1974, p. 3.

64. Dans le sens où en parle François Rastier : « J'avais proposé de parler d'opérative, le mot est utilisé par Rimbaud pendant un moment, mais au fond, comment faire admettre que l'œuvre n'est pas un objet mais un projet. Elle est prise dans une lignée, ou bien elle inaugure une lignée. Il y a un projet esthétique qui n'est pas nécessairement câblé au départ mais qui est découvert, si on regarde ce que disent les créateurs, c'est souvent sur le mode de la découverte que ce soit dans le domaine de l'image ou de la poésie. » RASTIER, François, *Structures, œuvres et corpus*, op. cit., (13:40).

65. Dans le sens d'Ernst Cassirer.

66. Dans le sens que lui a donné Gilbert Simondon, où l'individuation est toujours à la fois psychique et collective, dans SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, op. cit.

généalogie de cette orthogénèse qu'il s'agit de traiter dans le présent travail.

Le premier cadre théorique qu'il convient ici de convoquer se rapporte à la théorie de la connaissance telle qu'elle fut exposée par Emmanuel Kant dans les deux éditions successives de la *Critique de la raison pure*. Ce premier point marque notre position qui, *a contrario* des propos analysés dans la suite de notre ouvrage et attribués à Jean-Jacques Nattiez, *ne distingue pas entre plusieurs niveaux d'analyses*. En effet, la lecture attentive des propositions théoriques induites par la tripartition sémiologique rentre en forte contradiction avec une théorie de la connaissance qui pose fondamentalement que « nous ne connaissons *a priori* des choses, que ce que nous y mettons nous-mêmes⁶⁷ ». Cette position implique donc deux considérations d'importance pour notre propos :

1) il n'y a en tout et pour tout qu'un seul niveau d'analyse, que nous pouvons décrire avec les termes mêmes de notre auteur comme le niveau *esthétique* ;

2) ce niveau n'est jamais un simple niveau de réception d'un signal ou d'une intuition sensible, mais plutôt le lieu d'une composition entre données de l'intuition sensible et pouvoir de *schématisation*⁶⁸ de l'imagination.

Deuxièmement, nous posons que ce pouvoir de schématisation relève d'une action du corps et qu'il implique, dans la perception même, un savoir-faire. Dans le cadre qui est le nôtre des sciences de la culture ou de l'analyse des « œuvres de l'esprit⁶⁹ », il s'agit de comprendre et d'analyser ce pouvoir de schématisation, en tant qu'il permet à un individu de se *re-*

67. KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 19.

68. Dans le sens du schématisme selon Emmanuel Kant décrivant une triple synthèse de l'imagination composée par les synthèses d'appréhension, de reproduction et de reconnaissance, dans *Ibid.*, p. 109.

69. Pour reprendre les mots de Paul Valéry dans VALÉRY, Paul, *Variété V*, Gallimard, 1945, p. 300.

*présenter*⁷⁰ une intuition sensible l'ouvrant à une nouvelle *reproduction*. Cette faculté de percevoir n'est jamais inscrite ou déposée seulement dans une œuvre (théorique ou musicale) et accessible de façon immanente. Celle-ci est davantage surdéterminée par la *réention tertiaire*⁷¹, entendue ici comme un *objet matériel permettant la reproduction d'une intuition sensible*. La caractéristique propre au terme de *poiétique*, que nous conservons également pour notre propos, non comme niveau d'analyse mais comme savoir-faire de l'imagination, étant de notre point de vue et pour le cas qui nous occupe de l'analyse des œuvres musicales, *strictement inaccessible par le moyen d'une connaissance apodictique*⁷². Le musicologue tout comme le musicien n'accèdent de ce fait qu'à la représentation (ou au phénomène) mais en aucun cas au *processus* en tant que tel, qui demeure, comme nous l'apprend Emmanuel Kant, « caché dans les profondeurs de l'âme humaine⁷³ », qu'il s'agisse d'œuvres théoriques (dont les œuvres métamusicales, tels les discours musicologiques) ou d'œuvres proprement musicales.

Notre propos s'inscrit donc dans un rapport aux œuvres, en tant que celles-ci *ouvrent* la perception à un *horizon* permettant l'individuation. Cette distinction fondamentale entre une pièce (par exemple de musique) et une œuvre est d'importance en cela qu'elle pose essentiellement le cadre intersubjectif de

70. Voir STIEGLER, Bernard et DONIN, Nicolas, « Le circuit du désir musical : l'interprète, le compositeur, l'auditeur – organes et instruments », *Circuit*, vol. 15, n° 1, 2010, p. 41-56.

71. « Les rapports des réentions primaires et des réentions secondaires sont surdéterminés par les réentions *tertiaires* : les objets supports de mémoire, [...] c'est-à-dire des *hypomnémata* qui permettent d'enregistrer spatialement, matériellement et techniquement des traces ». STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique*, Galilée, collection Incises, 2005, p. 354.

72. En raison de la nature du processus d'individuation : « nous ne pouvons, au sens habituel du terme, *connaître l'individuation* ; nous pouvons seulement individuer, nous individuer, et individuer en nous ; cette saisie est donc, en marge de la connaissance proprement dite, une analogie entre deux opérations, ce qui est un certain mode de communication ». SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, *op. cit.*, p. 30.

73. KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 153.

l'individuation au mi-lieu, à la fois individuelle, psychique et collective, mais également et plus essentiellement encore *technique*, en tant que cette existence technique (qui passe donc par une pensée des objets techniques) surdétermine la pensée elle-même comme rapport à soi, mais également comme rapport à l'autre⁷⁴.

Le rôle déterminant de la technique, agissant comme pouvoir de représentation d'une intuition sensible dans le cadre de l'extériorisation des œuvres de l'esprit, n'est donc pas une simple extériorisation. Elle est davantage une exosomatization⁷⁵, qui permet de penser l'intériorisation/extériorisation des organes techniques au titre d'une organologie générale. Le caractère phénoménologique et fondamentalement processuel d'un tel dispositif rétionnel s'appuie sur le concept de rétention tel que l'a défini Edmund Husserl, et tel que Bernard Stiegler l'a augmenté de l'adjectif tertiaire comme *rétention tertiaire*.

Les objets dont nous traitons dans l'ensemble de cet ouvrage sont des objets qui se constituent essentiellement par *défaut*. C'est-à-dire que cette considération psychologique du phénomène d'objectivation se présentant à la conscience comme horizon *d'attentes* est thématisée dans notre travail comme *l'objet d'un désir*. De ce point de vue, et après avoir posé la phénoménologie kantienne de la connaissance surdéterminée par la technique et la grammatisation comme pouvoir de schématisation conduisant à l'exosomatization des œuvres, il nous faudra distinguer du même coup la constitution de deux objets qui ne sauraient être confondus (ils le sont pourtant constamment dans les propos analysés) : *l'objet musical*, se présentant comme « musique » *a priori*, et l'objet du discours, qui dans notre cas, consiste dans le mot même de « musique » et participe d'une *individuation au mi-lieu* du discours savant sur l'objet.

74. Permettant ainsi un nouveau rapport à soi-même comme soi *l'autre*. C'est la question de l'*altérité* dans AUROUX, Sylvain, *La révolution technologique de la grammatisation*, *op. cit.*

75. Sur le concept d'exosomatization dans le champ biologique, voir LOTKA, Alfred J, « The law of evolution as a maximal principe », *Human Biology*, vol. 17, n° 3, 1945, p. 167-194.

Qu'elle soit ou non précédée de l'article « la », la musique se présente (ou ne se présente pas) *a priori* comme musique. Il y a donc une existence de la musique indépendante des mots et théories que l'on peut employer pour la décrire. De ce point de vue, la musique n'existe pas autrement qu'à travers les individus qui la « produisent ». Nous nommerons donc *objet musical*, l'objet se présentant à la conscience comme attente d'un objet *œuvrant à une extériorisation technique musicale*. Bien qu'il se rapporte à une réalité musicale, l'objet musical n'est ici qu'un avatar nécessaire dans le domaine du langage à la constitution de *l'objet du discours*, qui dans notre cas *consiste* à travers les mots (dont le mot « musique »), et qui constitue de fait, l'objet du discours sur la musique institué en « musicologie ». Notre propos s'attachera donc davantage à la déontologie des théories analysées plutôt qu'à la pertinence de leur valeur ontologique, qui ne peut, de notre point de vue, définir en totalité ce qu'*est* la musique. L'objectif de notre enquête n'est donc pas de substituer une ontologie à une autre.

3. Méthode d'analyse

Pour parvenir à faire état de la présence réelle de la tripartition sémiologique en musicologie francophone, nous avons dû procéder par étapes et de façon nécessairement diachronique face à la pluralité et la diversité des éléments et des événements, ayant donné lieu à une production théorique chez notre auteur. Il nous a fallu donc constituer un corpus aussi large que possible pour tenter de rendre compte de cette présence et de son évolution, non seulement chez l'auteur mais également comme constitution du mi-lieu musicologique en tant que tel.

Le corpus relatif à la présence de la tripartition chez l'auteur se compose donc de ses ouvrages de référence, tel *Musicologie générale et sémiologie* ou *Fondements d'une sémiologie de la musique*, dont nous analyserons le contenu en détail dans un premier temps pour tenter d'y construire ce qui pourra s'apparenter à un modèle *métastable* de la théorie tripartite chez l'auteur. En effet, nous entendons ici reprendre à notre compte ce concept que nous empruntons à Gilbert Simondon, pour signifier la différence d'approche qui nous caractérise par rapport aux

propos analysés. Car nous ne considérons les propos analysés (et ce, dans le choix même de porter notre regard sur l'œuvre de Jean-Jacques Nattiez) qu'en vertu de leur caractère *œuvrant* et, à ce titre, la conception métastable de la dynamique des œuvres nous importe du fait qu'elle indique clairement le processus de *prise de forme* dont nous faisons l'objet, face au texte même de l'auteur et du *potentiel* d'individuation qu'il recèle.

Ce premier modèle tripartite métastabilisé est mis en relation, dans un second temps, avec son introduction dans le domaine francophone, par l'analyse d'ouvrages faisant état du rôle historique et épistémologique joué par l'auteur et par la théorie de la tripartition en musicologie francophone, notamment en analyse musicale. Dans un troisième temps, nous verrons, à travers une étude inspirée par notre propre expérience, que l'existence de l'objet du discours trouve sa réalité concrète en éducation musicale au sein de l'enseignement secondaire. Cette étape nous apparaît nécessaire pour ancrer le fait que l'objet du discours, bien que psychologique de notre point de vue, trouve son *existence concrète* à travers la constitution de programmes en éducation musicale dans l'enseignement secondaire en France.

Au terme de cette première partie consacrée à l'analyse de la théorie telle qu'elle fut introduite en musicologie francophone, nous élargirons notre corpus à d'autres prises de position et publications de l'auteur, antérieures et postérieures aux dates de publication des ouvrages de référence. Cette mise en relation diachronique de notre modèle initial avec l'évolution de la théorie jusqu'à nos jours, mais également avec ses fondements théoriques, permettra de l'enrichir et d'en affiner la conception afin d'en discuter les principaux points de contradiction et de permanence.

Dans une dernière partie, nous proposerons des pistes programmatiques sur cette base pour répondre à la problématique initialement posée, d'une rectification de l'état de fait en état de droit.