

# À la recherche d'une approche gnoséologique du phénomène musical et de son histoire

Pierre d'Houtaud

Volume 40, Number 1, 2020

Pour des musicologies alternatives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1096483ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1096483ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

## ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

d'Houtaud, P. (2020). À la recherche d'une approche gnoséologique du phénomène musical et de son histoire. *Intersections*, 40(1), 129–155.  
<https://doi.org/10.7202/1096483ar>

## Article abstract

Since the emergence of recording, music has been enriched by a multitude of eclectic practices inspired by the development of our knowledge of the musical phenomenon. With the multiplication of cultural transfers and the reconstitution of musical practices of the past, the word “music” itself, used in the singular, now seems very narrow to apprehend all the ways of thinking about the musical phenomenon through time and space.

Within this protean musical knowledge, aesthetic reflection seems to have lost its legitimacy and cultural relativism has imposed itself as an explanatory solution. This article seeks to reconstruct the epistemological foundations of a way of thinking about musical phenomena as multiple processes but resulting from an unique apprehension of reality, an “aesthetic relationship” with its theorizations and historiographic constructions.

---

# À LA RECHERCHE D'UNE APPROCHE GNOSÉOLOGIQUE DU PHÉNOMÈNE MUSICAL ET DE SON HISTOIRE

*Pierre d'Houtaud*

---

## INTRODUCTION

Selon Philippe Vendrix, « la difficulté majeure de la musicologie réside dans la définition de son objet » (Vendrix 2004, 644). Le but de cet article est justement de proposer une nouvelle approche afin de définir ce qu'est la musique mais aussi notre manière d'en construire une histoire.

Cette recherche est motivée par deux constats que nous essayerons de mettre en évidence. Tout d'abord l'apparition de l'enregistrement est le vecteur d'une transformation profonde de notre façon de faire et de penser la musique comme de nombreuses études l'ont déjà démontrée. Cet état de fait aboutit à une multitude de définitions de la musique au sein de la musicologie et donc à ce que Jean-Jacques Nattiez appelle un « babélisme scientifique » (Nattiez 2015, 5). Or, nous constatons ensuite que si une partie de la philosophie de la musique a le mérite de s'être longuement penchée sur la question de l'enregistrement et de ses conséquences, elle a construit des modèles de pensée dans une démarche épistémologique avec un regard et des logiques fortement ethnocentrés, tournée notamment sur la définition de l'œuvre musicale, de la performance puis de l'improvisation.

Notre idée est donc de déterminer la singularité de la musique, non pas dans la forme qu'elle peut prendre au sein du réel, mais dans la relation qu'elle entretient avec l'être humain et que nous nommerons comme Gérard Genette « relation esthétique »<sup>1</sup> (Genette 1997, pp. 7-10). Pour prouver la possibilité de

---

<sup>1</sup> Gérard Genette utilise ce terme à des fins quelque peu différentes des nôtres: celui d'une étude épistémologique du rapport esthétique tandis que nous l'aborderons dans le cadre d'une approche gnoséologique. Il cherche à distinguer trois phénomènes dans les rapports esthétiques entre l'être humain et un objet esthétique. Les deux premiers que l'art partage avec bien d'autres objets non artistiques lorsque l'être humain rentre en relation avec lui sont nommés attention puis appréciation. Tout objet peut être source d'attention puis d'attention esthétique si l'être humain confère à l'objet esthétique des attributs esthétiques à la suite du constat d'un rapport esthétique. Puis l'objet est apprécié pour conférer à l'objet une *qualité*. Ce phénomène est objectivement observable tandis que le résultat *appréciatif* reste selon l'auteur subjectif. Enfin, l'art possède un phénomène propre qui est d'être *intentionnel*.

l'existence d'une telle relation, nous nous sommes appuyés sur un courant philosophique particulier que nous préciserons ultérieurement. Notre démarche propose de réfléchir à une épistémologie de la connaissance *a priori*, c'est-à-dire à un examen critique de notre démarche à connaître, que nous nommerons «gnoséologie» malgré sa définition encore instable<sup>2</sup>.

## L'INFLUENCE DE L'ENREGISTREMENT SUR LA MUSICOLOGIE

Lorsqu'en 2007, Jean-Jacques Nattiez dresse un bilan de la musicologie, son constat se montre sévère: «tout comme l'histoire vue par François Dosse (Dosse 1985), la musicologie est aujourd'hui en miettes, et j'ai la faiblesse de penser qu'elle devrait travailler à reconstruire son unité perdue» (Nattiez 2015, 5). Selon le musicologue, les causes de l'éclatement de la musicologie sont issues de trois phénomènes conjoints: l'élaboration de conceptions ontologiques différentes de la musique, le constat de la grande diversité des phénomènes musicaux auxquels nous sommes confrontés depuis le XX<sup>e</sup> siècle et l'apparition de nouveaux courants de pensée pour les expliquer (Nattiez 2015, 2).

Or, il nous semble que ces points ne sont pas égaux: le premier et le troisième points n'apparaissent pas en parallèle du second, ils en sont issus. Plus généralement, ils sont issus du processus de «mondialisation de la culture» (Grenier 2007, 286) dans lequel les diverses techniques de conservation, de transport et de reproduction sonore ont joué et continuent de jouer un rôle important. C'est parce que la musicologie s'est peu à peu confrontée à une diversité toujours plus importante des phénomènes musicaux qu'elle s'est dotée d'une multitude d'outils pour les expliquer et les comprendre:

[L]'un des effets marquants de l'avènement du phonographe est la diffusion de musiques de toutes provenances. Si l'on place ce phénomène au sein d'un mouvement plus large de développement des moyens de transports, de relations internationales et de voyages, on comprend mieux comment la combinaison des échanges scientifiques, techniques et artistiques jouent un rôle de levier pour la pensée du début du XX<sup>e</sup> siècle. (Battier 2003, 515)

Certes, les différentes influences intellectuelles issues de domaines connexes à la musicologie, comme l'histoire, la sociologie, l'ethnologie ou encore l'anthropologie n'ont pas attendu l'apparition des techniques musicales pour s'influencer et se réinventer elles-mêmes mais ces différents systèmes de pensée s'inscrivent eux aussi dans une nouvelle vision du monde dans le sillage de ce mouvement de globalisation du savoir permis par la technique et la multiplication des transports (Dosse 1985, 50). Ainsi, les technologies de reproduction du son s'inscrivent dans cette histoire plus large de reproductibilité mécanique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle (Sterne 2015, 17). Au sein de la musicologie, il nous semble

<sup>2</sup> Il nous semble nécessaire de distinguer deux démarches critiques de notre savoir. La première démarche vise à questionner *a posteriori* nos savoirs déjà établis et peut se refléter dans l'étymologie du mot «épistémologie», du grec ancien ἐπιστήμη (epistémè) et λόγος (lògos). La seconde démarche vise quant à elle l'action de connaître *a priori*, notre capacité à mener l'enquête, et renverrait davantage à l'étymologie du terme «gnoséologie» composé de γνῶσις (gnōsis) qui désigne justement l'idée d'instruction, de démarche vers la connaissance.

important de comprendre à quel point elles ont activement transformé notre rapport au son et notre manière de décrire et de penser la musique.

Dans son argumentaire, Jean-Jacques Nattiez distingue quatre conceptions ontologiques de la musique : une historique, une ethnomusicologique et donc culturelle — et plus spécifiquement une conception sociale de certaines formes de pratiques musicales occidentales —, une structuraliste et théorique, cherchant à déterminer un objet musical par une analyse des unités de base qui la composent et de la forme qu’elles prennent, et enfin une neuropsychologique voulant déterminer les causes naturelles de la musique. Là encore, notre capacité à conserver et reproduire un phénomène musical a influencé de manière très importante chaque manière de penser la musique.

L’enregistrement est tout d’abord un outil important à travers l’histoire de ce qui deviendra l’ethnomusicologie. Selon Timothy Rice, la technologie a tout d’abord permis de constituer des données précieuses à ce que l’on nommait alors la « musicologie comparée » afin de rendre compte d’un style musical ou d’une exécution particulière de tradition orales éloignées des cultures dominantes comme ce fut le cas pour élaborer l’histoire du jazz (Rice 2005, 156–58). D’abord utilisé comme un moyen de faire perdurer des pratiques qui pourraient se perdre, avec tous les paradoxes que cette approche peut susciter (Sterne Jonathan 2015, 50), l’enregistrement devient un moyen d’étude donnant la possibilité de rendre compte dans les musiques de tradition orale de particularités musicales quasiment impossibles à retranscrire par la notation. Sa qualité de reproduction permet de comparer les manières de faire et amène peu à peu le musicologue à sortir des méthodologies et des paradigmes issus de l’ethnocentrisme occidental, où la notion d’œuvre et où l’écriture prirent une part importante dans la réflexion musicale. L’utilisation de l’enregistrement fut par la suite l’objet de critiques, déconstruisant là encore certains dogmes issus d’une vision occidentale de la musique : en travestissant l’objet d’étude comme on peut le remarquer par exemple avec l’étude du chant diphonique mongol par Johann Curtet (2014), l’enregistrement devient l’outil de pénétration de la pensée occidentale dans la culture étudiée. La technologie et ses manières de l’utiliser accompagnent ainsi la pensée de l’ethnomusicologie. De manière générale, elle participe activement à l’augmentation des transferts culturels et elle transforme alors notre rapport à l’autre :

[L]a différence entre *lire* la transcription d’une musique de tradition orale et l’écouter dans sa pleine réalité sonore est rien de moins que mince, et elle ne tient pas seulement à la philologie des modes d’information : l’écriture sur portée musicale implique en effet une banalisation normative qui tend inévitablement à “domestiquer” les musiques les plus lointaines en leur conférant un semblant de proximité, de familiarité et, surtout, en les rendant inoffensives. (Pasticci 2007, 183)

L’enregistrement élargit la sphère de l’expérience musicale et ainsi le champ sémantique du mot *musique* en lui attribuant des modes opératoires et des contextes extrêmement disparates jusqu’à souffrir d’une certaine forme de confusion.

De la même manière, la forte connotation historique dans notre théorisation de la musique et l'intérêt toujours croissant jusqu'à la démesure (Menger 1983) des œuvres du passé pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas qu'un simple prolongement du travail de «récupération progressive des répertoires perdus, et avec eux de notre passé musical» (Owens 1990, 324) depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils doivent aussi se comprendre comme «une tradition contemporaine, imposée par des musiciens influents et encouragée par l'expansion de l'industrie du disque à partir des années 1930» (Planchart 2004, 1081). Le musicologue y est sollicité comme consultant et comme présentateur ou initiateur: «le mouvement pour l'«interprétation historique» a fait connaître la recherche musicologique» (Bent 2004b, 622). À la manière de l'image de synthèse pour l'archéologie qui permet de reconstruire des projections d'un passé révolu dont il ne nous reste que des traces impressives et rares, l'enregistrement donne la possibilité de proposer une image reconstituée des musiques d'un passé précédant notre capacité à conserver le son, dont nous n'avons que des traces imprécises face à la complexité des manières de pratiquer la musique dans une culture donnée. Par ailleurs l'utilisation de ces projections d'un passé musical à des fins marchandes grâce aux profits engendrés par la capacité et le coût dérisoire de la reproduction permet de diffuser à grande échelle, mais aussi d'imposer à l'imagination un cadre précis d'un passé historique duquel il est par ailleurs difficile de se départir. Le discours musical s'élabore afin de répondre aux exigences d'un nouvel auditeur différent de l'auditeur de concerts: l'auditeur d'enregistrements sonores choisit ses disques, les collectionne, les écoute et les ré-écoute, les compare, pense sa programmation et se crée une culture nouvelle. Il s'approprie ainsi un savoir quelque peu différent dont les premières revues de critique musicale se font l'écho (Maisonneuve 2009, 207–10). Dans un mouvement d'enquête historique, les différentes sources évoquant la musique sont alors systématiquement étudiées: descriptions littéraires, iconographies, traités, partitions annotées, éléments organologiques entre autres sont comparés selon un examen philologique et une interrogation critique: «l'idéologie authentiste s'est cristallisée autour d'une recherche approfondie des traités de l'époque, des conditions historiques et des notions stylistiques [et par] l'emploi de l'instrument ancien» (Sulaiman, Arbo, et Lephay 2017, 75). Avec les radios européennes, l'industrie du disque produit une discographie remarquable prenant en compte les avancées de la recherche musicologique comme le montre et le documente par exemple Jonathan Nubel en étudiant l'ensemble belge *La petite Bande*, spécialisé dans la musique baroque (Nubel 2017). Mais surtout, historiquement et géographiquement, la technologie participe activement à la superposition des différents phénomènes musicaux proposés en dehors de leur contexte culturel d'expressivité et travestit radicalement notre rapport au temps et à l'espace en permettant aux différents phénomènes musicaux de se superposer, de se comparer: «nous vivons ainsi dans un présent devenu de part en part historique, où nous sommes contraints de nous situer et de prendre parti dans l'histoire qui se fait sous nos yeux» (Molino 2006, 1387).

C'est peut-être dans les deux dernières conceptions ontologiques évoquées par Jean-Jacques Nattiez, celle structuraliste et celle neuropsychologique, que

la technologie n'apparaît pas comme un élément déclencheur de transformations des manières de faire ou de penser la musique, mais plutôt comme le catalyseur d'une conception de la musique et d'une recherche de rationalisation du monde sonore dans son lien avec l'être humain; deux sujets de recherche déjà bien présents auparavant. En effet, si l'idée de conserver et de maîtriser le son fut pendant longtemps un rêve féérique<sup>3</sup>, l'apparition des différentes techniques pour y parvenir coïncide, au sein d'une société d'innovation technologique importante, avec deux autres technologies du son très importantes et intriquées, le téléphone et la radio: « toute innovation technique majeure en matière d'enregistrement sonore procède en quelque manière de la recherche téléphonique » (Sterne 2018, 14). Pour Jonathan Sterne l'utilisation de l'enregistrement au sein du monde sonore s'invente justement comme prolongement des manières de faire et de penser le son avant l'apparition de la technologie. Par exemple, l'utilisation et le développement de l'écoute acousmatique<sup>4</sup> avec ses codes sonores particuliers, ses postures, ses pratiques apparaissent déjà comme des problématiques complexes à résoudre à travers l'élaboration et le développement du théâtrophone, technologie musicale davantage liée à la téléphonie. Mélissa von Drie montre que l'idée de réalisme, d'immersion et de confort, argument commercial que l'on retrouvera plus tard dans la musique enregistrée, et les procédés technologiques inventés pour y parvenir, s'élaborent déjà à travers cette première invention. Mais cette idée d'immersion n'apparaît pas avec le théâtrophone, elle existait déjà en puissance au sein des recherches dans le domaine de l'acoustique comme le montre l'invention du stéthoscope binaural (Van Drie 2014, 60)<sup>5</sup>. Cet effet catalyseur de l'apparition de l'enregistrement peut aussi se constater dans la manipulation puis dans la synthèse sonore. Les premières expériences de musique concrète, qui s'appuient à partir des années 1950 sur les qualités et les défauts de certaines techniques

3 Par exemple, dans un traité sur le son, l'un des plus importants savants italiens du XVII<sup>e</sup> siècle, Athanasius Kircher raille l'idée de pouvoir conserver le son: « L'analogie veut encore que le son ne peut être tenu sans une motion de l'air, comme la lumière ne peut l'être sans l'influx actuel d'un corps d'où elle émane. Il faut donc se gausser de ceux qui croient que le son peut se conserver aussi longtemps qu'il est enfermé dans un canal » (IRCAM 1994, 24). Cette aspiration de conserver le son se retrouve dans plusieurs œuvres littéraires. Citons avec Jean-Jacques Hains (2003, 903) un extrait d'une histoire parue dans une revue hebdomadaire de Bruxelles, *Le Courrier véritable des Pays-Bas*, où, en date du 23 avril 1632 sont évoquées « certaines éponges qui retiennent le son & la voix articulée, comme les nôtres font les liqueurs: De sorte que quand ils se veulent mander quelque chose, ou conférer deloin, ils parlent seulement de pres à quelqu'une de ces éponges » (Sorel 1632); ou encore le conte de Cyrano de Bergerac qui décrit dans *L'Autre Monde ou les États et Empires de la lune* en 1657 une boîte de métal « quasi tout semblable à nos horloges. [C]'est un livre où, pour apprendre, les yeux sont inutiles; on n'a besoin que d'oreilles » (Rosellini et Costentin 2005, 77-78). Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (2014, 12) retrouvent ce rêve dans le chapitre 55 du *Quart Livre* de François Rabelais où des dragées de glace emprisonnent le son et le libèrent lorsqu'elles fondent: « Nous y vismes des motz de gueule, des mots de sinople des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez, les quelz estre quelque peu eschauffez entre nos mains, foidaient comme neiges, et les ayons realement, mais ne les entendions, car c'estoit langage barbare » (Rabelais 1990, 242).

4 La « perception acousmatique » désigne « une expérience aujourd'hui très courante, mais assez peu reconnue dans ses conséquences, qui consiste à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone, etc., des sons dont la cause est invisible » (Chion 1983, 18).

5 Comme le remarque Jonathan Sterne, « les désirs associés aux lecteurs MP3 sont de vieux désirs » (Sterne 2018, 35). La note n° 3 ci-dessus nous propose plusieurs illustrations de cette affirmation.

d'enregistrement, vont rapidement trouver un prolongement dans la musique électroacoustique. Comme le remarque Jean Molino, cette production particulière d'objets sonores va s'accompagner d'un travail d'analyse du son et permettre d'élaborer une connaissance importante des propriétés acoustiques et psychoacoustiques. Mais cette volonté de compréhension particulière du son n'apparaît pas avec l'enregistrement, elle existait déjà en puissance dans les premières recherches sur la science des sons à la fin du XIXe siècle, dont l'ouvrage *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* d'Hermann von Helmholtz publié en 1863 peut se faire l'écho (Molino 2003, 72-73). Néanmoins, la capacité de conserver le son alliée à celle de le synthétiser permet de sortir la musicologie des chemins bordés d'un côté par la théorie et l'analyse musicale et de l'autre côté par l'acoustique, pour l'emmenner vers de nouveaux terrains où « la pratique musicale n'est pas séparée de la recherche scientifique » (Molino 2003, 73) et où les propriétés physiques et cognitives du domaine auditif peuvent être théorisées. L'analyse musicale, qui ne pouvait se concentrer avant l'enregistrement uniquement que sur des paramètres qu'il était possible d'écrire sur une partition peut désormais prendre en compte l'ensemble des paramètres physiques liés au son. L'utilisation systématique de l'écriture dans la musique occidentale avait déjà opéré un changement de conception de celle-ci permettant l'élaboration de schémas sonores complexes où la qualité résultait notamment de la cohérence des éléments assemblés. La théorie, qui jusque-là se cantonnait à théoriser cet aspect, doit alors peu à peu intégrer dans son champ intellectuel de nouveaux questionnements tels que la production du son dans sa globalité, les propriétés acoustiques, les conditions physiologiques et psychologiques d'émission puis de réception d'un phénomène musical. De la sorte, ce dernier ne peut plus se penser en autonomie et doit prendre en compte de nombreux domaines qui lui sont afférents, expliquant, là encore, le foisonnement des pratiques musicologiques.

## DE NOUVELLES FORMES D'EXISTENCE POUR LA MUSIQUE

Plus largement, les changements induits par la capacité à conserver le son dans l'univers musical sont colossaux et ne se résument pas seulement à des transformations dans les méthodologies ou dans les paradigmes de la musicologie. Ils s'étendent aussi bien dans les domaines de la création, de la production, de l'interprétation, de l'audition que dans le domaine de la musicologie (Eisenberg 1988). Serge Lacasse met par exemple en évidence les tournants importants dans le discours et dans la réception d'une œuvre enregistrée, utilisant des paramètres musicaux et extramusicaux inopérants jusque-là grâce à ce qu'il nomme des « effets de mise en scène phonographique » obligeant alors le musicologue à transformer ses normes d'analyse sous peine de passer à côté du phénomène musical et d'aboutir à des conclusions biaisées (Lacasse 2006, 74). Avec cette technologie, la musique passe de « l'âge de l'imprimé » à « l'âge de l'électronique » (McLuhan 1968). Notre rapport même au son en fut bouleversé et transforme encore maintenant notre représentation du monde sonore et plus spécifiquement notre définition de la musique.

Certes, les pratiques liées à cette technologie ne s'inventent que dans le cadre d'un prolongement des manières précédentes de penser et de faire la musique. Mais la capacité de la musique à pouvoir être conservée et reproduite indéfiniment doit néanmoins être conçue comme une possibilité nouvelle du monde sonore permise par la transformation humaine du réel et donc comme une forme inédite que peut désormais prendre la musique, à l'instar des éléments artificiels synthétisés par l'être humain et venus enrichir le tableau de Mendeleïev. Elle aboutit par exemple à ce phénomène de « discomorphose » décrit par Antoine Hennion pour évoquer la transformation des attentes musicales calquées désormais sur les normes de qualités sonores issues de l'enregistrement, mais aussi sur la notion d'album perçu comme œuvre musicale et dont la commercialisation réglementait les règles de valeur. Désormais encore, la musique numérique, c'est-à-dire les capacités d'enregistrement décuplées par l'informatique portent :

le potentiel d'une esthétique de l'agencement, de l'assemblage et de la production sémiotique répétitive. *Mix, remix*, détournements, collages, citations et autres figures de l'emprunt et du « cut and paste » sont devenus les syntaxes fondamentales de la création musicale. (Granjon et Combes 2007, 298–99)

Il nous amène alors, de la même manière, à rechercher de nouvelles approches pour définir le monde sonore et donc pour envisager de nouvelles théories ontologiques afin d'expliquer ce à quoi nous faisons face.

Pourtant, comme le remarque Sophie Maisonneuve, le script<sup>6</sup> de l'enregistrement sonore reste dans ses débuts très ouvert sur de nombreux usages possibles afin de convaincre de l'utilité de l'invention : le domaine musical est l'une des dix utilités envisagées par Thomas Edison, entre des rôles administratifs et pédagogiques notamment. Pendant la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, les technologies se cherchent entre le phonographe, le graphophone et le gramophone (Hains 2003, 902). Comme le montre Elisabeth Giuliani, l'objectif est de gagner le « contrat "culturel" entre le phonographe et l'auditeur mélomane » (Giuliani 2014, 91). L'intérêt commercial de l'utilisation de ce processus dans le domaine musical devient une évidence suite à deux événements majeurs, l'invention par Emile Berliner en 1888 de la capacité à reproduire par galvanoplastie un enregistrement sur plusieurs disques en zinc recouverts de cire ; puis la découverte par la marque Columbia d'un « nouveau domaine presque encore ignoré : la demande, pour les attractions foraines ou les stations touristiques, d'enregistrements de chansons ou de pièces instrumentales » (Gaisberg 1947, 11)<sup>7</sup>. Par la suite, le développement économique de

<sup>6</sup> La notion de script utilisée par Sophie Maisonneuve se définit par « le plan d'usage d'un objet prévu par le concepteur et que l'utilisateur aménage, voire réécrit, en fonction de ses attentes, de ses besoins, et du dispositif dans lequel il inscrit l'objet » (Maisonneuve 2006, 18). Ainsi, « la production du script n'est pas celle d'un inventeur génial isolé dans son laboratoire : celui-ci est inscrit dans un réseau institutionnel, économique, social, qui induit, stimule, ses recherches » (Maisonneuve 2009, 25).

<sup>7</sup> Cité par Giuliani (2014, 84–85).

l'Occident ainsi que les règles économiques de l'offre et de la demande influencent le script de l'enregistrement et, avec lui, l'ensemble de l'espace social et économique de la musique dans une perspective avant tout de « production de culture » (Peterson 1976).

De nouveaux rapports d'influences s'instaurent entre les différents acteurs de la musique qui doivent désormais évoluer au sein d'un système avec des exigences économiques particulières : compositeurs, interprètes et auditeurs redéfinissent en permanence leurs rôles pour s'adapter ou pour redéfinir le script et influencer le marché (Curien et Moreau 2006 ; Nelson 1970) et transforment par là-même leur rapport à la musique. Un exemple marquant de ce jeu économique est le clivage entre le public *lowbrow* consommant de la musique populaire et celui *highbrow* consommant une musique nécessitant un savoir préalable (Levine 1988).

Une des difficultés de l'écoute enregistrée, que l'on retrouve aussi pour le téléphone et la radio, fut de créer les codes d'un nouvel espace d'écoute, perçu pendant un temps comme abstrait, car hors des cadres d'écoute dans lesquels apparaissaient la musique jusque-là. Cette appropriation d'un nouvel environnement sonore pose la question du réalisme et donc de la transduction, c'est-à-dire, non pas de la reproduction fidèle du son mais de la manière de recréer un espace sonore qui possède ses propres caractéristiques, mais qui reflète en même temps, de manière assez réaliste, le moment musical auquel il fait référence. Cette attention particulière amène à faire entrer dans le script, par petites touches, une exigence accrue à la qualité auditive, préoccupation que l'on retrouvera de manière continue dans l'histoire des techniques de l'enregistrement comme argument technique et publicitaire mais aussi comme argument esthétique de la qualité d'un enregistrement : « au cours de ce travail de production d'une médiation auquel les amateurs participent pleinement, ce sont donc aussi les termes d'"illusion" et de "fidélité" qui se trouvent considérés » (Maisonneuve 2009, 176). Quand bien même, cette qualité pourrait être perçue comme illusoire selon nos codes d'écoute actuels, Ludovic Tournès nous relate le plaisir de l'auditeur-discophile provenant du « sentiment d'une proximité avec le créateur de l'œuvre encore plus grande que lors d'une audition en direct, voire [du] sentiment d'être soi-même le créateur de la musique » (Tournès 2008, 62). Les objectifs d'interprétation sont naturellement influencés par ce besoin. Les « enregistrements-photographies » pour reprendre les termes de Frederick Gaisberg considéré comme le premier directeur artistique, ou « enregistrements-témoignages » (Lephay 2017), ou encore d'« enregistrements-documents » (Arbo 2017), c'est-à-dire, les enregistrements qui gardent en mémoire un phénomène musical et une manière de faire, vont peu à peu laisser place à des « enregistrements-objets » ou « enregistrements-œuvres », c'est-à-dire des assemblages de sons plus ou moins transformés afin d'offrir une expérience sonore idéale, presque « surréaliste », en tout cas déconnectée des possibilités d'écoute lors d'un moment musical (Lephay 2014). En d'autres termes, une telle évolution aboutit à un produit musical issu d'un « phonomontage » dont le résultat est impossible en dehors des moyens de l'enregistrement. Ce nouvel objet

ontologique questionne actuellement le monde philosophique<sup>8</sup> et interroge non seulement cette nouvelle sorte d'existence de la musique mais à travers elle, l'existence précédente de celle-ci (Arbo et Ruta 2014).

Ce système fait aussi apparaître un nouvel acteur incontournable dans le monde musical: celui du «réalisateur musical» (Hains 2003, 910) permettant de faire correspondre le format technique, le format musical et le format d'écoute, c'est-à-dire de faire coïncider les attentes de l'auditeur, les besoins du compositeur et/ou de l'interprète et les capacités technologiques de production musicale enregistrée. Au sein de l'ensemble de ces transformations, l'idée même de composition et plus largement de création est bouleversée par les possibilités qu'apporte l'enregistrement: entre l'intérêt pour les improvisations enregistrées, les exemples venus de cultures éloignées et les capacités d'invention et de restitution que permet l'enregistrement, toute une réalité créatrice que nous ne pouvons résumer ici s'opère depuis plus de 70 ans. L'enregistrement transforme ainsi de manière globale notre lien avec le phénomène musical et nous oblige à le redéfinir et nous redéfinir par la même occasion.

Avant l'invention de cette technologie, un moment musical ne peut se vivre qu'à travers une performance, c'est-à-dire une activité musicale avec une période déterminée, dans un lieu précis, qu'il soit public ou privé, et avec la médiation de musiciens. La musique était donc un phénomène du réel très restreint, cloisonné par l'activité de l'être humain et limité par sa capacité et par les instruments à sa disposition. Que cela soit lors de concerts, lors d'activités humaines auxquelles la musique était soumise, ou plus simplement chez soi, pour un moment musical, seul ou en compagnie, la possibilité d'existence du phénomène musical restait dépendante de la capacité humaine à pouvoir jouer avec le son pendant l'instant voulu. De plus, cette performance reposait sur l'utilisation de la mémoire, quelquefois sur les capacités de déchiffrement et de lecture, lorsqu'il existe des systèmes d'écriture, et sur des systèmes d'improvisation. Enfin, la découverte d'autres formes de musique n'était possible que par la transmission de musiques écrites ou le déplacement de musiciens curieux.

Avec la capacité d'enregistrer le son, le phénomène musical devient possible sans la présence physique de musiciens. D'abord utilisé comme moyen de témoigner d'un phénomène musical particulier, l'enregistrement devient rapidement le moyen de créer un objet sonore idéalisé reconstruit à partir d'un ou plusieurs phénomènes musicaux puis un objet sonore élaboré intégralement par les techniques de l'enregistrement. Par la même, les impératifs restrictifs du phénomène musical que nous venons d'évoquer volent en éclat. Chaque rôle autour de la création et de l'écoute du phénomène musical est profondément transformé. L'enregistrement possède désormais des valeurs quantifiables, une définition plus nette, une «épaisseur ontologique» (Pouivet 2010b, 50; Nubel 2017) plus importante dans le réel.

---

<sup>8</sup> Pour obtenir une bibliographie détaillée des questionnements philosophiques et des débats que l'apparition de l'enregistrement a engendrés, voir l'introduction du livre *Quand l'enregistrement change la musique* (Arbo et Lephay 2017, 6-7).

La complexité des pratiques de recherche avec les écarts de définition ontologique de la musique en viendrait à décourager qui voudrait revenir à une question qui nous semble centrale au sein de la musicologie, celle de comprendre, non ce que la musique *fait*, mais ce que la musique *est* (Vendrix 2004, 629).

## LES GRANDES APPROCHES PHILOSOPHIQUES DE LA MUSIQUE

Cette difficulté fut paradoxalement le moteur d'un regain d'intérêt pour la philosophie de la musique ces trente dernières années. Comme le résumait Alessandro Arbo et Marcello Ruta, «le débat philosophique contemporain a le mérite d'avoir pris conscience de ces transformations et des conséquences qu'elles entraînent dans nos façons de penser la musique — et, plus généralement, de la vivre et d'en faire l'expérience» (Arbo et Ruta 2014, 5).

Pourtant, la question de la nature de la musique n'est pas un sujet neuf. Elle ponctue en Occident le discours esthétique notamment dans le domaine de la philosophie depuis ses premières formes hellénistiques. Elle n'est pas non plus un sujet central de la pensée et son traitement reste en permanence synonyme de complexité et de difficultés théoriques et logiques mais aussi parfois de discours spéculatifs et oiseux. Cette place particulière de la musique peut s'expliquer par le caractère particulièrement épineux de l'existence presque intangible de cet art au sein des pratiques artistiques dont les autres formes et leurs modes d'existence engendrent déjà des difficultés théoriques importantes. Cette abstraction est d'autant plus problématique que la musique tient une place importante et concrète dans l'activité artistique humaine et ses effets sur l'individu sont facilement constatables. Comme le résume Andrew Kania, «la musique est peut-être l'art qui présente le plus d'énigmes philosophiques. Contrairement à la peinture, ses œuvres ont souvent de multiples instances, dont aucune ne peut être identifiée à l'œuvre elle-même» (Kania 2017, para. 2).

Aussi les philosophes grecs traitaient-ils de la musique soit comme une pratique révélant l'harmonie interne du cosmos, soit comme une activité influençant le sentiment et l'action de l'homme — nécessitant par là-même d'en définir l'éthique et d'en déterminer le rôle dans l'éducation et dans le contrôle de l'État. Ces deux représentations, qui sauvent un tant soit peu la musique d'un dédain bien plus important encore, traversent l'histoire de la musique jusqu'à Arthur Schopenhauer, Édouard Hanslick puis Friedrich Nietzsche, qui en font un sujet important méritant une approche particulière. Mais, comme le remarque Andrew Kania, les volontés de définition de la nature de la musique se sont généralement inscrites dans un objectif d'intégration et de justification d'une théorie générale systématique «qui tente de répondre aux questions fondamentales de la métaphysique, de l'épistémologie, de l'éthique et de la philosophie politique» (Kania 2011, 4).

Ce retour de la question musicale au sein de la philosophie s'élabore au sein du courant analytique suite à la publication *Langages de l'art* de Nelson Goodman en 1968 (Goodman 1990) qui «a transformé l'esthétique et la philosophie de l'art en élevant radicalement le niveau d'exigence argumentative et conceptuelle qu'elles suppose» (Pouivet 2010a, 253). Mais son approche pose problème: celui

d'aboutir à des conclusions inverses de notre manière pré-théorique de penser la musique. La qualité de son raisonnement eut néanmoins le mérite d'engendrer plusieurs manières différentes de définir la musique que nous allons essayer brièvement de résumer<sup>9</sup>. Réagissant aux conclusions de Nelson Goodman, le courant créationniste représenté notamment par Jerrold Levinson propose de prendre en compte nos croyances pré-théoriques sur la musique comme contrainte méthodologique dans le discours ontologique : pour ce philosophe les artistes créent des choses que l'on nomme œuvre d'art. Cette théorie s'oppose au platonisme musical défendu par Peter Kivy qui propose de son côté l'idée que l'artiste « découvre » dans le réel une manière d'agencer les sons.

Mais comme le remarquent les auteurs eux-mêmes, ces analyses restent extrêmement ethnocentrées et cherchent non pas à répondre à ce qu'est la musique mais à ce qu'est une œuvre musicale. Aussi Jerrold Levinson note-t-il dans son article fondateur *What a musical work is* :

Cependant, je tiens à préciser d'emblée que je limite mon enquête à ce paradigme que constitue l'œuvre musicale, à savoir la composition "classique" entièrement notée issue de la culture occidentale, par exemple le *Quintette pour piano et vents en mi bémol*, op. 16, de Beethoven. (Levinson 1980, 6)

De la même manière, Peter Kivy restreint prodigieusement le champ d'application de sa théorie :

Cela peut ne pas être vrai pour les improvisations, et cela peut ne pas être vrai pour certains genres de musique électronique. Cela peut ne pas être vrai en l'absence d'un système de notation. De fait, cela peut ne pas être vrai pour la plupart des musiques du monde. (Kivy 2014, 219)

Andrew Kania propose alors une méthodologie descriptive afin de trouver au sein de l'ensemble des pratiques les conditions nécessaires et suffisantes pour déterminer les caractéristiques de la musique. Cette approche possède l'avantage de chercher à prendre en compte non seulement les pratiques musicales connues, mais comme le remarque Marcello Ruta, « les ontologies musicales descriptives sont historiquement déterminées, et elles changent en fonction de l'évolution de la pensée sur la musique » (Ruta 2014, 107). Enfin, notons qu'au sein de ces théories, l'expression de la musique est un problème transversal majeur de la philosophie de la musique (Trivedi 2011 ; Robinson 2011) et que l'activité artistique improvisée apparaît comme ouverture à ces systèmes théoriques centrés d'abord sur l'œuvre musicale (Brown 2014 ; Canonne 2014).

Une autre critique que l'on peut faire sur ces théories est qu'elles construisent leur démarche à partir de la musique pure. Andrew Kania justifie cette approche par une raison méthodologique : la philosophie aurait besoin de distinguer ce qui est le propre de la musique et ne peut alors s'octroyer le loisir de se faire influencer par d'autres modes artistiques liés à la musique comme les

---

<sup>9</sup> Pour plus de détails, voir Kania (2017).

paroles par exemple (Kania 2017, chap. 1.1). Une dernière critique est que ces théories abordent la question sous le prisme d'une certaine forme de l'épistémologie, c'est-à-dire sous le prisme de l'analyse des connaissances *a posteriori*.

Il nous semble de notre côté qu'il est possible de concevoir en amont un travail épistémologique particulier *a priori* que l'on nomme gnoséologie. Si nous pensons que l'apparition de l'enregistrement est une formidable opportunité de redéfinir nos objets intellectuels, loin de certains dogmes esthétiques issus d'une philosophie continentale mal digérée (Pouivet 2006, 175–78), nous sommes convaincu qu'une telle théorie de la musique ne peut plus ignorer une partie du savoir musicologique construit depuis le XX<sup>e</sup> siècle notamment. Cette théorie doit alors viser une certaine forme d'unité de la musique considérée à partir de l'ensemble des postures humaines vis-à-vis du son, entre improvisation enregistrées, muzak, jeux inuits, worksong, production d'un morceau pop sur internet par un groupe local ou énième interprétation de la *Neuvième* de Beethoven, et tant d'autres réalités sonores.

### L'APPROCHE GNOSÉOLOGIQUE DE LA MUSIQUE ET L'HYPOTHÈSE D'UNE MUSIQUE AU SINGULIER

L'être humain face au monde installe en permanence des systèmes de confrontation pour l'appréhender et construire un savoir. Ce système de relation entre le réel et l'être humain existe de deux manières dans le domaine sonore : le son analysé lorsque le réel produit des sons ; et le son organisé lorsque l'être humain intervient au sein du réel. Ce rapport entre l'être humain et le réel — et plus particulièrement le réel sonore — que nous nommerons « rapport esthétique » nécessite d'aborder deux domaines d'étude : l'anthropologie qui cherche à définir l'être humain à la fois sujet sensible et sujet raisonnant ; et l'ontologie de la musique, c'est-à-dire la définition de l'existence et du mode d'existence de ce réel sonore analysé, questionné et manipulé<sup>10</sup>. Enfin, la notion d'histoire nécessitera de surcroît d'analyser un autre aspect gnoséologique : notre compréhension du réel dans le temps. Loin du temps physique, le temps humain peut être défini comme une image intellectuelle liée à la mémoire afin d'appréhender l'enchaînement des moments successifs constatés dans le réel.

L'ensemble de ces aspects sera analysé à partir de l'approche réaliste de l'esthétique au sein de la « philosophie analytique »<sup>11</sup>. Elle postule que si nous nommons quelque chose, cela correspond à un « quelque chose » qui existe dans le réel, même si sa forme d'existence n'est pas *exactement* celle que nous croyons

<sup>10</sup> Selon Roger Pouivet, en philosophie, plusieurs discours ontologiques doivent être différenciés. Notre discours s'inscrit dans ce que le philosophe nomme l'« ontologie appliquée *appliquée* » qui prend place dans un discours métaphysique des choses ordinaires (Pouivet 2010b, 18–25). L'auteur entend par là chercher à concrétiser les discours ontologiques et métaphysiques de la philosophie souvent très abstraits dans le monde réel et dans les réalités sociales et historiques (Pouivet 2010b, chap. 4).

<sup>11</sup> La philosophie analytique s'est construite en réaction à la philosophie continentale considérée comme possédant un discours subjectivé avec des systèmes théoriques trop détachés et globaux. Inspirée des méthodes issues du monde scientifique, elle cherche une argumentation *méthodique* s'appuyant sur des données constatées. L'apport de la philosophie analytique dans le domaine esthétique de la musique reste tardif : il faut attendre les premiers travaux de Susanne Langer en 1942 (Davies 2010).

connaître. Cette thèse défendue notamment par Hilary Putnam (Putnam 1994, 487) et soutenue en France par Roger Pouivet (Pouivet 2006) nous permet de définir le réel comme intelligible par l'intermédiaire de nos sens et de notre capacité à conceptualiser. Il nous semble ainsi que nous possédons les capacités d'établir une « correspondance » même imparfaite avec la complexité du réel : « être un réaliste naturel veut dire admettre que les choses du monde extérieur peuvent réellement être *expérimentées*, et pas seulement en ce sens qu'elles sont la cause d'« expérience », de « qualita » ou d'« impressions », considérés comme de simples affections de notre subjectivité » (Bouveresse 1995, 1:15). Ainsi, malgré la multitude de pratiques musicales et d'explications, il doit exister une correspondance entre ce que chacun nomme « musique » et le réel musical. Le fait que certaines cultures ne possèdent pas de mot pour nommer ce que l'on appelle « musique » ne pose pas réellement de problème : ce n'est pas parce que certains êtres humains n'ont pas pris conscience d'une réalité que cette dernière n'existe pas. De la même manière, des propositions contradictoires ne délégitiment pas l'idée d'une possibilité de correspondances : le réel reste bien plus complexe que l'approche que peuvent en avoir certaines sociétés. Ce postulat à contre-courant des vents dominants n'est pas artificiel. Il s'appuie sur un des problèmes philosophiques les plus ardues dont la difficulté continue pourtant à être gravement sous-estimée (Bouveresse 1995, 1:34) : celui de la perception dont les premières grandes questions remontent au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, et dont la principale est de déterminer quelle relation existe entre ce que nous avons conscience de percevoir, ce que nous percevons effectivement et ce qui existe dans le réel. Les avancées des sciences cognitives ont progressivement mis en évidence un certain nombre d'interfaces entre nous et le réel (Brentano 1979, 5) qui nécessita d'interroger les liens de causalité entre elles. Selon Jacques Bouveresse, il existe deux conceptions philosophiques qui s'opposent : celle qui pense, comme John Henry MacDowell, que l'expérience perçoit un contenu possédant déjà des éléments conceptuels ; et celle qui voit l'expérience comme un contenu non-conceptuel à l'instar de Gareth Evans. Or, toujours selon Jacques Bouveresse ce deuxième postulat bien plus répandu possède bien des incohérences pour expliquer notre capacité à inférer des croyances et des concepts à partir de contenus non conceptuels (Bouveresse 1995, 1:9). Ces positions antagonistes sont résumées par Roger Pouivet dans une sorte de dialogue socratique quelque peu revisité (Pouivet 2014). Ainsi, lorsque nous possédons le concept de « musique », il n'est pas évident que celui-ci provienne de données sonores brutes perçues puis analysées auxquelles nous inférons un sens musical et un concept de musique, comme le voudrait l'évidence. Autrement dit, le terme « musique » n'est pas forcément une interprétation que nous faisons du réel mais pourrait très bien être expliqué comme une donnée provenant du réel au sein des informations que nous percevons.

La musique conçue au singulier n'est plus nécessairement une position incohérente : ses multiples formes, ses multiples histoires, ses multiples géographies n'aboutissent pas à la conséquence de devoir la penser au pluriel. Certaines propositions comme celles de Jean-Jacques Nattiez citées plus haut peuvent donc trouver des fondements épistémologiques solides — ou tout du moins

mesurés — dans notre raisonnement. Chaque pensée de la musique, bien qu'imparfaite, pourrait correspondre à une musique au singulier dans le réel. C'est de ce choix gnoséologique précis, trop souvent non conscientisé, que dépend ensuite le prisme par lequel le terme « musique » est abordé. Ainsi, notre manière de percevoir notre rapport au monde issue de la tradition « classique » n'est ni une vérité, ni une fatalité : c'est un choix souvent concédé par défaut, par habitude, choix que Jacques Bouveresse fait remonter à Descartes et à Locke (Bouveresse 1995, 1:12).

Les nouveaux travaux en psychologie cognitive qui démontreraient l'« internationalisation, dans notre cerveau, d'images du monde extérieur » (Dehaene 2006, 7) pourraient même conforter cette posture. Pour comprendre notre environnement, notre fonctionnement neuronal internaliserait par isomorphisme des processus constatés dans le réel en les imitant. Par exemple, pour anticiper la trajectoire d'un objet dans l'espace, nous serions capables de réinvestir de manière autonome, c'est-à-dire sans *stimuli* extérieurs, les mêmes processus qui ont eu lieu d'une expérience précédente. Il existerait donc dans le fonctionnement de notre cerveau une capacité à copier le réel, à le modéliser puis à le « virtualiser », bien avant sa mise en langage. Sans vouloir ici tirer d'affirmations hâtives, il nous semble que la possibilité d'une correspondance entre ce que nous projetons du réel et ce qu'il est effectivement reste une position gnoséologique soutenable. Il existerait dans le réel un « quelque chose » qui correspond de manière imparfaite à ce que nous définissons.

Lorsque le langage intervient, il se place en tant que création artificielle, vecteur de notre conscience des choses, mais aussi en tant que conséquence de notre manière de concevoir le monde. La logique que nous dessinons au sein du réel possède comme norme le langage : ainsi « les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde » (Wittgenstein 1993, 93). Or, si, à « chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience » (Martinet 2008, 36), il est possible d'envisager une multitude de langages calculant un même réel par d'autres concepts, d'autres notions, d'autres objets de sorte que « tout ce que nous pourrions absolument décrire pourrait être aussi autrement » (Wittgenstein 1993, 94) et définir et réfléchir avec tout autant d'efficacité le réel. Ainsi l'argument de la multitude de manières de faire et de décrire la musique pour affirmer le relativisme culturel ou pour infirmer la possibilité d'une musique au singulier n'est pas pertinent. La multitude de langages peut être considérée comme une multitude de calques d'un même phénomène, comme une multitude de reflets permettant de décrire une certaine manière de penser le réel. De plus, « les signes un par un ne signifient rien, [...] chacun d'eux exprime moins un sens qu'il ne marque un écart de sens entre lui-même et les autres » (Merleau-Ponty 1960, 49). Le mot « musique » ne possède donc pas de sens en lui-même, mais propose un champ sémantique dans lequel nous savons plus ou moins facilement inclure et exclure des phénomènes du réel en fonction de nos expériences passées mais aussi en fonction d'autres mots avec lesquels nous définissons notre expérience. Il n'existe pas au mot « musique » un sens immanent mais il apparaît comme une évidence dans un contexte sémantique ou contexte d'expérience. Cela ne veut pas dire qu'il

n'existe pas quelque chose dans le réel qui corresponde de manière imparfaite à ce que chacun peut définir en fonction de ses expériences. La musique peut à la fois être considérée comme une entité particulière tout en possédant une multitude d'aspects. De la sorte, il est tout à fait possible de concevoir la musique à la fois comme un phénomène culturel et comme un phénomène naturel si nous la définissons comme un phénomène particulier de rapport au monde possédant une multitude de formes.

## **LES MÉCANISMES HUMAINS, FONDEMENT DU RAPPORT ESTHÉTIQUE**

Ceci étant posé, tentons d'analyser notre rapport au monde et donc notre « rapport esthétique » à partir d'un système de démarches fondamentales. Pour Stanislas Dehaene :

l'ancrage de la pensée dans la biologie du cerveau implique que les principes d'organisation du vivant contraignent notre vie mentale. Comme le souligne Jean-Pierre Changeux, le cerveau de l'être humain est une formidable machine chimique où l'on retrouve les mêmes mécanismes moléculaires à l'œuvre chez la mouche drosophile ou le poisson torpille. (Dehaene 2006, 6)

Notre capacité à analyser le réel et à prévoir ses évolutions proviendrait donc de notre aptitude à « internaliser sous formes de représentations mentales » (Dehaene 2006, 8) le réel. Nos mécanismes de rapport au monde et donc de « rapport esthétique » sont à chercher dans les mécanismes de survie des êtres vivants pour s'éloigner de la mort ou la dépasser.

Tentons d'élaborer une proposition schématique. Pour échapper à l'angoisse de la mort, les êtres vivants cherchent en permanence à :

1. Déterminer les objets du monde ;
2. Établir des liens de relation, d'interaction, voire de causalité entre les objets ;
3. Prévoir leur dangerosité possible ou leur utilité.

Pour appréhender des objets instanciés comme des objets conceptualisés, l'être humain au sein du vivant utilise trois démarches sophistiquées :

1. La démarche de dissocier les objets du monde et de leur attribuer des propriétés ;
2. Celle de créer des corrélations entre les objets du monde ;
3. Celle de déterminer et quantifier les objets, leurs formes et leurs interactions.

Ces trois démarches s'appuient sur cinq capacités d'appréhension du réel :

1. Celle de percevoir par les sens les mouvements du réel ;
2. Celle de mémoriser les informations à travers une certaine perception du temps ;
3. Celle de conceptualiser par le langage des objets et des lois ;
4. Celle de virtualiser un réel et donc de projeter un futur possible ;
5. Celle de confronter ses prédictions avec les données du réel.

L'instabilité permanente et intrinsèque du vivant jusqu'à sa mort inéluctable l'oblige à construire en permanence des schémas d'actions et de réactions aux différentes situations du monde. D'un côté, le comportement d'angoisse peut être défini comme une réaction positive d'alerte vis-à-vis de la mort, comme un moyen de stimulation pour s'en échapper. À l'inverse les sensations de joie ou de plaisir pourraient trouver leurs origines dans le sentiment de réussite au sein d'un combat permanent pour échapper à la mort. Ces schémas peuvent se retrouver de manière extrêmement développée chez l'être humain dans son rapport au monde mais aussi dans son « rapport esthétique ». Sa volonté de « persévérer dans son être » (Spinoza 1954, 191) se retrouve à la fois dans ses activités de survie comme dans ses activités sociales, intellectuelles et artistiques. En cherchant avant tout à entrer en rapport avec le réel, avec l'autre par des activités sportives, religieuses, artistiques, scientifiques, il observe, développe des systèmes de corrélations entre des objets ou des concepts. Dans ce cadre, notre « rapport esthétique » doit être démystifié : l'art n'est pas le résultat d'une attitude particulière humaine vis-à-vis du réel, ni d'une qualité supérieure, comme la philosophie continentale le laisse parfois supposer. Il n'est pas plus un langage magique ou universel. C'est une conséquence de l'activité humaine, certes avec des particularités proprement esthétiques, mais qui s'inscrit dans un ensemble de jeux de relation avec le monde par la recherche de conflit ou d'harmonie, pour interagir avec le réel, chercher à le maîtriser et à le comprendre. Les activités artistiques peuvent être conçues comme des éléments de réponses comportementales et intellectuelles parmi d'autres pour pallier l'angoisse permanente de la mort par la recherche d'un plaisir lié à la sensation de vivre en maîtrisant son environnement. En cela, l'art n'est pas un « passe-temps » improductif et désintéressé, il est le résultat d'une volonté de « rapport esthétique » au monde, à l'instar d'un rapport intellectuel, d'un rapport social, d'un rapport physique, etc. Les différentes sensations de plaisir ou d'angoisse avec leurs infinités de variantes, que l'on tente de déterminer dans les différentes théorisations de la musique, ne sont pas plus surnaturelles ou extraordinaires qu'elles ne le sont dans les activités de jeu chez l'enfant, de recherche chez le scientifique, d'idéation chez l'intellectuel ou de sublimation chez le religieux :

[L]'homme agit ainsi, de par sa liberté de sujet, pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité » pour reprendre quelques notions de la philosophie de Hegel. (Teyssèdre 1958, 21)

L'être humain agit et réagit avec une complexité et une créativité démultipliées, certes, mais avec les fondements comportementaux qui sont d'une grande simplicité : entrer en relation avec le réel, l'analyser, le prévoir, le comprendre, l'inventer et le redéfinir en permanence.

En d'autres termes, le « rapport esthétique » tel que nous l'avons défini plus haut est le procédé par lequel l'être humain confronte son propre monde avec le réel. Questionner ce « rapport esthétique » revient à réfléchir sur la nature de la relation entre ce que l'être humain considère comme « provenant de lui »

et ce qu'il considère comme « appartenant à une entité du réel distincte de lui-même ». Ainsi, il nous semble que le « plaisir esthétique » n'est pas à chercher dans un système de compréhension mystique théorisant l'art : il intervient comme signe de satisfaction d'une relation particulière à la réalité et d'une certaine forme de puissance sur cette réalité. Notons alors comme conséquence, sans entrer plus en avant dans les détails, que le « plaisir esthétique » va ainsi amener l'être humain à déterminer des objets esthétiques possédant des propriétés lui permettant d'entrer en relation avec le réel.

### **« RAPPORT ESTHÉTIQUE », « PRATIQUES » ET « REPRÉSENTATIONS », UNE CAUSALITÉ CIRCULAIRE PERMANENTE**

Si nous tentons maintenant de schématiser la démarche intellectuelle de l'être humain vis-à-vis du monde musical auquel il s'affronte et dont il développe des systèmes théoriques, nous pourrions la diviser en trois étapes :

1. D'abord l'être humain passe par le « jeu » avec le réel par la création d'objets sonores dont il cherche la maîtrise par des systèmes de mémorisation, de prévision et d'ordonnance ;
2. Ce « jeu » permet ensuite l'élaboration de théories et de règles plus ou moins détaillées et issues d'une utilisation empirique du monde sonore ;
3. Dans un troisième temps, l'être humain recherche dans le passé des traces des différents phénomènes musicaux advenus pour aboutir à la construction d'un mode d'intelligibilité historique et géographique plus ou moins étendu de la musique. Cette recherche peut aboutir dans certains cas à l'élaboration d'une histoire fantasmée pour répondre à la nécessité d'explication.

Concrètement, lorsque l'être humain se fait musicien, il cherche tout autant à se confronter au réel qu'à se confronter à ses propres schémas de pensée soit pour s'y conforter soit pour s'y affronter. À l'inverse, lorsqu'il devient théoricien, il établit des règles prenant en compte à la fois ses expériences passées et ses nouvelles expériences. Cette étape l'amène à évoluer et à concevoir l'évolution de sa pratique musicale et de sa pensée. Cette « analyse esthétique », nouveau cercle de compréhension, le conduit à un troisième apport intellectuel : celui de l'expérience de l'autre. Lorsqu'il devient historien, l'être humain cherche dans l'expérience relatée, qu'elle soit issue du passé ou de l'ailleurs, un moyen nouveau de justifier et de confronter ses propres postures. En effet, si le « rapport esthétique » est un rapport entre une réalité humaine qui évolue et un réel extérieur sans cesse mouvant, il possède donc une histoire et nécessite alors, pour être appréhendé, l'apport du temps historique.

Sans vouloir nous-même utiliser l'histoire de la musique comme moyen d'expliquer le phénomène musical, il nous semble important de concevoir la conscience historique comme un facteur d'influence à la fois sur la pratique musicale et sur sa théorisation. En considérant avec Roger Chartier que chaque pratique ou chaque structure dépend de représentations contradictoires et affrontées « par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde social » (Chartier 1989, 1508), l'histoire peut alors être conçue comme une

évolution de pratiques et de représentations qui s'influenceraient mutuellement et continuellement, dans une forme de causalité circulaire permanente. À travers chaque système social et ses évolutions, les termes et leurs pratiques sont redéfinis en permanence de sorte que définition ontologique de la musique, perception anthropologique et discours historiographique s'entremêlent. La compréhension de l'histoire de la musique pourrait être définie comme une évolution du « rapport esthétique » lui-même influencé par la connaissance historiographique de son époque, dans le schéma d'une autre causalité circulaire. Bien plus qu'une histoire des « pratiques » ou des « représentations », une histoire de la musique cherchant à prendre continuellement les différents « rapports esthétiques » sans cesse renouvelés entre l'être humain et ce qu'il considère plus ou moins comme de la musique reviendrait en quelque sorte à faire une histoire du champ sémantique de la musique au cours du temps et à travers l'espace dont les multiples représentations et les multiples pratiques en sont les signes.

Ainsi, la musicologie pourrait certainement avancer dans sa démarche de cohésion en constatant non pas en premier lieu des universaux ou des méthodologies semblables mais en constatant un « rapport esthétique » premier et semblable entre l'être humain et un champ sémantique de ce que nous nommons musique. Si les manières de créer du phénomène musical, de le nommer, d'en faire sa théorie ou son histoire sont multiples, cette diversité ne doit pas nous masquer que notre rapport au réel, et en ce qui nous concerne au réel sonore, est identique.

Par exemple, plusieurs éléments pourraient nous amener à penser que la lente prise de conscience d'un passé au sein de la musique occidentale au XVII<sup>e</sup> siècle coïncide avec la prise de conscience d'une nature ontologique propre de la musique.

## UN EXEMPLE DE CAUSALITÉ CIRCULAIRE

En effet, le tournant de l'humanisme dans la pratique de l'histoire à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle voit naître un conflit entre les partisans de la tradition historique fondée sur la *disputatio* des textes anciens et sur l'éloquence, et les tenants d'une recherche de vérité dans l'histoire à partir de nouvelles méthodologies (Guion 2010). Cette deuxième posture provient des « *Antiquitates* », pratiques de celui qui « aime, rassemble et étudie les traditions et les restes du monde antique — sans être un historien » (Momigliano 1983, 252). Elle s'élabore autour de passionnés et de collectionneurs au sein des cabinets d'antiquités et de curiosités afin d'écrire un récit historique à partir des restes issus du passé. Artefacts anciens ou exotiques deviennent l'objet d'un commerce et d'un intérêt croissants et avec eux l'idée d'antiquité est assimilée à l'idée de plaisir, de curiosité, de jeu intellectuel. Se développent alors les fondements méthodologiques d'une recherche du passé à partir des méthodes de recoupement de l'information et d'indice de confiance provenant des antiquaires qui cherchaient notamment à déterminer la valeur marchande des objets et la détection des fausses antiquités. Ces démarches aboutissent à l'évidence *Du*

*peu de certitude qu'il y a dans l'histoire*<sup>12</sup> mais elles permirent aux premières publications exhaustives inspirées des recherches de l'histoire et de l'archéologie de voir le jour au XVIII<sup>e</sup> siècle (Delacroix et al. 2010, 1:57).

Au milieu de cette histoire de l'historiographie, deux concepts importants pour la musique apparaissent. Tout d'abord, la lente appropriation du passé par la découverte d'artefacts dont on a perdu la fonction sépare progressivement l'objet de sa fonction — illustration, décoration ou de symbole de pouvoir, par exemple — pour l'isoler dans un espace particulier, hors des normes sociales: « ces déplacements ont eu pour effet d'accentuer la singularité sensible des œuvres au détriment de leur valeur représentative et des hiérarchies de sujets et de genres selon lesquelles elles étaient classées et jugées » (Rancière 2004, 18). À travers cette lente prise de conscience de l'attirance, de l'intérêt, de l'attribution d'une certaine valeur pour des objets qui ont perdu leur fonction, naît la constatation d'un « rapport esthétique » au sein du rapport humain au monde, dont il faut trouver l'origine et en comprendre le fonctionnement: « de Kant à Adorno, en passant par Schiller, Hegel, Schopenhauer ou Nietzsche, le discours esthétique n'aura pas d'autre objet que la pensée de ce rapport désaccordé » (Rancière 2004, 17). Cette prise de conscience esthétique de ce que l'on nomme le « rapport esthétique » permet de définir l'art comme objet ontologique particulier et nous fait découvrir certaines caractéristiques anthropologiques associées<sup>13</sup>. La valeur donnée par la suite à l'art et aux artistes — et plus particulièrement à la musique —, puis l'indépendance croissante des pratiques musicales ainsi que l'émancipation des musiciens peuvent être comprises à travers l'explication de ce nouvel espace philosophique particulier.

De plus, bien que plus tardifs, les écrits sur la musique vont suivre ce même processus, influencés par ces nouvelles représentations. La lente appropriation d'une perception historique de la musique provient de deux démarches distinctes: d'un côté les érudits et les collectionneurs s'intéressent aux noms de musiciens ou aux œuvres du passé par simple curiosité; de l'autre, des théoriciens de la musique scrutèrent le passé récent pour trouver des arguments afin de conforter leurs thèses (Vendrix 2004). À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, cette prise de conscience inspirée du doute cartésien s'élabore au sein d'ouvrages pédagogiques, d'essais retraçant l'histoire d'une institution ou d'un genre musical, ou des premières justifications de manières de faire de la musique (Vendrix 1993). L'objectif est de comprendre et de décrire le présent pour développer une connaissance future. Le passé n'est plus source de savoir mais devient le moyen de légitimer généalogiquement une pratique, une pensée culturelle ou un savoir-faire contemporain à l'auteur, soit en dénigrant les pratiques passées, soit en y cherchant une continuité. Ici aussi la méthode critique des sources remplace les commentaires des grands écrits du passé dans une « conception

<sup>12</sup> Nous reprenons ici le titre annonciateur des questions philosophiques liées à l'histoire se trouvant dans un essai écrit par La Mothe Le Vayer en 1668 (Momigliano 1983, 259).

<sup>13</sup> En ce sens, notre notion de « rapport esthétique » est différente des autres rapports au monde. Il serait ici trop long de développer le sujet. Notons seulement qu'il est possible d'expliquer le « rapport esthétique » à partir d'une attitude spécifique de l'être humain qu'est le « plaisir esthétique ».

«dilettante» de l’histoire» (Vendrix 1993, 67). Mais, selon Philippe Vendrix, ce passé qui se borne dans un premier temps à la mémoire des êtres humains, vieille d’une ou deux générations, n’est pas tout de suite assimilé chez les théoriciens de la musique à la notion d’histoire. Son utilisation sert des objectifs pédagogiques, littéraires ou relève de la simple curiosité et amena l’éclosion d’une véritable histoire de l’art sonore à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette lente appropriation permet par exemple à Jean-Philippe Rameau d’asseoir ses nouveaux principes théoriques de la musique après 1754 (Vendrix 1993, 61).

On entrevoit donc, à travers ce bref résumé, l’enchevêtrement entre des pratiques qu’il faut définir puis justifier, la constatation progressive d’un « rapport esthétique » où la notion de musique prend une valeur particulière, et l’appropriation du passé comme moyen d’affiliation ou de justification des étapes précédentes dans une causalité circulaire permanente.

## CONCLUSION

Encore aujourd’hui, notre description des conséquences de l’enregistrement en début d’article pourrait être analysée à l’aune de ce système de compréhension. À la fois vecteur de nouvelles conceptions ontologiques de la musique, de nouvelles pratiques musicales, l’enregistrement transforme aussi notre rapport à l’histoire dans un souci de légitimation des pratiques contemporaines. Pour ne prendre qu’un exemple concret flagrant :

le fait même de produire la *Gesamtausgabe* d’un compositeur privilégie la signature sur l’anonymat. Une œuvre anonyme condamnée à l’obscurité peut acquérir des lettres de noblesse si un chercheur propose de l’attribuer à un compositeur connu, puis les perdre si l’attribution est ensuite réfutée ; ces hiérarchisations ont également des retombées commerciales discographiques : une composition anonyme se vend moins bien qu’une autre sur laquelle on peut mettre un nom. (Bent 2004a, 989)

Ainsi notre activité de compréhension des phénomènes musicaux s’inscrit encore maintenant dans une recherche de rapport au monde, que nous soyons producteurs de phénomènes musicaux, que nous cherchions à théoriser nos pratiques et nos représentations ou que nous espérons en établir une histoire et/ou une géographie pour nous y inscrire. L’approche que nous voulons mettre en évidence n’apporte aucune méthodologie toute prête ou recette historiographique. Elle propose de rassembler nos différentes pratiques sous un constat gnoséologique d’un rapport humain au monde dans lequel pourrait s’inscrire notre rapport à l’art et plus particulièrement à la musique. Nous avons cherché ici à esquisser à grands traits l’ensemble de cette démarche en prenant des positions qu’il faudrait discuter avec plus de précision et qu’il faudrait approfondir à l’aide de la réflexion philosophique et sociologique.

Par ailleurs, vouloir théoriser notre perception d’une musique au singulier comme le résultat d’un « rapport esthétique » au monde nécessite de redéfinir l’être humain en cessant par exemple de le concevoir face au monde ou face à sa société, ou encore en dissociant son corps et son esprit : l’être humain serait

avant tout interaction et réaction d'un être en symbiose avec son environnement qu'il l'ait transformé ou non.

Enfin, il nous semble que si l'enregistrement comme nouvelle « médialité »<sup>14</sup> fut un facteur très important du développement de notre savoir musical, si la technologie nous a amenés en même temps dans une situation d'éparpillement entre une multitude de méthodologies, de sujets et de paradigmes qu'il semble très difficile de rassembler, cette situation n'est bien entendu pas le propre de la musicologie. Les systèmes d'enregistrement, de transfert, de traitement et de manipulation de l'information, représentés et démultipliés désormais par le numérique, ont influencé l'ensemble des interactions et des savoirs humains. Bien loin d'être une fatalité, l'outil pourrait tout aussi bien être utilisé pour réunir des modes de pensée et réinventer une unité à la musicologie. Les différents travaux en « humanité numérique » — comme les bibliothèques numériques — que nous avons pu côtoyer semblent en dessiner les contours mais ce travail doit passer par un questionnement épistémologique et plus précisément gnoséologique, sans quoi, nous risquerions de retomber dans les mêmes dédales de la pensée dont la taille risque encore d'être démultipliée par la capacité technologique.

#### RÉFÉRENCES

- Arbo, Alessandro. 2017. « “Enregistrement-document” ou “enregistrement-œuvre” ? Un problème épistémique ». *Quand l'enregistrement change la musique*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay, 15–37. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Arbo, Alessandro, et Pierre-Emmanuel Lephay (sous la dir.). 2017. *Quand l'enregistrement change la musique*. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Arbo, Alessandro, et Marcello Ruta. 2014. *Ontologie musicale: perspectives et débats*. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Battier, Marc. 2003. « Science et technologie comme sources d'inspiration ». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 1, Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 512–32. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- Bent, Margaret. 2004a. « Editions critiques des musiques du Moyen Age et de la renaissance ». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 2, Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 988–1006. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- . 2004b. « Le métier de musicologue ». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 2, Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 611–27. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.

---

<sup>14</sup> La notion de « médialité » renvoie à l'idée de pratiques spécifiques au sein d'un système d'information et de communication prolongeant les sens et les capacités humaines: « Les médias sont “des structures de communication concrétisées dans la vie sociale, qui incluent tant les formes technologiques que leurs protocoles associés et dans lesquelles la communication relève d'une pratique culturelle. En ce sens, la communication agrège de façon rituelle, sur la même carte mentale, différentes personnes qui collaborent à travers une certaine ontologie populaire de ce qu'est la représentation, ou qui la partagent” » (Gitelman 2006, 7; Sterne 2018, 32).

- Bouveresse, Jacques. 1995. *Langage, perception et réalité. Vol. 1, La perception et le jugement*. Nîmes: J. Chambon.
- Brentano, Franz. 1979. *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*. Édité par Roderick M. Chrisholm et Reinhard Fabian. Hambourg: Felix Meiner Verlag.
- Brown, Lee B. 2014. « Œuvres de musique, improvisation et principe de continuité ». *Ontologie musicale: perspectives et débats*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Marcello Ruta, 236–78. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Canonne, Clément. 2014. « Sur l'ontologie de l'improvisation ». *Ontologie musicale: perspectives et débats*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Marcello Ruta, 279–320. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Chartier, Roger. 1989. « Le monde comme représentation ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 44 (6): 1505–20.
- Chion, Michel. 1983. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Bibliothèque de recherche musicale. Paris: Buchet-Chastel.
- Curien, Nicolas, et François Moreau. 2006. *L'Industrie du disque*. Paris: La Découverte.
- Curtet, Johanni. 2014. « L'apport de l'enregistrement dans l'étude ethnomusicologique et historique du chant diphonique mongol ». *Musique et enregistrement*, sous la dir. de Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, 123–36. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Davies, Stephen. 2010. « Analytic Philosophy and Music ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, sous la dir. de Theodore Gracyk et Andrew Kania, 294–304. Londres et New York: Routledge.
- Dehaene, Stanislas. 2006. « Vers une science de la vie mentale ». Leçon inaugurale prononcée le jeudi 6 avril 2006 au Collège de France, Paris.
- Delacroix, Christian, François Dosse, Patrick Garcia, et Nicolas Offenstadt. 2010. *Historiographies. Vol. 1, Concepts et débats*. Paris: Gallimard.
- Dosse, François. 1985. « L'histoire en miettes: des Annales militantes aux Annales triomphantes ». *Espaces Temps* 29 (1): 47–60.
- Eisenberg, Evan. 1988. *Phonographies: exploration dans le monde de l'enregistrement*. Traduit par Dominique Defert. Paris: Aubier.
- Frangne, Pierre-Henry, et Hervé Lacombe. 2014. « Introduction: musique et enregistrement: rupture ou continuité de l'art musical? ». *Musique et enregistrement*, sous la dir. de Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, 11–28. Aesthetica. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Gaisberg, Frederick William. 1947. *Music on Record*. Londres: R. Hale.
- Genette, Gérard. 1997. *L'oeuvre de l'art. Vol. 2, La relation esthétique*. Paris: Editions du Seuil.
- Gitelman, Lisa. 2006. *Always Already New – Media, History and the Data of Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Giuliani, Elizabeth. 2014. « Comment l'enregistrement s'effaça devant la musique ». *Musique et enregistrement*, sous la dir. de Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, 77–96. Aesthetica. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Goodman, Nelson. 1990. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Traduit par Jacques Morizot. Rayon art. Nîmes: J. Chambon.

- Granjon, Fabien, et Clément Combes. 2007. «La numérimorphose des pratiques de consommation musicale». *Réseaux* 25 (145-46): 291-334.
- Grenier, Line. 2007. «Circulation, valorisation et localisation de la musique pop planétaire: le cas Céline Dion». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 5, L'unité de la musique*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 286-312. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- Guion, Béatrice. 2010. «Comment écrire l'histoire: l'ars *historica* à l'âge classique». *Dix-septième siècle* 246 (1): 9.
- Hains, Jean-Jacques. 2003. «Du rouleau de cire au disque compact». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 1, Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 901-38. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- IRCAM. 1994. «Kircher, Athanasius. 1973. "Nouveau traité de l'énergie phonique"». Traduit par Guy Lobricon. *Les cahiers de l'IRCAM: Espaces* 5: 15-28.
- Kania, Andrew. 2011. «Définition». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, sous la dir. de Theodore Gracyk et Andrew Kania, 3-13. Londres et New York: Routledge.
- . 2017. «The Philosophy of Music». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, édité par Edward N. Zalta (automne 2017). Consulté à l'adresse: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>
- Kivy, Peter. 2014. «Le platonisme en musique. Un autre genre de défense». *Ontologie musicale: perspectives et débats*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Marcello Ruta, traduit par Marcello Ruta, Agnès Arbo, et Alessandro Arbo, 119-136. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Lacasse, Serge. 2006. «Composition, performance, phonographie: un malentendu ontologique en analyse musicale?». *Groove: Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, sous la dir. de Patrick Roy et Serge Lacasse, 65-78. Québec: Presses de l'Université de Laval.
- Lephay, Pierre-Emmanuel. 2014. «La prise de son et le mixage, éléments de l'interprétation: les exemples de Herbert von Karajan et Glenn Gould». *Musique et enregistrement*, sous la dir. de Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, 113-24. Aesthetica. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- . 2017. «De l'"enregistrement-témoignage" à l'"enregistrement-objet" et vice-versa». *Quand l'enregistrement change la musique*, sous la dir. de Alessandro Arbo, 39-65. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press.
- Levinson, Jerrold. 1980. «What a Musical Work Is». *The Journal of Philosophy* 77 (1): 5.
- Maisonneuve, Sophie. 2006. «De la machine parlante au disque: Une innovation technique, commerciale et culturelle». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 92: 17-31.
- . 2009. *L'invention du disque, 1877-1949: genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris: EAC-Éd. des Archives contemporaines.

- Martinet, André. 2008. *Éléments de linguistique générale*, 5<sup>e</sup> édition. Coursus. Paris: A. Colin.
- McLuhan, Marshall. 1968. *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*. Traduit par Jean Paré. Intuitions. Tours Paris: Mame Éditions du Seuil.
- Menger, Pierre-Michel. 1983. *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1960. «Le langage indirect et les voix du silence». *Signes*, 49-104. Paris: Gallimard.
- Molino, Jean. 2003. «Technologie, mondialisation, tribalisation. Un survol rétrospectif du XX<sup>e</sup> siècle». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 1, Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 69–86. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- . 2006. «Pour une autre histoire de la musique: les réécritures de l'histoire dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 4, Histoires des musiques européennes*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 1386–1440. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- Momigliano, Arnaldo. 1983. *Problèmes d'historiographie: ancienne et moderne*. Traduit par Alain Tachet, Évelyne Cohen, et Louis Evrard. Bibliothèque des histoires. Paris: Gallimard.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2015. «Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse: Une musicologie générale est-elle possible?». *Centre Tunisien de Publication Musicologique*. Consulté à l'adresse: [https://ctupm.com/?p=544&lang=fr\\_FR](https://ctupm.com/?p=544&lang=fr_FR)
- Nelson, Phillip. 1970. «Information and Consumer Behavior». *Journal of Political Economy* 78 (2): 311–29.
- Nubel, Jonathan. 2017. «Les “problèmes” de l'enregistrement de la musique ancienne: l'exemple de La Petite Bande». *Quand l'enregistrement change la musique*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay, 91–113. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Owens, Jessie Ann. 1990. «Music Historiography and the Definition of “Renaissance”». *Notes* 47 (2): 305.
- Pastucci, Susanna. 2007. «L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX<sup>e</sup> siècle». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 5, L'unité de la musique*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 17–32. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- Peterson, Richard A. 1976. «The Production of Culture: A Prolegomenon». *American Behavioral Scientist* 19 (6): 669–84.
- Planchart, Alejandro. 2004. «L'interprétation des musiques anciennes». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 2, Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 1071–90. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- Pouivet, Roger. 2006. *Le réalisme esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 2010a. *L'ontologie de l'œuvre d'art*. Paris: Vrin.

- . 2010b. *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des enregistrements*. Paris: Presses Universitaires de France. Consulté à l'adresse: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00592915>
- . 2014. «Les œuvres musicales existent-elles? Un dialogue ontologique». *Ontologie musicale: perspectives et débats*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Marcello Ruta, 13–32. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Putnam, Hilary. 1994. «Sense, Nonsense, and the Senses: An Inquiry into the Powers of the Human Mind». *The Journal of Philosophy* 91 (9): 445–517.
- Rabelais, François. 1990. *Pantagruel*. Paris: Imprimerie nationale.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Rice, Timothy. 2005. «L'histoire des musiques de tradition orale». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 3, Musiques et cultures*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 137–62. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.
- Robinson, Jenefer. 2011. «Expression Theories». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, sous la dir. de Theodore Gracyk et Andrew Kania, 201–11. Londres et New York: Routledge.
- Rosellini, Michèle, et Catherine Costentin. 2005. *Cyrano de Bergerac: Les États et Empires de la lune et du soleil*. Neuilly: Atlante.
- Ruta, Marcello. 2014. «Descriptivisme ontologique et pratiques musicales». *Ontologie musicale: perspectives et débats*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Marcello Ruta, 99–115. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Sorel, Charles. 1632. «Le courrier véritable». *Du Bureau des Postes estably pour les nouvelles heterogenées, le dernier jour d'avril 1632*. Consulté à l'adresse: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32751698b>
- Spinoza, Baruch. 1954. *L'Éthique*. Paris: Gallimard.
- Sterne Jonathan. 2015. *Une histoire de la modernité sonore*. Traduit par Boïdy Maxime. Paris: la Découverte.
- . 2018. *MP3: économie politique de la compression*. Traduit par Maxime Boïdy et Alexis Zimmer. Paris: La rue musicale.
- Sulaiman, Marion-Gallois, Alessandro Arbo, et Pierre-Emmanuel Lephay. 2017. «Le rôle du disque dans la promotion et la pérennité d'un paradigme interprétatif». *Quand l'enregistrement change la musique*, sous la dir. de Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay, 69–90. Collection du GREAM. Paris: Hermann.
- Teysseïre, Bernard. 1958. *L'esthétique de Hegel*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Tournès, Ludovic. 2008. *Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée: XIX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éd. Autrement.
- Trivedi, Saam. 2011. «Resemblance Théories». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, sous la dir. de Theodore Gracyk et Andrew Kania, 224–31. Londres et New York: Routledge.
- Van Drie, Mélissa. 2014. «Devenir auditeur». *Musique et enregistrement*, sous la dir. de Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, 55–75. Aesthetica. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Vendrix, Philippe. 1993. *Aux origines d'une discipline historique: la musique et son histoire en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Liège et Genève:

Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège et Diffusion Droz.

———. 2004. «Les conceptions de l'histoire de la musique». *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 2, Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 628–48. Arles et Paris: Actes Sud et Cité de la musique.

Wittgenstein, Ludwig. 1993. *Tractatus logico-philosophicus*. Traduit par Gilles-Gaston Granger. Bibliothèque de philosophie. Paris: Gallimard.

## RÉSUMÉ

Depuis l'apparition de l'enregistrement, la musique s'est enrichie d'une multitude de pratiques éclectiques inspirées par le développement de nos connaissances du phénomène musical. Avec la multiplication des transferts culturels et la reconstitution des pratiques musicales du passé, le mot même «musique», employé au singulier, paraît désormais bien étriqué pour appréhender l'ensemble des manières de penser le phénomène musical à travers le temps et l'espace.

Au sein de cette connaissance musicale protéiforme, la pensée esthétique semble avoir perdu ses lettres de noblesse et le relativisme culturel s'est imposé comme solution d'explication. Cet article cherche à reconstruire les fondements épistémologiques d'une manière de penser les phénomènes musicaux en les pensant comme processus multiples mais issus d'une appréhension unique du réel, un «rapport esthétique» avec ses théorisations et ses constructions historiographiques.

**Mots-clés:** épistémologie, gnoséologie, esthétique, ontologie, histoire des représentations

## ABSTRACT

Since the emergence of recording, music has been enriched by a multitude of eclectic practices inspired by the development of our knowledge of the musical phenomenon. With the multiplication of cultural transfers and the reconstitution of musical practices of the past, the word “music” itself, used in the singular, now seems very narrow to apprehend all the ways of thinking about the musical phenomenon through time and space.

Within this protean musical knowledge, aesthetic reflection seems to have lost its legitimacy and cultural relativism has imposed itself as an explanatory solution. This article seeks to reconstruct the epistemological foundations of a way of thinking about musical phenomena as multiple processes but resulting from an unique apprehension of reality, an “aesthetic relationship” with its theorizations and historiographic constructions.

**Keywords:** epistemology, gnoseology, aesthetics, ontology, historical representation

## BIOGRAPHIE

Pierre d'Houtaud est professeur agrégé de musique en France et docteur de l'Université de Lorraine en Histoire – spécialité Musicologie, sous la direction de Jean-Paul

Montagnier. Chargé de Recherche à l'INECC – Mission Voix Lorraine et Chercheur associé au CRULH, il travaille actuellement à la mise en place d'un partenariat entre les deux institutions et à la construction d'un projet de recherche sur les pratiques musicales en amateur. Par ailleurs, très impliqué dans le développement de la pratique du chant choral en France, il codirige avec sa femme le Choeur Universitaire de Nancy et travaille en tant que membre élu au Conseil d'Administration de l'association nationale À Coeur Joie.