

Unité et diversité du savoir musical

À propos de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle.*

Volume 2 : « Les savoirs musicaux »

NATTIEZ, J.-J. (dir.) (2004), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 1 241 p.

Georges Leroux

Volume 16, numéro 1, 2005

Écrire l'histoire de la musique du XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902388ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902388ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, G. (2005). Unité et diversité du savoir musical : à propos de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 2 : « Les savoirs musicaux » / NATTIEZ, J.-J. (dir.) (2004), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 1 241 p. *Circuit*, 16(1), 121–128. <https://doi.org/10.7202/902388ar>

Unité et diversité du savoir musical

À *propos de Musiques*. Une encyclopédie pour le *xxi^e* siècle.

Volume 2 : « *Les savoirs musicaux* »

Georges Leroux

NATTIEZ, J.-J. (dir.) (2004), *Musiques. Une encyclopédie pour le *xxi^e* siècle*, vol. II, « *Les savoirs musicaux* », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 1 241 p.

Dans sa présentation de ce deuxième tome de l'encyclopédie *Musiques*, Jean-Jacques Nattiez, qui en est l'architecte et le maître d'œuvre, prend le soin de poser la question de la pluralité du savoir musical. Véritable enjeu de la connaissance contemporaine de la musique, cette pluralité est d'abord un fait avant d'être un obstacle à dépasser. Le développement exponentiel de la recherche dans tous les domaines a conduit à renforcer le paradoxe d'une époque qui, contrairement à celles qui l'ont précédée, en sait plus, mais qui en sait par ailleurs tellement que l'identité même de la musique en est venue à se brouiller. Le projet de cette encyclopédie est de restaurer l'unité d'un concept déstabilisé par une recherche qui a pour ainsi dire quitté son axe traditionnel. Il suffit de porter attention à la nouvelle articulation qui est proposée pour comprendre que cette restauration est en cours et qu'une nouvelle unité émerge, avec son lot de promesses et d'énigmes.

Pour aborder cette question avec tout le recul nécessaire, il faut la reprendre à compter des formulations d'Aristote dans sa *Poétique* : parce que l'œuvre poétique, aussi bien musicale que littéraire, est l'objet d'un art, elle répond à un ensemble de principes qui en règlent la composition. Ces principes sont à la fois sa technique et son savoir le plus fondamental. La poétique, au sens le plus ancien et le plus étendu du terme, englobe déjà tous les arts de la production

et Aristote, qui avait d'abord en vue le lyrisme tragique dans son rythme et dans sa dramatique propres, considérait le savoir du point de vue de cette *poiesis*, qui est d'abord un art de faire, de produire. Parce que cette poétique ne pouvait se détacher d'une esthétique, elle lui fut identifiée pendant plusieurs siècles, les théoriciens de l'art musical mettant rarement en question la distinction pourtant essentielle entre la théorie de la production des œuvres et les règles assujettissant le jugement sur leur beauté. Toute la poétique moderne se ramène en effet à l'effort de faire coïncider cette esthétique avec les normes d'un savoir musical en évolution : chaque fois qu'une avancée que nous pourrions qualifier de technique permettait de déborder le cadre étroit de la poétique, il devenait impératif d'y raccorder le jugement sur la beauté. Dans ce difficile équilibre, le concept même de la musique (est-ce encore de la musique ?) se trouve souvent ébranlé.

Le savoir musical contemporain a rompu avec ces contraintes et, dans son élaboration plurielle, il cherche une synthèse qui paraissait impossible jusque dans la période moderne. Il n'est plus seulement une poétique, il est une science ouverte que Jean-Jacques Nattiez présente comme un polyèdre : parce que la musique est d'abord un concept, « une représentation mentale et abstraite que nous associons à la réalité du monde » (p. 18), son extension varie non seulement selon les cultures qui le définissent, mais aussi selon les savoirs qui en rendent possible l'accès. Mais quelle réalité correspond à ce concept, si l'extension en est aussi variable ? Le phénomène musical constitue certes une forme symbolique, mais pas n'importe laquelle : à la différence du langage, la musique reconstruit le monde sonore en unités spécifiques. Pour rendre compte de cette forme symbolique, il faut faire l'hypothèse d'une « faculté de musique », véritable *dunamis* humaine et psychique que Nattiez propose de concevoir selon un modèle phylogénétique faisant appel à toutes les composantes pratiques et formelles du phénomène. La pluralité contemporaine des savoirs musicaux est d'abord le résultat de cette anthropologie symbolique complexe, qui interdit désormais de limiter le concept de la musique à l'art de sa production canonique, et encore moins à l'esthétique qui voudrait la déterminer.

Doit-on cette mutation d'abord aux avancées des sciences de la signification, ou encore aux sciences cognitives et neurologiques ? La musique, si elle doit devenir l'objet d'un savoir unifié, sera d'abord l'objet d'une intense reconfiguration épistémologique, dont ce tome encyclopédique peut déjà donner la mesure. L'unité du savoir poétique et esthétique qui assurait jusqu'à peu la cohérence du savoir musical a volé en éclats et c'est de manière protéique que nous assistons au développement fulgurant de savoirs pluriels, multipliant dans leurs sphères propres la connaissance de tous les aspects de la musique. C'est ainsi que se structure ce polyèdre, dont Nattiez fait l'image du savoir musical

contemporain. Lui conserver une unité formelle constitue certes une hypothèse audacieuse, tant la diffraction des connaissances semble avoir perdu le lien vital autrefois assuré par la poétique. Faut-il se résoudre pour autant à une dispersion qui menacerait l'unité même du phénomène ? Cette unité doit demeurer un horizon, car le risque d'une dissémination sans foyer pourrait conduire à renoncer à l'entreprise théorique. L'effort conduit ici par Jean-Jacques Nattiez et ses collaborateurs n'est donc pas seulement une accumulation de synthèses spécialisées sur autant de domaines, c'est d'abord et avant tout le projet d'un savoir qui conquiert sa riche diversité.

Cette encyclopédie, et ce tome en particulier, font le pari de cette hypothèse : prenant acte de la diversité, il s'agit de montrer la convergence de toutes les analyses, provenant aussi bien des sciences biologiques et psychologiques que des sciences de la culture, pour percer le cœur de ce polyèdre et construire le savoir musical. Nous sommes donc placés ici, par le moyen d'investigations multiples regroupées en six parties, elles-mêmes divisées en chapitres spécialisés, au cœur d'une entreprise immense, au caractère multiforme, mais l'unité en est assurée par un horizon de signification qui relie toutes les contributions entre elles. Insistons sur la perspective sémantique et sémiologique, dans la mesure où l'horizon de signification demeure le seul garant d'une volonté de comprendre les phénomènes dans toutes leurs dimensions. Comme dans le cas des sciences du langage, qui ont traversé au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle cette épreuve de la dissolution épistémologique — pionnières des formalismes structuralistes, elles réémergent comme sciences cognitives —, les sciences de la musique entrent aujourd'hui dans un mouvement prismatique qui exigera une récapitulation de leur histoire et qui modifiera profondément leur nature. Jean-Jacques Nattiez en donne une esquisse structurée dans son introduction, allant du pythagorisme de Boèce à la psychologie cognitive de Sloboda : cette histoire, même si elle n'est pas l'objet du présent tome, en constitue la prémisse, elle donne accès en effet à l'évolution des disciplines qui, chacune de son côté, permet de construire l'encyclopédie.

À lire le sommaire de ce deuxième tome d'une œuvre qui, une fois achevée, en comportera cinq, on mesure donc le chemin qui nous sépare de cette histoire moderne du savoir musical. Qu'est-ce qui réunit en effet l'étude cognitive du cerveau musical, la théorie du rythme, les rapports de la musique et de l'inconscient, le talent musical, l'esthétique philosophique et l'herméneutique, l'ethnomusicologie, la formation des musiciens, l'édition des textes et la critique musicale, sinon le fait, à la fois immédiat et immaîtrisable, qu'il s'agit des domaines du savoir musical contemporain ? Ces savoirs n'ont certes pas encore trouvé le lieu théorique unifié qui constituait le rêve d'une *Musikwissenschaft*,

telle que l'évoquait déjà en 1875 Guido Adler, et il se peut que ce lieu demeure encore longtemps hors d'accès. Cette encyclopédie présente cependant la forme qui s'en rapproche avec le plus de rigueur : dans sa valorisation de la diversité, elle ouvre des espaces de recherche qui sont à la fois le prolongement du savoir musical historique et la multiplication de disciplines nouvelles. L'histoire de la musique, telle que la projetait Carl Dahlhaus, n'est pas encore l'histoire de son savoir, elle n'est, jusqu'à une date très récente, que l'histoire de son art, de sa poétique au sens canonique de son art d'écrire ; la conjonction de cette poétique avec un savoir à proprement parler musicologique est le fait majeur de cette encyclopédie. Elle intègre non seulement la connaissance de tous les univers musicaux, mais elle travaille aussi à produire pour l'ensemble universel une science de leur signification. On peut en attendre des rapprochements essentiels dans l'avenir, dans la mesure où l'art de la composition, entré récemment dans une phase de crise aiguë, surtout depuis la saturation des efforts postmodernes, ne pourra que tirer parti d'une ouverture sur la diversité des savoirs qui le soutiennent historiquement. Les jugements, toujours déjà peu critiques, sur la fin de la musique, tout comme ceux qui trouvent le salut de la musique dans le seul métissage, font toujours l'économie de l'horizon de savoir qui est proposé ici, et qui est la tension d'une pluralité toujours en quête de son unité.

Il suffit pour le comprendre de la comparer au *Grove*, l'instrument de référence par excellence de tous les musiciens et amateurs de musique. Dates, œuvres, chronologies, structures de composition des œuvres, réception des œuvres et des interprétations, tout est dans le *Grove*, et pourtant, après avoir lu ne serait-ce qu'une section de l'encyclopédie publiée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, on a presque l'impression que le *Grove* ne touche pas le cœur de la musique, parce qu'il ne présente que l'objet : ici se trouve abordée, parce qu'il s'agit d'abord de signification et de pensée, l'âme de la musique, la question de sa puissance — qui est à la fois sa faculté et sa force —, de sa diffusion universelle comme esprit de toutes les cultures, et même de son essence. On découvre alors que nous avons affaire à une sorte de *bifrons* : cette encyclopédie réserve à son tome IV, à paraître, l'histoire des musiques européennes, mais elle consacre les quatre autres à ce que Nattiez présente comme le « concept » de la musique. Là réside, il faut peut-être l'aborder de cette façon, la vérité de toute musique : objet dans une culture chaque fois singulière, concept pour la pensée universelle.

Cette perspective découle à la fois du savoir contemporain, qui irrigue de partout l'objet musical, profitant ici de la neurologie, là de l'image de synthèse, et de la connaissance aujourd'hui plus étendue que jamais auparavant de la totalité du fait musical, en particulier de la musique des cultures traditionnelles

et archaïques. Ces deux facteurs se renforcent, on ne peut qu'insister sur leur convergence. Plus le savoir musical progresse, et rend légitimes des théories structurées comme la sémiologie ou la psychologie cognitive, plus il peut s'appuyer sur d'autres objets musicaux que ceux de la tradition européenne de composition. La richesse de ce deuxième tome se trouve précisément dans ce croisement, mille fois réinvesti, d'un savoir entré dans une phase de structuration complexe et d'objets nouveaux, qui pénètrent le plus souvent pour la première fois dans l'orbe du savoir. L'entreprise est gigantesque, du seul fait qu'elle stimule cette rencontre et qu'elle place l'auditeur occidental devant une vérité inédite : cette vérité n'est pas seulement celle du métissage ou de la rencontre des cultures musicales, un fait évident et essentiel, mais d'abord et avant tout le processus d'universalisation du savoir musical. Ce projet ne trouvera sans doute sa vraie conclusion que dans le cinquième tome, consacré à l'unité de la musique, une unité fondée sur le fait que la musique est d'abord une intention de sens, une structure du rapport humain au monde, et qu'elle peut donc regrouper autant les chants de gorge inuit que les sonates de Pierre Boulez sans que son concept ne soit perdu.

L'ouvrage est divisé en six grandes parties présentant au total une cinquantaine de chapitres, chacun étant confié à un spécialiste. La structure peut être présentée de manière simple : les trois premières parties (1. Le matériau musical, 2. La musique, le corps et l'esprit, 3. Qu'est-ce qu'un musicien?) sont consacrées aux savoirs de la musique comme phénomène, et l'extension de ce phénomène recouvre ici autant le matériau musical et l'œuvre que le musicien et l'interprète. Parlera-t-on ici de savoirs matériels, par contraste avec les savoirs formels traditionnels? Cette distinction a pour elle de justifier les regroupements des études sur le rythme, le timbre, la texture avec celles portant sur le cerveau musical, la biologie et la créativité, l'inconscient ou encore avec celles sur l'oreille absolue, le talent musical. La cohérence de ces trois premières parties semble néanmoins plutôt assurée par leur orientation vers l'objet, à la fois du point de vue matériel et du point de vue de la faculté (corps et esprit) qui le rend possible. La formalité même, par exemple dans les études sur l'harmonie et la tonalité, ne peut qu'emprunter à la tradition canonique, et on ne peut qu'approuver le choix épistémologique qui n'a pas hésité à les intégrer dans une partie sur le matériau musical. Dit autrement, la mélodie, le rythme, le temps, et même la signification, sont ici intégrés dans une sphère qui tire son unité de sa profonde distinction d'avec les savoirs du processus cognitif : ce n'est donc pas à proprement parler une articulation du matériel et du formel qui assure la cohérence de cette première partie que l'intégration de la formalité dans l'étude même de la matière. Seule la contribution de Nicholas

Cook (« Forme et syntaxe ») semble, parce qu'elle est surtout préoccupée d'écriture, ne communiquer que de manière indirecte avec le projet d'un savoir du matériau, mais encore est-ce à partir d'une considération pure de la forme. Cet essai, comme tant d'autres de cette section, a néanmoins su éviter le piège qui aurait consisté à revisiter les traités d'écriture pour les revoir comme matériau.

Les trois parties suivantes (4. La connaissance du fait musical, 5. Pédagogies de la musique et 6. De la connaissance à l'interprétation) abordent la musique du point de vue épistémologique (musicologie, histoire de la musique, esthétique, herméneutique, ethnomusicologie), pédagogique et historico-philologique (éditions critiques, archives, critique musicale, histoire des interprétations). On ne peut qu'admirer la richesse des sommaires, toutes ces contributions mettent en œuvre en effet un savoir musical émergent, très souvent inédit dans son projet de structuration d'une approche disciplinaire nouvelle. C'est le cas de la mise en question de la musicologie au sein même de sa pratique, autant par l'étude de ses lacunes que par l'adjonction de discours récents, par exemple sur le rapport au politique (nazisme et communisme). C'est le cas également de la philologie musicale, à laquelle on a trop souvent identifié la musicologie et qui montre ici une splendide autonomie. Je note par ailleurs l'importance des contributions rattachées aux disciplines de l'esthétique (Michela Garda) et de l'herméneutique (Mario Baroni), dans la mesure où elles sont parfaitement intégrées aux savoirs. Ce qu'on pourrait appeler la philosophie de la musique, d'Adorno à Peter Kivy, demeure cependant un peu en retrait. On pourrait en souhaiter une représentation plus élaborée.

On voudrait par ailleurs citer tous les collaborateurs et tous les chapitres, et d'abord bien sûr ceux, remarquables, que signe Jean-Jacques Nattiez lui-même sur la signification, l'ethnomusicologie et sur l'authenticité. Mais si, tirant un peu le rideau, on signale que Jean-Claude Risset présente ici la théorie du timbre, que Michel Imberty signe le chapitre sur la psychanalyse, que John Sloboda présente la question du don musical et de l'innéisme, que Pierre Boulez clôture ce tome par un texte magnifique sur le chef d'orchestre, on aura une bonne idée de la richesse de la compagnie assemblée ici. Les chapitres de la deuxième et de la troisième partie apportent peut-être les contributions les plus neuves : les rapports de la musique, du corps et de l'esprit et les questions du musicien comme porteur de dons particuliers comptent en effet parmi les questions qui profitent le plus de la convergence entre les savoirs et la connaissance des traditions non européennes. Ces questions sont en effet de celles qui peuvent renouveler notre approche du concept de la musique, tout en éclairant la question lancinante du rapport du corps et de l'esprit. Le fait qu'elles soient tributaires de sciences cognitives émergentes ne doit pas dissuader le lecteur musicien,

qui serait tenté de les considérer comme des efforts éloignés de la pratique musicale.

Ce n'est pas le cas. Il s'agit d'approches qui renouvellent entièrement des questions quasi mystiques dans l'histoire de la musique, notamment la *quaestio vexata* du génie. On pense notamment aux études de Sylvie Vangenot sur la perception de la hauteur. On pense aussi aux questions du sémantisme musical, renouvelées par des approches empiriques. Je donnerai aussi deux exemples fascinants, celui du chapitre de Peter Marler, hélas très bref, sur les origines animales de la musique et celui du chapitre de Michel Imberty sur les bébés. Nous trouvons ici la problématique historico-anthropologique qui sert de fondement à une approche cognitive. Les liens étroits qui se tissent en effet entre l'étude du don musical et celle du réflexe primitif du rythme, jusqu'à intégrer la bobine de Freud et le battement du cœur, sont essentiels dans tout effort qui veut rapporter la musique à la culture : comme tout langage, la musique est une communication, et si je devais indiquer une lacune dans ce deuxième tome, c'est la faiblesse de l'aspect pragmatique : comment en effet la musique est-elle non seulement produite, inventée, mais aussi comment est-elle reçue ?

La question de la signification musicale, brillamment illustrée dans la contribution de Jean Jacques Nattiez sur la sémiologie, appelle en effet des compléments dans les disciplines de la communication : cette perspective va de l'induction de la transe à l'émotion romantique. Dans son introduction, Nattiez insiste sur la nécessité de dépasser le paradigme formel de Hanslick et d'intégrer les dimensions affectives et interprétatives au sens pragmatique du terme (par contraste avec la théorie de l'interprétation musicale de l'œuvre). Cette pragmatique peut trouver son terrain le plus évident dans les musiques populaires de masse, qui sont littéralement des espaces d'identité, mais elle peut également faire appel à la théorie kantienne du sublime pour tenter de comprendre, par exemple, la certitude intuitive, partagée par deux personnes, qu'elles ressentent la même chose en écoutant une même musique. L'expérience contemporaine de la rencontre, quasi simultanée, de musiques appartenant à des univers culturels qui prédéterminaient leur signification, constitue également une question pragmatique complexe : comment comprendre la réception d'une musique rituelle, si le rite n'est pas pratiqué ? Cette question peut être radicalisée dans le sens d'une phénoménologie de la culture : le philosophe Hans Blumenberg, dans son essai remarquable sur la *Passion selon saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach, allait jusqu'à soutenir que cette musique demeure inaccessible à un auditeur qui ne fait pas partie de la communauté chrétienne luthérienne.

Dans sa dernière partie, ce tome ouvre l'espace de la recherche sur l'interprétation. Il s'agit d'un continent encore inexploré, et qui émerge rapidement

en raison de la disponibilité numérique d'enregistrements de musiques de toute provenance. On peut non seulement comparer des interprétations d'un même artiste, par exemple les nombreuses versions du *Winterreise* par Dietrich Fischer-Dieskau, mais également proposer une récapitulation de tous les choix interprétatifs d'une même œuvre. La notion d'interprétation idéale est alors transformée par le spectre d'un continuum des interprétations possibles. La disponibilité d'archives considérables donne à ces projets des conditions de réalisation qui modifieront jusqu'au matériau même d'une histoire de la musique. Il suffit d'écouter la version Cortot des *Préludes* de Chopin pour mesurer les enjeux d'une histoire de l'interprétation et notamment l'intervention d'une forme d'historicisme inaperçue jusqu'à présent dans la connaissance du fait musical.

Le philosophe Peter Kivy posait la question de ce qu'est la musique quand on cherche à la saisir comme phénomène. « *What is music alone?* » Il n'y a pas de réponse unique, et comme le dit si bien Jean-Jacques Nattiez, la signification de la musique n'est épuisée ni par l'émotion qu'elle engendre, ni par le langage qu'elle suscite, ni par l'histoire qu'elle constitue au fil du temps. Il y a le moment musical, il y a l'anticipation de ce que la musique doit donner à la vie, il y a le don de la musique. Chaque musique, de la plus modeste à la plus grandiose, est en effet inscrite dans une adresse, dans un geste et elle n'existerait pas sans ceux à qui elle est offerte. La pragmatique est donc aussi une histoire de l'émotion musicale et de l'écoute. La musique seule, pour reprendre l'expression de Peter Kivy, ne peut être identifiée à l'écriture ou aux règles de la composition, et sans doute faut-il se résoudre, au terme de la lecture de ce deuxième tome, à renoncer à un concept qui semble plus tributaire de l'esthétique que d'une connaissance empirique du fait musical. Ce renoncement semble la condition d'une renaissance du savoir musical. Plus les savoirs se diversifient, plus les limites de la connaissance reculent : « Il n'y a pas de limites aux formes de constructions des faits musicaux et aux paramètres qui sont privilégiés. » Telle est la conclusion à laquelle parvient Jean-Jacques Nattiez, et il faut reconnaître qu'il a raison : céder à la tentation de réduire le fait musical à une méthode, à un paradigme, à un langage ne fait que l'appauvrir. À l'unité canonique des règles de la poétique se substitue un espace diversifié, ouvert sur toutes les disciplines et déployé sur l'horizon d'une unité toujours à conquérir : « On ne peut pénétrer dans le polyèdre du savoir musical avec une seule clé. »