

Laurent Cugny

Recentrer la musique

1. Audiotactilité et ontologie de l'œuvre musicale : musique d'écriture, jazz, pop, rock

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
de Sorbonne Université et de l'Institut de recherche en musicologie (IReMus)*

2021

Table des matières

Préambule	1
Introduction au premier volume	7

Première partie : audiotactilité

Introduction	17
La Théorie des musiques audiotactiles	21
Cinq analyses	43
Théorie des musiques audiotactiles et analyse	53

Deuxième partie : ontologie de l'œuvre musicale écrite

Prolégomènes	59
Le paradigme analytique	75
Par-delà le paradigme analytique	119
Le paradigme continental	131
Retour sur les paradigmes	175
Modèle et prévalence ontologique : deux notions préalables	197

***Troisième partie :
ontologies locales, rock, pop, jazz***

Une ontologie du disque ?	211
Une ontologie du rock ?	221
Une ontologie du jazz ?	247
Qu'est-ce que la pop ?	265
Vers un renversement épistémologique.....	279

Quatrième partie : régimes de production

Hypothèses pour l'ontologie de l'œuvre musicale.....	287
Relations entre les régimes	299
Théorie	323
Conclusion	333
Bibliographie.....	337
Index des noms.....	349

Première partie : audiotactilité

La difficulté majeure tient à ce que la tradition philosophique occidentale depuis l'âge classique est basée sur une ontologie des objets et non sur une ontologie des événements. Ce qui caractérise l'ontologie des objets est qu'elle formalise le discontinu, la délimitation spatiale, la séparation et la stabilité des limites. Les objets sont là, devant moi, et je peux alors les toucher, les regarder, les nommer. Il n'en va pas de même des sons qui, par nature, apparaissent et disparaissent, et que je reconnais seulement comme les produits de sources que je cherche à identifier. Les sons ne sont pas des substances, ils sont des événements, et le discret, en musique, n'est que l'artefact de la pensée humaine qui sépare et analyse sur fond de réalités objectales et non de réalités événementielles. Les sons ne sont pas des objets mais des processus et seule la volonté d'analyser l'expérience musicale en dehors de tout contexte subjectif et humain en fait une suite de notes [...].

Michel Imberty¹

Vincenzo Caporaletti, né en 1955, a d'abord été musicien (guitariste) de rock progressif puis de jazz (il a notamment accompagné le clarinettiste Tony Scott). Il élabore initialement le concept principal de sa théorie, le principe audiotactile, dans la thèse qu'il soutient à l'université de Bologne en 1984, intitulée *La Definizione dello Swing*. Ses principales références intellectuelles sont Luigi Pareyson, Umberto Eco, Alan Merriam, Michel Imberty et Marshall McLuhan. Il ne cesse ensuite de développer ce qui deviendra la Théorie des musiques audiotactiles. Pour, je l'espère, mieux introduire celle-ci, je présenterai en introduction la façon dont j'y suis arrivé, les questions posées auxquelles elle a pu apporter des réponses renouvelées.

1. IMBERTY 2003, p. 100.

Théorie des musiques audiotactiles et analyse

On a vu plus haut ce que la Théorie des musiques audiotactiles pouvait prétendre apporter à un niveau général, notamment avec le questionnement des dualités populaire/savant, processus/produit, improvisation/écriture⁷⁹. Les cinq textes rapidement présentés ici nous éclairent sur d'autres apports, plus localisés, en particulier dans les domaines de l'analyse et de l'histoire.

Considérons ces textes et les principaux éléments qui y sont traités :

– Texte 1 (« Interprétation », « Improvisation » de South, Grappelli et Reinhardt) :

- hybridité procédurale (écriture/audiotactile) ;
- hybridité culturelle (musiciens) ;
- hybridité du matériau.

– Texte 2 (« Tiger Rag » de l'Original Dixieland Jazz Band) :

- analyse + histoire ;
- changement de régime (oralité → audiotactilité).

– Texte 3 (trois solos de Bill Evans) :

- hybridité procédurale (écriture-audiotactilité)/homogénéité.

– Texte 4 (« Bitches Brew » de Miles Davis) :

- comparaison de deux processus de production : studio – post-production/concert-direct.

– Texte 5 (histoire des musiques populaires brésiliennes) :

- texte historique pur.

Rapportons-les ensuite à quelques éléments caractéristiques :

- hybridité entre régimes de production de la musique ;
- hybridité du matériau musical ;
- hybridité entre les diverses formativités et leurs procédures ;
- hybridité culturelle ;
- relation entre analyse et histoire.

79. Voir plus haut, p. 40.

Par-delà le paradigme analytique

Le tour d'horizon que l'on a proposé de la question de l'ontologie de l'œuvre musicale dans le cadre de l'esthétique analytique est loin d'être exhaustif et de nombreux auteurs ont été laissés dans l'ombre. Tout au plus peut-on espérer que ceux qui ont été évoqués peuvent être considérés comme représentatifs de ce mouvement et que les approches principales ont été résumées. En tout état de cause, les problèmes relevés nous paraissent révélateurs, d'une part du cadre de pensée que constitue ce paradigme, de l'autre des principaux arguments qui s'échangent dans ce même cadre. D'autres auteurs et auteures ont prolongé cette discussion en sortant du strict périmètre de l'esthétique analytique, tout en en jouant le jeu, c'est-à-dire en tenant compte des réquisits de ce cadre conceptuel. Nous en examinerons ici deux : Lydia Goehr et Gérard Genette.

Lydia Goehr et la critique du paradigme analytique

Comme il a été indiqué plus haut¹⁷⁴, pour Lydia Goehr les théories de l'ontologie de l'œuvre musicale peuvent se regrouper en quatre visions, respectivement platoniste (Nicolas Wolterstorff, Jerrold Levinson), aristotélicienne (Kendall Walton), nominaliste (Joseph Margolis, Nelson Goodman) et idéaliste (Benedetto Croce, R. G. Collingwood).

À partir d'une critique principalement des thèses respectives de Nelson Goodman et de Jerrold Levinson, Lydia Goehr résume le raisonnement analytique appliqué à l'ontologie de l'œuvre musicale de la façon suivante :

- a. les objets particuliers relèvent d'une espèce (ou d'un concept) donnée si et seulement s'ils possèdent les propriétés essentielles requises ;
- b. si un objet de l'espèce *E* perd les propriétés définissant l'essence de *E*, il ne relève plus de l'espèce *E* et plus encore n'est plus *cet* objet du tout parce que cet objet était nécessairement de l'espèce *E* ;
- c. donner une définition de l'espèce *E* consiste à décrire les propriétés essentielles associées à *E* ;
- d. cette définition vaut de tout temps ou au moins aussi longtemps que l'espèce *E* existe¹⁷⁵.

174. Voir plus haut, p. 75.

175. GOEHR 2007, p. 71-72.

Les voies du poïétique

La conclusion que la notion de production est essentielle à l'art sera sans doute accordée, on y verra même une évidence immédiate si manifeste d'elle-même qu'elle ne valait pas la peine d'être dite, et cela est vrai, mais notre objet n'était ni de découvrir une chose aussi évidente, ni même de la dire, il était plutôt de découvrir et de dire pour quelle raison cette évidence reconnue de tous est régulièrement oubliée aussitôt que reconnue. Il est étrange qu'une vérité aussi certaine, reconnue en principe, soit constamment négligée en fait et qu'un principe qui devrait dominer tout ce qui se dit des beaux-arts et de leurs œuvres ne joue pratiquement aucun rôle dans leur interprétation.

Étienne Gilson²⁸⁶

Trois philosophes du xx^e siècle – deux Français, un Italien – ont proposé des voies d'accès différentes à l'œuvre musicale. S'ils n'ont pas posé textuellement la question ontologique (pas de *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* comme chez Roman Ingarden), ils ont chacun établi une théorie de l'art qu'ils ont ensuite éprouvée à l'aune des différents arts, dont la musique. C'est ainsi que l'on peut légitimement parler d'une réflexion ontologique sur l'art et ses œuvres. Ce qui les réunit – outre qu'ils produisent les textes que l'on étudiera ici à une même époque (ils sont tous publiés entre 1947 et 1964) – est la place centrale donnée au poïétique, au faire, que l'on retrouvera sous la forme de la *factivité* chez Étienne Gilson, de la *formativité* chez Luigi Pareyson, de l'*instauration* chez Étienne Souriau. On les abordera dans cet ordre, arbitraire, tant les positions sont proches chronologiquement et épistémologiquement.

Étienne Gilson

Étienne Gilson a consacré l'essentiel de son œuvre à la philosophie médiévale et à la théologie. Toutefois, en 1915, il écrit en captivité dans un camp de Magdebourg un article qui sera publié en 1917 par la *Revue de philosophie* sous le titre « Du fondement des jugements esthétiques ». Ce n'est qu'à la fin de sa carrière qu'il reviendra à l'esthétique avec une trilogie composée de *Peinture et réalité* (1958), *Introduction aux arts du beau* (1963), *Matières et formes* (1964). Dans ce dernier volume, selon ses propres dires, il met à l'épreuve les conclusions générales et abstraites du précédent en scrutant les sept « arts majeurs » dont la musique fait partie. Il faut donc tout d'abord revenir à cette *Introduction aux arts du beau* qui fonde la théorie générale. Dès les premières lignes, l'auteur y pose le principe premier :

Au volume VIII de l'*Encyclopédie française* Section 10, p. 7, H. Wallon cite cette parole de Lucien Febvre : « Assurément, l'art est une façon de connaissance ». Le présent livre repose sur la conviction profonde et invétérée chez son auteur, que l'art n'est pas une façon de connaissance,

286. GILSON 1998, p. 161.

Dans la personne, « singularité et universalité non seulement se complètent l'une l'autre mais s'impliquent même essentiellement³⁰¹ ». Au fondement de cette singularité universelle, il y a l'initiative. C'est elle qui confère une valeur concrète à la personne en l'incarnant dans l'action et en lui donnant une dimension historique³⁰².

L'artiste – et de façon générale tout individu impliqué dans une action – est une personne, au sens le plus fort du terme, qui exerce son « pouvoir opéral » dans une liberté de choix (fût-elle relative) et en assumant le risque de l'échec.

Étienne Souriau

Quand elle rentrait
 Et qu'elle me voyait peindre,
 Près du poêle
 Peindre une autre toile,
 Elle s'arrêtait,
 Elle regardait
 Mon pinceau était pris
 Dans un pastis de bleu
 Ça sentait le roussi
 Je demandai : « Il pleut ? »

Claude Nougaro³⁰³

Comme pour Luigi Pareyson mais à la différence d'Étienne Gilson, l'esthétique occupe une place centrale dans l'œuvre d'Étienne Souriau. Celui-ci est en premier lieu concerné par la définition de ce qu'il nomme *instauration*, laquelle peut s'appliquer à toute sorte de processus, y compris celui de sa propre vie, d'une vie entière. Mais, et c'est une chance pour nous, il voit dans la création de l'œuvre d'art, le terrain idéal pour mener l'introspection sur cette notion d'instauration.

Si en tout ceci je prends volontiers l'instauration artistique comme exemple, c'est simplement parce qu'elle est peut-être de toutes la plus pure, la plus directe, celle où l'expérience que je cherche est la plus accessible et la plus clairement vécue. Mais n'oublions pas que ce que nous avons à trouver est valable dans tous les domaines de l'instauration³⁰⁴.

Trois textes seront évoqués ici, où se lit une théorie de cette instauration artistique. Le premier, *Les différents modes d'existence*, date de 1943³⁰⁵. Le second, *La correspondance des arts – Éléments d'esthétique comparée*, est publié en 1947³⁰⁶. Le troisième enfin, plus court, *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, paraît en 1956³⁰⁷.

301. PAREYSON 1950, p. 178.

302. Gilles Tiberghien in PAREYSON 2007, p. 6.

303. « Maudit » (Nougaro/Nougaro-Vander), Phonogram, 1971.

304. SOURIAU 2015, p. 237.

305. SOURIAU 2015.

306. SOURIAU 2019.

307. Même référence. Par ailleurs, Étienne Souriau est à l'initiative d'un *Vocabulaire d'esthétique*, dictionnaire monumental dont il a dirigé la rédaction collective jusqu'à sa disparition, avant que sa fille Anne Souriau reprenne le flambeau jusqu'à la première publication en 1990 (SOURIAU 2010).

Retour sur les paradigmes

Que pouvons-nous, très provisoirement, conclure de ce qui apparaît comme une opposition épistémologique entre paradigmes, respectivement analytique et continental, que l'on a identifiée dans un domaine particulier – l'ontologie de l'œuvre musicale écrite – mais qui la dépasse largement et que la majeure partie du monde académique accrédite ?

Commençons par ce qui apparaît comme le sol commun à partir duquel les théories se déploient. Dans la mesure où l'on a restreint la question de l'ontologie de l'œuvre musicale à un seul régime (avant de se consacrer aux autres) – le régime d'écriture –, le schème dyadique s'impose : il y a bien, pour tout le monde, deux moments, composition et interprétation, deux actions, composition et interprétation, deux objets, composition et performance, deux types d'acteur, compositeur et interprète, les premiers termes précédant, chronologiquement et ontologiquement, les seconds (à la seule exception peut-être des positions de Gisèle Brelet qui privilégie le moment de l'interprétation).

Cette dualité fondamentale articule les discussions. Celles-ci pourront se porter préférentiellement sur l'un ou l'autre de ses termes ou sur leur relation. 1. La composition est unanimement vue comme l'objet problématique du dispositif (jusqu'à être considérée comme un non-objet ou un objet « en trop »). 2. La performance : il est reconnu de façon consensuelle qu'il s'agit d'un objet réel puisqu'il est toujours situé dans le temps et dans l'espace. Il est moins discuté. 3. C'est dans la relation, d'une part entre l'ensemble des performances, avérées ou possibles, d'autre part entre la ou les performances et la composition que vont porter une grande partie des investigations.

Sur le paradigme analytique

Quels seraient les points communs réunissant les trois approches identifiées du paradigme analytique – nominalisme, platonisme, négationnisme ? On distinguera trois pistes récapitulant les points qui ont été évoqués au fil de l'examen des différentes approches :

- la problématique ;
- l'épistémologie ;
- la relation au réel et à la matière.

Modèle et prévalence ontologique : deux notions préalables

Avant d'entrer dans l'examen d'ontologies « locales », appliquées au rock, au jazz, à la pop, il faut encore introduire deux notions qui nous seront nécessaires dans la suite du développement : le modèle et la prévalence ontologique.

Test de reconnaissance et modèle

À la façon des expériences fictives souvent imaginées dans le paradigme analytique en vue de tester certaines hypothèses, on peut en proposer une nouvelle qu'on appellera « test de reconnaissance ». Par une première excursion dans l'oralité, supposons que l'on fasse chanter *Au clair de la lune* successivement par des personnes de culture française de tous âges, depuis les enfants les plus jeunes connaissant cette chanson jusqu'à des adultes, et que l'on enregistre chacune de ces exécutions. Il est vraisemblable non seulement que toutes seront différentes, mais qu'elles le seront de façon très significative. Toutes ne seront pas dans la même tonalité, certaines seront plus ou moins fausses pour ce qui concerne la justesse des hauteurs, la liste des couplets sera complète ou incomplète, leur ordre (déterminé par quelle norme ?) sera respecté ou pas. Certains des chanteurs auront oublié les paroles ou choisi de ne pas les chanter, etc. Pourtant il y a toutes les chances que des auditeurs (et sans doute la totalité d'entre eux) de l'ensemble de ces enregistrements certifient qu'il s'agit bien à chaque performance d'*Au clair de la lune*, fût-ce pour immédiatement adjoindre des restrictions (chanté faux, sans les paroles, sans respecter l'ordre des couplets, en en omettant, etc.). Certains diront que telle version contient trop peu des éléments constitutifs de cette chanson pour que l'on puisse encore parler d'une interprétation d'*Au clair de la lune*. Mais personne ne dira d'aucune des versions qu'il s'agit d'*À la claire fontaine*.

Venons-en maintenant au domaine des musiques audiotactiles. Considérons l'ensemble des versions enregistrées de « Summertime », l'*aria* composée par George Gershwin avec des paroles de son frère Ira pour l'opéra *Porgy and Bess* créé en 1935. Considérons maintenant un sous-corpus de cet ensemble en excluant les enregistrements de l'opéra lui-même ou d'éventuelles versions isolées interprétant la partition dans le respect de la norme d'écriture³⁷⁶. Le même raisonnement que pour les chansons populaires françaises de

376. La discographie de Tom Lord, qui se limite au jazz, en identifie 2 134 ; ressource en ligne <http://lordisco.com/> (consultée en janvier 2021).

Une ontologie du rock ?

Il reste alors à comprendre pourquoi il a pu être admis assez facilement que les œuvres du rock pouvaient – ou devaient – être localisées dans les enregistrements, et pourquoi la même idée appliquée au jazz a rencontré autant de résistances. Plus exactement, on peut se demander pourquoi le rock a non seulement été regardé comme une musique phonographique, mais plus encore comme *la* musique phonographique, par une sorte de recouvrement exact entre rock et phonographie qui semble s'être imposé naturellement, à l'exclusion en particulier d'une autre, le jazz. Outre ceux que l'on vient d'évoquer à propos d'une ontologie de l'enregistrement, plusieurs auteurs, déjà rencontrés dans le paradigme analytique, se sont penchés sur la question d'une ontologie du rock-enregistrement, notamment Lee B. Brown²⁶, Stephen Davies²⁷ et Andrew Kania²⁸. On se contentera toutefois de discuter les thèses d'un autre philosophe, français celui-là, Roger Pouivet, qui reprend les arguments de ses confrères anglophones en les inscrivant dans une théorie générale.

Roger Pouivet

Si Roger Pouivet connaît trois des auteurs précédemment étudiés (Evan Eisenberg, Theodore Gracyk, John Andrew Fisher²⁹), il se contente de les citer en de rares occasions et préfère ainsi reprendre à sa racine la réflexion sur l'ontologie du rock dans un ouvrage paru en 2010, intitulé *Philosophie du rock*³⁰. L'auteur y défend plusieurs thèses, mais on ne discutera que la principale, déclinée dans le livre à de très nombreuses reprises :

Je veux montrer que le rock n'est pas simplement diffusé par ces instruments techniques (un tourne-disque, un magnétophone à cassette, un lecteur de CD, un *ipod* ou tout autre moyen informatique), mais qu'il n'existe que sous la forme d'artefacts-enregistrements. Le rock, ce serait la musique devenue enregistrement dans le cadre des arts de masse. [...]

L'esthétique ou la sociologie du rock apportent leur pierre à la connaissance qu'on peut en avoir. Mais, je ne pense pas que ce sont des voies à explorer dans la recherche de son identité. Ce livre

26. BROWN 2000.

27. DAVIES S. 2001.

28. KANIA 2006.

29. Il n'est pas fait mention des travaux de Paul Clarke.

30. POUIVET 2010. Cette publication avait été préparée en 2008 par un article intitulé « L'Ontologie du rock » (POUIVET 2008), publié dans la revue *Rue Descartes*. Sauf indication contraire, toutes les citations de l'auteur qui suivent sont extraites de l'édition numérique non paginée.

Qu'est-ce que la pop ?

Avec *Dialectique de la pop*¹¹³, Agnès Gayraud, philosophe et musicienne pop, livre une réflexion extensive sur cette musique *via* une approche purement philosophique que l'on peut de surcroît spécifier comme continentale. En cela, ce texte apparaît tout à fait singulier dans l'ensemble du paysage de la littérature sur cet objet. Il se révèle d'un très grand intérêt dans la perspective de notre travail. Avant tout, comme on vient de le dire, pour son approche philosophique. Mais aussi pour certains éclairages apportés aux rapprochements et aux différences que nous pouvons établir de notre côté entre deux objets, pop d'une part, jazz de l'autre. Le rapprochement tient à la catégorie audiotactile (que l'auteure n'utilise pas et sur laquelle on reviendra) qui subsume un ensemble de pratiques musicales où l'on trouve, *a minima*, le jazz, la pop, le rock, les musiques populaires brésiliennes, les musiques populaires afro-américaines (rhythm'n blues, soul music, etc.), le rap, ainsi que bien d'autres musiques encore.

On n'évoquera ici que quelques-unes des nombreuses questions abordées par ce travail, en tant qu'elles nous permettent d'affiner quelques-unes de nos propositions. En l'occurrence : l'ontologie des œuvres et la relation entre réceptions « naïves » et analytiques.

Une ontologie des arts musicaux ?

On l'a vu avec les auteures et auteurs étudiés jusqu'à présent, le positionnement sur la question de l'ontologie – au minimum celle des œuvres sinon des musiques elles-mêmes – apparaît comme un passage obligé. *Dialectique de la pop* n'échappe pas à cette règle.

Commençons par le cadre général, celui des régimes de production tels qu'on les a définis de notre côté en aboutissant à une liste de quatre : écriture, oralité, audiotactilité, improvisation. On notera d'abord qu'Agnès Gayraud aborde elle aussi cette question dès le début de son ouvrage, la posant donc comme fondatrice, et qu'elle utilise exactement la même expression, « régime de production ». Il est donc bien question des mêmes choses, même si les appellations différeront par la suite. Combien en identifie-t-elle de son côté dans un premier temps ? Trois : 1. « régime de production folklorique » ; 2. « régime de production savant (fondé sur l'écriture) » ; 3. « régime de production de la musique fondé sur l'improvisation¹¹⁴ ». Mais l'auteure a précisé auparavant que ces trois régimes

113. GAYRAUD 2018.

114. L'ensemble des citations du livre d'Agnès Gayraud proviennent de l'édition numérique.

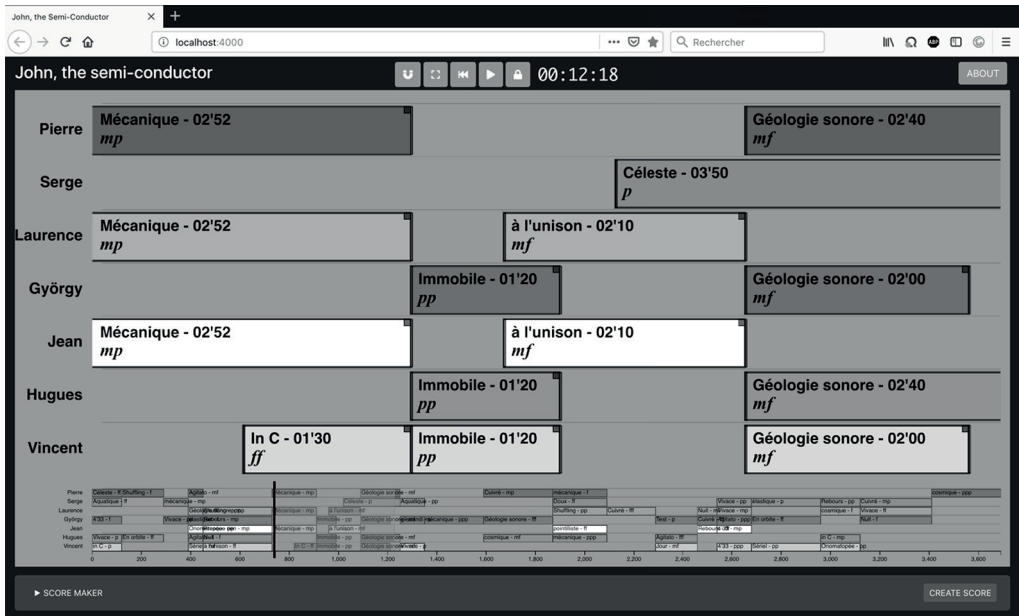


Figure 3. Capture d'écran du logiciel *John, the semi-conductor*.

L'ensemble travaille sous trois formes : 1. des discussions sur les procédures et la conception de *John, the semi-conductor* ; 2. des sessions d'improvisation non publiques (que certains membres rechignent, semble-t-il, à appeler des répétitions) ; 3. des performances publiques. Il apparaît en outre que ni les différents programmes produits par l'application ni d'éventuels enregistrements des performances publiques ne sont systématiquement conservés et encore moins publiés. On peut estimer ainsi qu'il n'y a dans cette entreprise pas réellement d'intention d'œuvre dans sa dimension de persistance. En d'autres termes, le processus est entièrement privilégié par rapport au produit qui n'est pas censé être réifié sous forme d'enregistrements sonores identifiés par exemple par un titre et une signature en étant publié sur un support quelconque, ou encore d'une bibliothèque de programmes, lesquels fonctionneraient alors comme des partitions prescriptives aptes à être reprises par le même ensemble ou un autre pour produire ce qui deviendrait des versions de l'œuvre originale. De ce point de vue, on se situe sans ambiguïté dans le régime d'improvisation. Il est à noter d'ailleurs que si les sept membres de l'ensemble sont toutes et tous des spécialistes des technologies numériques du son et la plupart des musiques électroacoustiques, toutes et tous n'ont pas reçu une formation académique d'instrumentiste.

En termes de régime, une question peut toutefois être posée. À supposer que la doctrine évolue et que l'ensemble décide d'enregistrer ses performances (avec ou sans public) et de les publier quand elles sont jugées réussies esthétiquement en fonction de tel ou tel critère, voire à publier les programmes en apposant une signature d'ensemble (et par