

Laurent Cugny

# *Recentrer la musique*

## **2. Critique du Paradigme New Musicology**

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

2024

# Introduction

Travaillant sur une musique étatsunienne, le jazz, j'ai été amené depuis toujours à lire de la littérature académique anglophone. En élargissant au domaine entier de la musicologie, je me suis trouvé, comme tout chercheur de cette discipline, plus encore confronté à cette même littérature dans la mesure où elle y assure un certain *leadership* depuis les années 1980. Or, en dépit de la variété des tonalités que l'on peut y trouver du fait de la diversité et du grand nombre des auteurs, j'ai toujours éprouvé une sensation de dénominateur commun, le sentiment de percevoir un style, une « petite musique », courant d'un écrit à l'autre, qui tiendrait à autre chose que l'anglais langue commune, sans pourtant pouvoir l'identifier formellement. En dépit des protestations de diversité contestant cette supposée homogénéité, cette mélodie entêtante pose toujours certaines questions sur sa nature, que les nombreux commentaires et écrits critiques déjà publiés n'ont peut-être pas entièrement épuisées. Le cadre plus vaste dans lequel se présente cette interrogation est celui de la possibilité d'une pensée anglophone de la musique qui, au-delà de sa grande diversité, manifesterait toutefois des traits communs autorisant à la distinguer d'une pensée continentale, distinction depuis longtemps admise en philosophie, mais pas dans la discipline musicologique.

## Le « Paradigme New Musicology » : de quoi parle-t-on ?

Il est donc question ici de cette partie de la musicologie anglophone qu'il est convenu d'appeler la *New Musicology*, laquelle a pris son essor au cours des années 1980 pour étendre son influence au monde entier et devenir, à travers la multiplicité de ses développements, un véritable continent, et comme tel, un point de référence, un horizon inévitable, que j'appellerai ici le Paradigme New Musicology, en conservant l'appellation *New Musicology* pour désigner les origines de ce vaste mouvement<sup>1</sup>. Au fil des quelque quarante années qui se sont écoulées depuis son apparition, ce discours est passé de l'état de contestation d'une musicologie alors dominante à celui de dominance par une inversion symétrique des rôles ou plutôt un déplacement (puisque rien ne revient jamais à l'état initial).

---

1. Annegret Fauser déclare en 2013 : « La *New Musicology* peut être envisagée selon deux points de vue. Pour les "vieux" (comme moi), elle suscite une forme de nostalgie. C'était une approche plutôt révolutionnaire dans les années 1980, où nous avons défié les méthodologies centrées sur le texte musical et le "canon" traditionnel en privilégiant une interprétation de l'objet sonore à travers les pratiques et constructions sociales, politiques, et épistémologiques. Pour les jeunes, c'est devenu "la" musicologie du passé récent, utilisée de manière plutôt incontestée (c'est la normalité universitaire), à laquelle se superposent de nouvelles questions. Aujourd'hui, donc, la formule de *New Musicology* ne fait sens qu'en tant que catégorie historiographique » (CONTRERAS ZUBILLAGA & RIEU 2013, p. 3).

Pourtant, un relatif consensus s'est formé aujourd'hui autour de l'idée que la *New Musicology* n'existerait plus (ou n'aurait jamais existé), qu'il ne s'agirait que d'un regroupement lâche d'auteurs et de vues en réalité très hétérogènes. L'expression ne qualifierait qu'un moment historique de la musicologie (*grosso modo* 1985-2000) à la suite duquel cette mouvance se diversifie jusqu'à en perdre son unité et par là sa raison d'être. Lawrence Kramer pourra même affirmer en 2016 que « ce ne fut jamais une doctrine »<sup>2</sup>. On peut cependant penser le contraire. S'il est en effet impossible de réduire la diversité des thèses des nombreux auteurs concernés, il est pourtant difficile de réfuter une certaine unité de vue (de style aussi), fondée d'abord sur une posture commune d'opposition, sous la forme d'un constat partagé d'une certaine inadéquation des concepts, des approches, des objets à un moment donné de l'histoire de la discipline. Partant de ce consensus, les propositions avancées pour remédier à cette situation, mais surtout les différents terrains sur lesquels ce combat pouvait se mener (histoire, herméneutique, genre, etc.), se sont diversifiés. Le fait que ces diverses propositions ne se sont pas mises d'emblée sous une même bannière (la *New Musicology*) ne suffit pas à infirmer le constat d'une certaine unité de pensée (et l'on sait que les étiquettes surviennent plus souvent après les mouvements qu'elles désignent plutôt qu'avant). Unité donc non proclamée, mais ressortant de la juxtaposition d'un grand nombre de textes, lesquels forment de fait un corpus, dans lequel on identifie assez nettement des idées-forces.

Revenons un instant sur le sens que l'on donne aux noms des forces en présence. On parlera donc de Paradigme New Musicology (P.N.M.) pour désigner l'ensemble du mouvement de contestation des pratiques musicologiques dominantes, né dans le courant des années 1980, principalement aux États-Unis et dans les pays anglophones. L'expression est suffisamment inclusive pour impliquer à la fois, d'une part la diversité dans l'unité (« paradigme »), et de l'autre la réalité et la persistance d'une origine (« *New Musicology* »). La musicologie « dominante » visée à ce moment précis de l'histoire de la discipline, qualifiée le plus souvent de moderniste ou positiviste, on préférera la nommer ici « musicologie traditionnelle », expression qui a l'avantage d'éviter de qualifier cette musicologie autrement que par sa position historique et de souligner son ancrage dans cette histoire. En outre, autre avantage, ces dénominations ne tranchent pas la question de savoir laquelle est dominante à un moment donné (car précisément cette « dominance » évolue au cours du temps).

Il est parfaitement clair que les entités désignées par ces expressions sont bien plus complexes que le regroupement sous une étiquette unique le laisse entendre. Il n'en reste pas moins que, pour approximatives et réductrices qu'elles soient, ces étiquettes désignent de grands ensembles épistémologiques qui ont une certaine réalité et sont à mon sens à l'œuvre dans la discussion que l'on souhaite proposer ici. Postuler cette réalité permet en tout état de cause de la discuter, c'en est même la condition.

---

2. KRAMER 2016, p. 2.

On pourrait émettre une autre hypothèse : les textes visés deviennent l'écran sur lequel est projeté le propre agenda idéologique de l'auteur visant. Peu importe finalement qu'Ashley Kahn, Lewis Porter ou leurs congénères voient ou ne voient pas que les concepts ne sont pas neutres. Il suffit de penser qu'ils pourraient ne pas le voir et de suggérer, c'est-à-dire d'affirmer qu'ils ne le voient pas. Ainsi, il n'est plus nécessaire de scruter réellement les textes visés, de chercher à comprendre en profondeur la pensée des auteurs, de prendre ce qui y est dit à *la lettre*, c'est-à-dire d'abord dans son sens premier, au premier degré, comme un *texte*, mais d'aller directement au *sous-texte*, plus exactement à un sous-texte particulier, celui qui en définitive n'est que celui que le visant veut y mettre, son texte propre donc. Ashley Kahn et Lewis Porter ne voient pas que les concepts ne sont pas neutres puisque Tony Whyton, lui, le voit et parce qu'il a décrété qu'ils ne le voient pas. Au-delà d'un procès d'intention, c'est un procès de pensée. Nouvel attribut du discours du maître.

### Autres biais épistémologiques

Les binarités seraient donc l'outil privilégié de l'aveuglement. Celui-ci se manifeste de plusieurs façons : idéalisation, mythification, individuation, essentialisme, romantisme, spiritualisme, universalisme.

#### Idéalisation, mythification

L'auteur raconte comment l'écoute des *alternate takes* du 10 décembre 1964, publiées bien longtemps après l'album original, a pu le troubler en les faisant apparaître comme déplaçées, voire hors sujet :

Je voudrais [...] montrer que notre réception des *alternate takes* peut être affectée par le pouvoir de l'idéologie, lequel s'est lui-même manifesté dans les conceptions réifiées de la suite. Cette écoute des *alternate takes* offre quelques-uns des exemples les plus éclairants du processus de fabrication des mythes et de la façon dont notre expérience d'écoute devient inséparable des récits jazz qui entourent les œuvres. Je prétends que le fait que les *alternate takes* sonnent de façon si abrupte et hors de contexte en dit plus sur les significations accumulées dans le temps et le caractère symbolique de l'œuvre de Coltrane que sur la musique du disque. Avoir accès au matériel de la seconde séance d'enregistrement nous procure une occasion de repenser *A Love Supreme* et de comprendre comment cette œuvre a été idéalisée depuis sa publication. En comparant nos réactions aux *alternate takes* avec notre idée installée de la publication originale, nous découvrons notre propre agencement et notre implication dans le processus de création du mythe. Plus encore, en tant qu'auditeurs, nous sommes mis devant l'évidence du pouvoir des enregistrements, de leur influence culturelle et de leur capacité à modifier nos perceptions de l'histoire<sup>46</sup>.

La question est particulièrement intéressante<sup>47</sup>. Cette expérience de la découverte après coup de toutes les parties rejetées d'un enregistrement important (*alternate takes*, prises incomplètes, faux départs, discussions de studio) est en effet toujours troublante quand il s'agit d'enregistrements importants que l'on a écoutés et réécoutés dans leur forme

46. WHYTON 2013, p. 127.

47. Voir aussi plus haut la mise en regard de l'album original et du concert d'Antibes.

peu plus tard le postmodernisme, qui la rendent difficile à soutenir aujourd'hui. Peut-on pour autant échapper complètement à une forme ou une autre de téléologie ? Ne peut-on envisager la possibilité qu'elle soit nécessaire à l'établissement d'une histoire particulière ? Les historiens, y compris celui visé ici, sont-ils totalement ignorants des problèmes qu'elle pose ? Martin Williams écrit dans le chapitre conclusif de *The Jazz Tradition* :

Le jazz ne connaît pas d'absolu : il n'y a pas une seule « meilleure » façon d'interpréter un morceau. Chaque jour, chaque moment a sa manière, et donc son sens. La manière de demain n'est pas celle d'aujourd'hui, celle d'aujourd'hui n'est pas celle d'hier.<sup>82</sup>

## Conclusion

Comment, finalement, synthétiser ce dispositif discursif que l'on a essayé de décrire ? On le fera en restant sur la critique historique que l'on vient d'évoquer.

Cette critique est articulée dans une vision située de l'histoire. Il s'agit d'une critique globale de la diachronie qui ne peut être que le fait de l'exercice d'un pouvoir coercitif (la guerre racontée par ses vainqueurs). Ce pouvoir – entièrement désincarné, dont il faut supposer qu'il se diffuse dans un ensemble d'institutions et d'individus, en un mot qu'il n'a pas de visage – élit, en fonction de ses seuls intérêts, un canon (musiciens et œuvres) et organise un récit permettant de les relier (tradition) et d'en déduire et justifier sa légitimité (téléologie). Ce canon est le fait d'individus isolés (les génies) qui ont reçu du ciel la grâce de pouvoirs supra-humains.

Cette position critique découle du privilège explicatif accordé au social et au politique qui semble impliquer un primat absolu de la synchronie sur la diachronie. Les acteurs sont le produit de leur temps et de leur environnement, social, culturel et politique. Ils sont reliés synchroniquement, par la classe, le genre, le groupe social, catégories déterminantes des actions et des représentations et donc des produits culturels, artistiques notamment. Cette détermination l'emporte sur toutes les autres et en vient à nier la notion d'histoire même puisque tout ce qui est de l'ordre du diachronique est nappé d'un voile de soupçon.

Concluons donc avec cette armature du dispositif que constitue l'idée d'un pouvoir surplombant qui dicte sa loi idéologique aux acteurs.

L'histoire officielle du jazz a eu un impact intéressant et idéologiquement chargé sur la représentation de Coltrane et de ses œuvres, la majorité des écrits et des biographies créant un récit téléologique qui atteint son apogée avec *A Love Supreme*<sup>83</sup>.

Ce pouvoir est ici incarné dans « l'histoire officielle du jazz ». On peut (re) poser à cet égard deux questions.

En premier lieu : comment se fait cette histoire et qui la fait ? Il faut d'abord noter que l'historiographie du jazz n'est pas une discipline majeure, de celles qui s'enseignent

82. WILLIAMS 1993, p. 262.

83. WHYTON 2013, p. 45.

## Épistémologie générale

### Déni de l'idée de musique

*Le mot « musique » ne veut pas  
dire la même chose sous la plume de Berlioz, de Wagner, de Liszt, de Baudelaire, de  
Verlaine, de Mallarmé... Mais elle existe et on peut s'accorder sur ce fait.*

Violaine ANGER<sup>5</sup>

À l'opposé de ce qui apparaît comme un constat relativement clair dans cette citation de Violaine Anger (les auteurs ne s'entendent pas tous sur ce qu'est la musique mais la question de son existence ne se pose pas, car la réponse va de soi), se situe l'article sans doute le plus courant chez les auteurs du Paradigme New Musicology, que l'on retrouve fermement affirmé chez Lawrence Kramer : la contestation de l'idée de musique « elle-même » (*music itself*) et son corollaire, l'impossibilité de son autonomie et de celle de ses œuvres (comment une production symbolique pourrait-elle être autonome alors qu'elle n'existe pas ?).

On peut distinguer chez Lawrence Kramer trois déclinaisons de cette idée de la non-existence de la musique. La première est la plus radicale en termes de degré. Son point de départ est l'affirmation qu'il est impossible de penser « directement » la musique, sans médiation. Un appareillage conceptuel est pour cela indispensable et il ne peut se formaliser qu'à travers le langage (« En un sens, si l'on ne parle pas de musique, il n'y a pas de musique »). Or, rien n'est moins musical qu'une épistémologie ou un langage. On retrouve donc dans ces deux aspects cette même opération d'enchâssement que l'on a vue à l'œuvre chez Kevin Korsyn : pas plus de hors-linguistique que de hors-conceptuel. Il est par conséquent impossible de séparer ce qui serait du musical pré- ou hors-linguistique ou pré- ou hors-conceptuel. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une fusion de deux substances : la priorité absolue donnée au linguistique et au conceptuel dans toute philosophie du langage entraîne l'absorption et la disparition de ce qui aurait pu être du musical. Le musical est ainsi doublement prisonnier et par là doublement impossible. Les positions de Lawrence Kramer relèvent bien de cette philosophie qui fut initiée au début du xx<sup>e</sup> siècle par les promoteurs du positivisme logique – notamment Gottlob Frege et Bertrand Russell – et de la philosophie analytique qui devait en prendre la suite. Pour les aspects conceptuels, proprement épistémologiques, c'est du côté de la *French Theory*, principalement de Michel Foucault et Jacques Derrida, qu'il faut chercher une origine.

Cette hypothèse radicale (aux deux sens du terme, origine et impératif) de non-existence de la musique pose évidemment un problème de taille. En effet, si la musique n'existe pas, comment l'interpréter ? On peut commenter indéfiniment les conditions de son appréhension (et éventuellement de sa réception), dans ce cas, on parle d'autre chose

---

5. ANGER 2016, édition numérique non paginée.

D'un côté, la théorie et la pratique musicologiques d'avant 1980 reçoivent très peu d'attention, conformément à la conviction que « la musicologie a récemment subi un changement de paradigme (p. vii)<sup>1</sup> ». De l'autre, il s'avère difficile de maintenir une polarité aussi tranchée entre « hier » et « aujourd'hui », étant donné que pour discuter des conséquences de ce « changement », il faut inévitablement porter des jugements sur ce qui l'a précédé, et sur les raisons pour lesquelles ce « changement » a pu être si nécessaire et si précieux. [...] Il existe une multitude d'écrits herméneutiques et interprétatifs datant du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> – des écrits qui pourraient avoir été terriblement sous-théorisés par les normes de l'après-changement, mais qu'aucun historien honnête de la musicologie ne peut se permettre de ne pas mentionner.

Arnold WHITTALL<sup>2</sup>

On a annoncé dans l'introduction de ce livre que l'intuition à son origine était que, sous des discours argumentatifs rationnels, pouvait se déceler une peur de la musique non formulée. Après avoir examiné trois textes susceptibles d'illustrer ce sentiment, on en vient dans cette deuxième partie à une tentative d'étayer dans la généralité cette intuition. On en passera pour cela par l'examen historique de deux idées : l'autonomie (de la musique) d'une part, les effets de la musique et plus particulièrement ceux qui peuvent inspirer une peur de la musique.

On essaiera d'abord de comprendre comment le concept d'autonomie offre un exemple caractéristique des ruptures et continuités dans le domaine de la pensée de la musique et de son histoire (p. 111), avant de voir comment l'examen de l'histoire des idées sur les effets de la musique peut informer l'esquisse d'une théorie de la peur de la musique (p. 143). Enfin, dans une conclusion générale, on formulera quelques questions, hypothèses et propositions.

---

1. Arnold Whittall cite ici le *Constructing Musicology* d'Alastair Williams (WILLIAMS 2016) dont l'article est une recension.

2. WHITTALL 2002, p. 54-55.

# Table des matières

Introduction .....	3
--------------------	---

## **Première partie :**

### **Trois textes**

La <i>New Musicology</i> au quotidien : Tony Whyton .....	15
---	----

Le décentrement théorisé : Kevin Korsyn .....	53
---	----

Une théorie herméneutique : Lawrence Kramer .....	65
---	----

## **Deuxième partie :**

### **Deux idées**

Le concept d'autonomie .....	111
------------------------------	-----

Peur de la musique, haine de la musique : de quoi le décentrement pourrait-il aussi être le nom ? .....	143
--	-----

Conclusion : questions, hypothèses et propositions.....	175
---	-----

Bibliographie.....	203
--------------------	-----

Index des personnes.....	213
--------------------------	-----