Qu'est-ce qu'un « objet musical » ?

Alessandro Arbo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cps/2810>

DOI : 10.4000/cps.2810

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2010

Pagination : 225-247

ISBN : 978-2-35410-031-5

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Alessandro Arbo, « Qu'est-ce qu'un « objet musical » ? », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 28 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2019, consulté le 08 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cps/2810> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.2810>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Qu'est-ce qu'un « objet musical » ?

Alessandro Arbo

I.

Dans un texte récent, le compositeur français Jean-Luc Hervé expose ainsi son projet d'une œuvre conçue pour un espace public, notamment un jardin :

(...) une génération totalement aléatoire de son, si elle permet de varier continuellement le matériau sonore, interdit par définition toute construction musicale. Il est impossible par cette méthode de façonner des formes et de proposer à l'auditeur une écoute détaillée. Il ne peut reconnaître aucune forme, aucun objet musical (geste, phrase). Son écoute ne peut dépasser le niveau de la globalité¹.

L'expression « objet musical », présentée en parataxe avec celle de « forme », est précisée par les termes placés entre parenthèses, « geste » et « phrase ». Ce choix, loin d'être anodin, révèle la volonté de suggérer un sens qui, quant à lui, ne semble pas aller de soi. En effet, bien qu'une telle expression appartienne au lexique musicologique, elle demeure plutôt rare dans nos manières les plus ordinaires de parler musique. On trouve une de ses occurrences les plus célèbres (peut-être même la plus célèbre, au moins pour un lecteur francophone) dans le titre de l'ouvrage principal du compositeur et ingénieur français Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (1966)². Plus généralement, on la relève aujourd'hui dans la prose de quelques compositeurs ou musicologues « vingtiémistes »

1 Hervé J.-L., Tobi-ishi : un jardin musical à Paris, *Filigrane*, 12, à paraître.

2 Schaeffer P., *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 (1^{re} édition : 1966).

(comme on dit dans le jargon des comités de sélection académiques), qui la manient néanmoins avec une nette circonspection. Car concevoir les pièces musicales comme des objets (plutôt que comme des processus ou comme l'expression d'une activité), signifie façonner des unités temporelles à partir d'une expérience visuelle. Déjà, dans une étude publiée à la même époque que le traité de Schaeffer, Patricia Carpenter soutenait qu'une telle catégorisation accompagne le projet – typiquement occidental – d'une autonomisation esthétique qui atteindrait son point culminant dans l'idée d'un musée imaginaire des œuvres musicales³. D'autres ont argumenté contre les présupposés idéologiques d'une telle manière de penser, qui en dernière instance, paraît traduire une forme de réification. Cependant, ces critiques montrent plus ou moins explicitement que l'objet musical est normalement identifié avec l'œuvre. Or, une telle identification pose problème, dans la mesure où cette dernière notion est plus complexe et, en effet, joue un rôle différent dans nos façons de penser la musique. Bien qu'elle soit difficile à définir – comme le montrent les nombreuses réflexions qui lui ont consacré de nombreux philosophes, et pas seulement d'orientation analytique – elle demeure courante. Or c'est l'inverse pour l'expression « objet musical ». Il est vrai que, dans une étude récente, Matthew Butterfield en a fait le pivot d'une intéressante perspective théorique⁴. Mais si on s'éloigne des milieux académiques, elle est décidément inhabituelle. Il peut nous arriver de la rencontrer dans le titre d'un album rock, *Unidentified Musical Object* (1996), du groupe homonyme. Mais, justement, une telle dénomination – qui nous rappelle tout de suite celle, plus courante, d'*Unidentified Flying Objects* – pourrait constituer la preuve non seulement du caractère « alien » de ce qu'il convient d'y entendre (et peut-être était-ce une des intentions de ce groupe) mais aussi de la difficulté à identifier ce qui est désigné par l'expression même. En quoi consiste en effet un « objet musical » ? Quel rôle joue cette notion dans nos discours sur la musique – tout d'abord sur la musique concrète, acousmatique ou électroacoustique, pour laquelle elle a été inventée, mais aussi, éventuellement, sur toute autre musique ? Peut-elle nous

3 Voir Carpenter, P., The Musical Object, *Current Musicology*, 5, 1967, p. 56-87.

4 Butterfield M., The Musical Object Revisited, *Music Analysis*, 21/3, 2002, p. 330-331.

être (encore) utile ou s'agit-il d'un artefact théorique qu'un principe d'économie méthodologique devrait nous inciter à supprimer?

Nous allons proposer ici quelques arguments pour répondre à ces questions. Notamment, en parcourant le texte de Schaeffer, nous tâcherons de mesurer ses possibilités et, surtout, ses limites; des limites que nous chercherons à déplacer pour esquisser, en tenant compte des études citées, une nouvelle définition.

II.

Commençons par remarquer que dans le *Traité des objets musicaux* (1966) – un ouvrage imposant, dont la deuxième édition atteint les 700 pages – le thème annoncé dès le titre ne joue pas un rôle aussi central que l'on pourrait s'y attendre. On parle beaucoup, bien sûr, de musique («a priori», «concrète», «expérimentale») ou alors d'«expériences musicales» et on propose, aussitôt, un geste d'ascèse éminemment cartésien (avec Lévi-Strauss et Hoffmann, Descartes est une des premières références philosophico-littéraires): «il nous faut repartir tout autrement dans la recherche et définir une autre méthode» (p. 22). Quant au terme «objet», il est présenté en binôme avec celui de «structure»; et, fait plus remarquable encore, dans l'expression «objet sonore». On observe alors sans peine que tout au long de ce livre, comme, d'ailleurs, dans d'autres du même auteur – on pense notamment au *Solfège de l'objet sonore* (1967), un travail conçu comme complément nécessaire du précédent –, c'est surtout dans cette dernière expression qu'est employé le terme «objet». Les gloses la concernant sont riches, et même surabondantes. Il nous est difficile, en revanche, de repérer une véritable définition d'«objet musical». Entrons dans un chapitre qui a pour titre «Le préalable instrumental» et dont le sujet est tellement préalable qu'il remonte jusqu'à l'homme de Néanderthal. L'auteur tente d'imaginer comment réagirait un musicien d'aujourd'hui confronté à des musiques produites par des primitifs. Selon lui, il ne pourrait pas résister à la tentation de les codifier en rythmes et échelles de hauteurs:

Il aura tendance à figurer en croches et doubles croches ce qui, même sur le plan rythmique, ne saurait bien entendu s'y réduire; en définitive, il négligera une approche globale des objets musicaux, c'est-à-dire des éléments données de telle ou telle expression musicale différente de la sienne. Il se trouvera donc engagé dans une entreprise aussi vaine que celle qui

consisterait à déchiffrer des hiéroglyphes à l'aide d'un double décimètre ou d'un alphabet grec. Nous nous expliquons ainsi l'hermétisme des civilisations musicales à l'égard les unes de autres; pour le dépasser, il faut, par un retour aux sources, tenir compte d'un fait qui pourrait se décrire comme un phénomène de virtuosité. La découverte des registres n'est que l'art de se servir du matériel instrumental dont se trouve disposer telle ou telle civilisation. Le concret précède l'abstrait (p. 45-46).

Notons-le d'emblée: un «objet musical» serait, avant tout, un *élément donné*: il se présente comme une entité *simple* qui est *déjà là*, avant même que nous ne songions à le repérer ou à le classer. Qu'est-ce que détermine cette priorité? Une certaine «virtuosité», l'art de se servir d'un «matériel instrumental». L'objet musical paraît porter en lui une trace de l'instrument – ou de l'«instrumentalité» – qui l'a engendré. Nous effleurons ici un des points suggérés par le texte que nous avons cité en préambule: cet objet se présente par sa nature comme lié à un geste. On dirait qu'il est le résultat d'un geste, d'une action qui peuvent être ou peuvent devenir virtuoses.

Cependant, après avoir jeté ainsi les fondements d'une hypothèse anthropologique, Schaeffer impose à son discours un virage. C'est la courbe cartésienne annoncée dès le début: pour saisir de tels objets, et notamment pour les comprendre sans préjugés, il faut faire un pas en arrière et viser, en premier lieu, l'*objet sonore*. La définition de ce dernier advient au cours d'une série d'étapes négatives: l'objet sonore n'est pas l'instrument qui a joué; il n'est pas non plus la bande magnétique, ni un état d'âme. L'auteur introduit ensuite une longue dissertation sur l'activité sensorielle et cognitive qui le concerne: l'écoute (ou, plus précisément les subtiles différences existant entre l'écouter, l'entendre, l'ouïr, le comprendre ou encore l'emploi en contexte de l'«entendre-ouïr», l'«entendre-comprendre», etc.). Il parvient au résultat suivant: *l'objet sonore est ce que l'on peut percevoir lorsque l'intention d'écoute est tournée vers le son lui-même*. C'est un acte spécifique de *réduction* qui nous permet de l'atteindre: on doit renoncer à toute intention de viser l'origine ou la cause d'un objet qui n'est scruté que pour lui-même. On met ainsi en acte une *épochè* inspirée par la démarche phénoménologique de Husserl et de Merleau-Ponty. L'objet sonore sera «tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout

cohérent, et entendu dans une *écoute réduite* qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification»⁵.

L'objet sonore constitue donc le pôle auquel tend l'intentionnalité de l'écoute réduite. Or, ici, ce qui risque de se révéler le plus gênant, c'est précisément la notion d'« objet ». D'un côté, il est compréhensible que Schaeffer y ait recouru pour se démarquer d'un discours traditionnellement centré sur les notes et les accords⁶; mais, de l'autre, il faut remarquer que, sur un plan phénoménologique, cette notion implique une coexistence d'éléments ou de parties dans l'espace qui s'accorde mal avec la façon de se présenter des sons. Car ceux-ci sont normalement perçus comme des *événements*, ou parfois des *processus*, plutôt que comme des *objets*⁷. Ce n'est pas seulement une question de précision lexicale: une telle conception semble en effet déséquilibrer le discours, en occultant le côté constitutivement dynamique des sons et de leur perception (un aspect sur lequel ont beaucoup insisté les compositeurs de la deuxième moitié du siècle dernier, surtout à partir des années 70).

Laissons pour l'instant ouvert ce problème et voyons quels sont les rapports entre l'objet sonore et l'objet musical. Dans un chapitre « pénultième » du *Traité*, écrit dix ans après sa première publication, Schaeffer reconnaît que le lecteur ne peut que peiner à distinguer ces deux objets. Il rappelle alors la (brève) définition proposée dans son livre: l'objet musical est, tout simplement, l'« objet d'une écoute musicale ». Et pour éviter le cercle vicieux, il ajoute immédiatement:

Tous les objets sonores ne sont pas également convenables à une écoute musicale. Ils ne doivent pas être, par exemple, trop chargés d'anecdotes, trop

5 Chion M., *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet/ Chastel – INA/ GRM, 1983, p. 34. Notons que, comme le souligne l'auteur, l'objet sonore trouve son corrélat nécessaire dans la notion d'écoute réduite: les deux « se définissent mutuellement et respectivement comme activité perceptive, et comme objet de perception ». Plus généralement, dans le *Dictionnaire des Mots de la Musique*, de Siron J. (Paris, Outre Mesure, 2002, p. 303), l'objet sonore est présenté comme un « phénomène sonore perçu globalement comme ayant une cohérence dans le temps ». Dans ce même ouvrage, le terme « objet musical » est absent.

6 Cf. Camilleri L., *L'oggetto sonoro e l'ascolto*, in Desideri F., Matteucci G. (éd.), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 97.

7 Voir Scruton R., *The Aesthetics of Music*, Oxford, OUP, 1997, p. 4.

directement évocateurs de leur cause instrumentale. Ils ne doivent être, ce qui laisse une vaste marge, ni trop courts ni trop longs, pour se situer dans «l'écran temporel» de l'oreille sans déborder du cadre. Bien entendu, le caractère discontinu ou continu des événements qui s'inscrivent sur cet écran est primordial (p. 673).

Cette explication implique des contraintes d'ordre assez différent. Le fait qu'un objet musical doive s'inscrire dans un «écran temporel» taillé sur mesure pour la perception humaine, constitue un critère plutôt «neutre», concernant manifestement tout objet et tout auditeur. En revanche, le besoin de sélectionner des sons jugés plus ou moins «convenables»⁸, en prenant garde à ce qu'ils ne soient pas trop anecdotiques ou évocateurs de leur origine instrumentale, place l'auditeur dans une perspective singulière: celle du musicien «acousmatique», le compositeur/manipulateur/chercheur d'objets sonores. Il s'agit de sélectionner et de viser des entités susceptibles de se laisser entendre comme de purs événements sonores. Ainsi, si vous décidez de vous concentrer sur le son d'une trompette, il faudra prendre garde à ce qu'elle ne joue pas un (simple) intervalle de quarte – au risque de vous trouver, avec deux sons seulement, confronté à tout un monde peuplé de fanfares et marches militaires. Hélas, ce petit intervalle porte en lui-même toute une histoire. Un rythme dactylique ne risquera-t-il de nous plonger dans un embarras similaire, avec son évocation soudaine de la chanson de la Renaissance?⁹

Les précisions données par Schaeffer nous permettent de comprendre la fonction qu'assume la notion d'objet musical dans son œuvre: elle ne se veut pas outil de description mais, avant tout, porteuse d'un programme ou d'un projet. Or, si une telle fonction peut être d'un grand intérêt pour un compositeur – notamment un compositeur de musique acousmatique ou électronique – elle l'est moins lorsqu'on tente de décrire la situation d'un auditeur non spécialisé ou non entraîné

8 Sur l'ambiguïté de ce qualificatif, voir Salomos M., Bruits «entonnés» et sons «convenables»: Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits, *Filigrane*, 7, p. 146-148.

9 Rappelons en passant que c'est pour éviter des risques de ce genre que Schönberg avait introduit des contraintes bien précises dans la composition de la série des douze sons: il s'agissait, de son point de vue, d'éviter que la succession nous incite à identifier des polarisations ou fonctions harmoniques traditionnelles.

à l'exercice de réduction auquel nous invite le *Traité*. Imaginons que nous fassions écouter à un étudiant deux sons de hauteur indéterminée, le premier plutôt confus et épais comme un coup de toux rauque, le deuxième aigre et anguleux comme le grincement d'une porte, émis par une source sonore inconnue et, ensuite, un simple intervalle de quarte joué par une trompette. On peut être assuré que lorsqu'on lui demandera s'il a repéré des « objets musicaux », il parlera de l'intervalle – et, éventuellement, en second lieu, des deux sons dont il peut avoir néanmoins saisi clairement la différence. On pourrait peut-être voir dans cette expérience la preuve que le travail de Schaeffer avait pour objectif de *changer* nos manières d'écouter. Or, il nous importe peu ici de juger de l'importance ou de la valeur d'un tel but : sa seule présence suffit à rendre la notion peu rentable en tant qu'outil conceptuel. La question n'est pas de savoir ce qu'un objet musical devrait être mais ce qu'il est – pourvu, justement, qu'il soit quelque chose de plus que la marque d'une poétique musicale – et, surtout, comment (de quelle manière, grâce à quelles transformations) il est devenu ce qu'il est.

III.

L'exemple de Schaeffer montre que la difficulté principale réside dans le passage du sonore au musical. Pourquoi celui-ci est-il aussi complexe ? Nous aurions tendance à répondre : parce qu'il est inconcevable sans la prise en compte de facteurs qui ne dépendent pas de la matière sonore elle-même. Le fait de se focaliser sur certains traits plutôt que d'autres peut être certes la conséquence du matériau (on pourrait alors comparer ces traits aux veines dans le marbre dont avait parlé Leibniz dans un exemple des *Nouveaux essais*)¹⁰ ; mais il appartient à chaque culture (musicale) d'imposer un découpage qui lui est propre – bref, de nous indiquer en situation ce que nous pouvons ou ne pouvons pas entendre comme musique. Si un musicien de l'époque de Mozart pouvait écouter un passage des *Carceri d'Invenzione IIb*, pour flûte solo (1984) du compositeur anglais Brian Ferneyhough, il n'y verrait sans doute pas de la musique – et cela, soulignons-le, alors qu'il n'aurait aucune peine, à l'écoute, à détecter des gestes instrumentaux.

10 Leibniz G. W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, éd. J. Brunschwig, Paris, Flammarion, 1990, p. 64.

Essayons alors une autre piste en partant d'une expérience plus ordinaire. Imaginons que nous énumérions une série d'«objets» que, à l'écoute, nous serions spontanément tentés de qualifier de «musicaux»: un intervalle de quarte, une cellule rythmique tapée avec les mains, la phrase d'un chant d'église, un accord en distorsion d'une guitare électrique, une sonnerie de téléphone, un «*do di petto*», mais aussi, pourquoi pas, les deux sons dont il était question peu avant. Chacun de ces «objets» pourrait – ou plutôt devrait – s'expliquer à la lumière d'un système de référence ou d'une culture musicale spécifique: une classification des consonances/dissonances, tonalité, modalité, *pop-music*, théorie harmonique, vocalité lyrique, musique acousmatique. Que pourrions-nous encore faire entrer dans cette liste, si nous avions l'ambition de l'élargir? Tout genre d'événement sonore que nous sommes aujourd'hui disposés à reconnaître ou à écouter comme «musical» à la lumière d'une culture ou d'un système de règles – laissons de côté pour l'instant le problème de savoir si celles-ci sont plus ou moins définies, élaborées, explicites ou implicites. Il suffit de surfer quelques instants sur *You Tube* pour prendre conscience que notre catalogue sera immense. Mais en quel sens, justement, aurions-nous le droit de les classer comme des «*objets musicaux*» – en retirant de notre discours ces inconfortables guillemets?

Il nous faut à présent éclaircir la notion d'objet. Si nous le prenons au sens le plus large, nous nous apercevons que, bien qu'il soit instinctivement associé à des entités qui occupent un espace, le terme ne désigne pas forcément quelque chose de matériel. Il peut, de manière générale, désigner la cible de notre attention, tant dans une perception que dans une pensée. D'un point de vue ontologique, il peut y avoir des objets réels et irréels, physiques et mentaux. Quel est le point commun à tous ces cas? Peut-être le fait que le terme continue à désigner *quelque chose qui n'a pas de représentations (ou de pouvoir de représentation)*, mais qui constitue, justement, *ce vers quoi se dirige notre attention* – l'adjectif «notre» implique la présence d'un être de nature différente, susceptible, quant à lui, d'avoir des représentations: un *sujet*. Notons cependant que, si tout en principe peut devenir objet (de représentation) pour un sujet, nous avons tendance – comme le montrent les études cognitives¹¹ – à employer ce terme pour désigner des entités de taille moyenne, ayant

11 Voir Butterfield, p. 334.

certaines propriétés ou une certaine fonction : une montre, une pomme, une armoire, plutôt qu'un atome, une nébuleuse ou de l'oxygène. Il s'agit normalement de choses délimitées dans l'espace, durables, avec lesquelles nous pouvons entrer en relation. Est-il légitime de placer les sons parmi ces dernières ?

Une réponse positive ne va pas de soi, nous l'avons vu. Cependant, on peut montrer qu'une certaine extension de la notion d'objet au champ de la perception auditive n'est pas non plus entièrement inopportune. On dira que la perception du son se fait dans l'instant et, par définition, se confronte à des entités qui ne peuvent pas être considérées comme stables ou durables. Mais en réalité notre présent possède toujours une certaine durée : c'est le laps de temps qui – comme l'ont montré les études psychologiques et neuropsychologiques – est compris dans les capacités de rétention de notre mémoire échoïque ou à court terme, environ 5-6 secondes. Lorsqu'un son ou une série de sons sont structurés de manière discrète et manifestent une forme de cohésion ou de stabilité, ils peuvent donc se présenter dans notre perception sous la forme d'objets, c'est-à-dire d'entités du monde extérieur avec lesquelles nous nous confrontons. Butterfield a développé un argumentaire complet pour montrer la validité de cette thèse : bien qu'il semble impossible de considérer les sons comme de bons exemples d'objets, dans certaines circonstances il est également indéniable qu'ils émergent spontanément comme des objets (p. 346)¹². Voici un point crucial : lorsque nous entendons certains sons, nous démontrons que nous prenons appui sur des schémas de l'imagination dont dépend la constitution même des

12 L'argumentation se fonde sur l'identification des conditions nécessaires pour que la notion d'objet, ou plutôt son *idealised cognitive model* (ICM) puisse s'étendre du domaine de la perception visuelle (ou tactile) à celui de la perception auditive : 1) l'objet doit être « autre », c'est-à-dire ne pas provenir de la sphère du moi ; 2) sa forme doit pouvoir se représenter dans les termes du schéma partie / tout ; 3) il doit être catégorisé à un niveau de base en ce qui concerne sa forme perçue et sa fonction ; 4) il doit être durable, matériel et présent ; 5) sa forme doit se rapprocher de celle d'une Gestalt perceptive visuelle ; 6) il doit être inanimé. Bien que toutes ces conditions ne puissent être pleinement satisfaites, l'auteur considère qu'elles le sont suffisamment pour qu'on puisse appliquer aux sons ce qu'il nous invite à considérer comme une efficace « métaphore ontologique ». C'est bien une telle métaphore qui « nous rend capable de les percevoir, d'entrer en relation avec eux, de parler d'eux comme s'ils étaient des objets physiques » (p. 349)

objets. C'est le cas des schémas spatiaux qui définissent un contenant par rapport à un contenu, ou un tout par rapport à ses parties.

Nous tenons ici une piste nous permettant de risquer une réponse à la question que nous avons laissée ouverte dans le commentaire de Schaeffer. Cependant, il ne faudra pas l'oublier, l'objet sonore n'est pas encore l'objet musical. Que ce dernier a-t-il de plus? Selon Butterfield, il s'agit « tout simplement d'un objet sonore auquel nous assignons la propriété particulière d'être "musical" dans un contexte social ou culturel spécifique » (p. 349). Ce qui est vrai, mais qui complique un peu l'explication de la manière d'être de ce genre d'entités. D'un côté, en effet, il semble bien opportun d'affirmer que la façon dont nous faisons l'expérience des objets musicaux se rapporte encore au fonctionnement de notre mémoire. Nous aurons donc des objets musicaux *microscopiques*, délimités dans le temps et accessibles à la mémoire à court terme; et des objets *macroscopiques*, qui en gros coïncident avec les pièces et qui peuvent faire l'objet d'une saisie d'ordre différent par la mémoire à long terme¹³. Mais d'un autre côté, la nature de tels « objets » ne peut pas se ramener entièrement à celle d'objets perçus, ou dont les propriétés essentielles peuvent être mises en évidence au niveau perceptif (dans l'objet sonore). L'entité sonore assume une signification musicale en fonction d'un système de relations, d'une série de règles (plus ou moins explicites), conventions ou attitudes valables dans un contexte donné. Ainsi, une même séquence sonore de quelques secondes pourrait, dans des contextes différents, fonctionner comme une conclusion, comme une suspension du discours, comme un passage de transition, ou comme un geste générique n'ayant aucune de ces connotations spécifiques. Comment rendre compte de ces manières d'être spécifiques?

Commençons par rappeler que la notion d'objet se prête à des applications ou des extensions beaucoup plus larges que ce que l'on pourrait imaginer en se concentrant sur des entités physiques ou visuelles. Nous pouvons nous représenter des entités abstraites ayant une fonction spécifique dans notre vie quotidienne comme des sortes d'objets. Par exemple, lorsque Mathieu pense que « le Département de musique n'est pas suffisamment représenté au sein du Conseil de

13 « Les objets musicaux macroscopiques – remarque Butterfield – ont à faire plus avec une qualité perçue d'une totalité émergente qu'avec une forme ou structure dont nous faisons une expérience déterminée » (p. 349).

l'UFR», le département est bien l'« objet » de sa pensée – même si un tel « objet » ne coïncide pas avec une entité physique que l'on peut voir ou toucher (le rez-de-chaussée du bâtiment « le Portique », l'ensemble de ses murs, de ses salles, armoires, pianos, etc.). Qu'est alors un Département de musique ? On répondra qu'il s'agit d'une entité institutionnelle, composée de plusieurs personnes avec un rôle ou une fonction spécifiques. Pour autant qu'elle soit « visible » à certaines personnes, elle pourrait demeurer « invisible » à d'autres (« je connaissais tous les gens qui étaient présents au concert, mais je ne savais pas qu'ils faisaient partie d'un Département ou qu'ils étaient censés le représenter ! »). En d'autres termes, il s'agit d'un « objet social », c'est-à-dire un objet qui existe *dans la mesure où il est reconnu et accepté par un groupe de personnes*. Pour certains philosophes c'est la notion d'*intentionnalité* qui permet de rendre compte de l'existence de ce genre de réalités. Plus particulièrement, dans son livre consacré à la construction de la réalité sociale, le philosophe John Searle a parlé d'*intentionnalité collective*, irréductible à la somme des intentionnalités individuelles¹⁴.

Il existe bien sûr dans le monde une quantité d'objets qui ne se laissent pas ramener à ce genre d'existence ou de fonction. Prenons un morceau de bois dans la Forêt-noire. À partir de sa longueur, nous pourrions éventuellement lui assigner une fonction : il sera notre canne de promenade, ou un jouet que nous lancerons à notre chien, pour qu'il nous le ramène. Mais, avant de subir une telle « transformation » (qui en fait ne semble pas en être une, car elle pourrait n'impliquer strictement aucune modification du bâton que nous avons trouvé dans la nature) c'était tout simplement un morceau de bois – que nous le pensions (ou voulions) ou non. Quelle est donc la différence entre sa manière d'être et celle d'un Département ? Quelles sont ses propriétés ?

Ces questions nous renvoient à la nécessité d'éclairer le cadre ontologique général dans lequel se situent les objets, ou tout ce qui se laisse concevoir comme un objet. La métaphysique descriptive proposée

14 Searle J. B., *La construction de la réalité sociale*, traduit de l'anglais par C. Tiercelin, Paris, Gallimard 1998, p. 40-42 (titre original : *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995).

par le philosophe italien Maurizio Ferraris¹⁵ nous suggère une manière simple et efficace de débrouiller le nœud :

Objets naturels = ils occupent une place dans l'espace et dans le temps et ne dépendent pas des sujets.

Objets idéaux = ils n'occupent pas une place dans l'espace et dans le temps et ne dépendent pas des sujets.

Objets sociaux = ils occupent une place dans l'espace et dans le temps et dépendent des sujets, même s'ils ne sont pas subjectifs.

Rapportée à la distinction plus générale entre sujets et objets, la différence entre objets idéaux et objets naturels ne semble poser aucun problème : les propriétés d'un triangle ne dépendent manifestement pas des sujets, et on ne peut pas dire non plus qu'un tel objet se trouve quelque part dans notre monde extérieur (nous pouvons certes construire un triangle de bois ou de sable, mais cela ne serait qu'*un* triangle, et non *le* triangle, et le matériel que nous avons utilisé ne pourra de toute façon pas faire changer ses propriétés intrinsèques). La distinction entre objets naturels et sociaux, en revanche, paraît moins évidente, dans la mesure où les deux catégories ne semblent pas tant définir deux classes différentes d'objets que, plutôt – comme nous venons de le voir avec l'exemple du morceau de bois – les *mêmes objets vus sous des angles différents*. La question la plus délicate est alors de comprendre comment un objet naturel peut devenir un objet social.

La solution proposée par Searle à ce problème prend la forme d'une règle constitutive des faits institutionnels : « X est compté comme un Y dans le contexte C ». Ainsi un caillou peut devenir un presse-papiers ; un morceau de papier devient un billet de banque avec un pouvoir d'achat dans un contexte donné : « Les billets délivrés par l'Hôtel des Monnaies américain (X) sont comptés comme de l'argent (Y) aux États-Unis (C) » (p. 47). Or ce n'est pas un hasard si l'on parle ici de « faits », plutôt que d'« objets ». Pour expliquer la transformation, en effet, Searle préfère parler d'« assignation de fonction », plutôt que de la constitution d'un nouvel objet ; ce qui semble, à première vue, une manière correcte de voir les choses. Le même objet pourrait en effet à un moment donné revêtir une nouvelle fonction, différente de celle en vue de laquelle il a

15 Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

été imaginé (une canne devient un allume-feu) ou il pourrait revenir à sa fonction initiale (un morceau de bois que j'ai abandonné quelque part dans la nature). Voici comment s'explique ce qu'il propose d'appeler la « primauté des actes sociaux sur les objets sociaux » :

les « objets » sont réellement conçus pour servir des fonctions agentives, et n'ont guère d'intérêt pour nous autrement. Ce que nous considérons comme des objets sociaux, tels que les gouvernements, l'argent, et les universités, ne sont en fait que des tenant-lieu pour des modèles d'activités (p. 80).

Cette solution est-elle valable ? Elle semble fonctionner lorsqu'il s'agit de la transformation d'un morceau de bois ; en revanche, l'idée que des objets comme l'argent ou un tournevis ne soient que des objets naturels auxquels nous avons imposé une nouvelle fonction nous laisse quelque peu perplexes. Comment de tels objets pourraient-ils exister sans qu'il y ait eu avant un plan, un dessin, un projet à partir desquels leur forme a été façonnée ou leur matériau et leur manière d'être ont été déterminés ? D'autres problèmes paraissent encore découler du fait qu'une telle explication ne peut que se fonder sur une notion que nous avons mentionnée plus haut, celle d'*intentionnalité collective*. Comment peut s'expliquer la présence d'une telle intentionnalité ? Le dessein d'en faire une sorte de faculté héritée biologiquement semble peu productif, étant donné qu'il ne parvient pas à rendre compte de ce à quoi il devrait le plus s'attacher, c'est-à-dire les variations culturelles. Par ailleurs, on peine à expliquer *où* se trouverait une telle intentionnalité, ou comment elle pourrait s'appliquer aux objets qui nous intéressent le plus¹⁶.

Pour résoudre ces problèmes, nous continuerons à suivre Ferraris, qui est parti d'une réinterprétation originale d'un thème central de la philosophie de Jacques Derrida. La règle constitutive de l'objet social devient, dans cette perspective : Objet = Acte inscrit. Ce qui s'explique ainsi : « Les objets sociaux découlent de l'enregistrement d'actes qui impliquent au moins deux personnes et qui sont caractérisés par le fait d'être inscrits sur un support physique quelconque, du marbre aux neurones, en passant par le papier et, si l'on veut aller au-delà, dans le monde du web » (p. 176). Cette perspective, qui fait de l'enregistrement et de la mémorisation un fondement de l'acte social et de la constitution des objets sociaux, rend superflue la théorisation d'une intentionnalité

16 Pour une critique circonstanciée de ces points, voir Ferraris, *Documentalità*, p. 167.

collective – et supprime ainsi un nœud problématique non négligeable de l'ontologie de Searle. L'objet social trouve son correspondant physique dans la *trace* ou, plus généralement, dans l'*inscription*. À son tour, celle-ci se présente comme une condition nécessaire – encore que non suffisante – à la constitution des objets sociaux (p. 183). Cette solution nous paraît convaincante et nous la garderons à l'esprit au cours de la réflexion sur la notion en question que nous allons maintenant aborder.

III.

Revenons sur le premier exemple de la liste que nous avons dressée plus haut, l'intervalle de quarte. Dans lequel des trois « royaumes » déjà mentionnés (objets idéaux, naturels et sociaux) pourrait-on le faire entrer ? Nous sommes tentés de répondre : dans les trois. Qu'on le veuille ou non, un intervalle – qu'il soit mélodique ou harmonique – dépend d'une entité qui appartient au monde physique, le son ; il est par ailleurs un objet social, dans la mesure où il est reconnu comme tel par des sujets ; mais c'est aussi un objet idéal, car personne ne peut modifier le rapport simple ou complexe qui l'identifie.

Ce dernier point semble de prime abord moins évident que les autres : devons-nous vraiment connaître le rapport de $4/3$ pour savoir ce qu'est une quarte ? On pourrait se sentir en droit de rejeter la possibilité que les objets musicaux soient des objets idéaux, mais aurait-on raison de le faire ? Comme on le sait, en Occident, la musique a pendant des siècles fait partie du champ des savoirs du *quadrivium*. Pour un savant du XII^e siècle, le *diatessaron* répondait à une *ratio* bien précise, située en dehors du temps et de l'espace (ou alors dans un espace métaphysique, celui que lui avait assigné Platon avec le mythe de l'harmonie des sphères). Il était donc, avant tout, un objet idéal. En même temps, ce savant pouvait savoir que le même intervalle définit un son engendré par un instrument, susceptible à son tour de favoriser une certaine réaction du corps : la musique *mundana*, *humana* et *instrumentalis*, selon la classification de Boèce. Bref, si nous décidons d'adopter un modèle historique d'interprétation des notions de l'esthétique musicale¹⁷, nous pouvons dire que, à l'intérieur du *modèle quadrivial*, l'objet musical

17 Comme l'ont fait, par exemple, Gozza P. et Serravezza A., *Eстетica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.

ne sera pas moins idéal que naturel. Moins apparente (sinon invisible) serait en revanche sa nature sociale : au Moyen-Âge personne n'aurait soutenu ce qui nous paraît aujourd'hui évident, c'est-à-dire que, pour saisir la signification ou la présence d'un tel objet, il est nécessaire de s'imprégner d'une certaine culture. Ce même savoir qui était en principe représenté comme un fondement universel, est devenu relatif dans notre monde actuel (passons ici sur une longue série de « révolutions » de plus ou moins grande ampleur). Car nous aurions tendance à répondre, justement, qu'un objet musical appartient à un monde social, mais pourquoi exactement ?

Reprenons l'intervalle de quarte. Il est indubitable que – pour nous comme pour Boèce – celui-ci correspond à un rapport mesurable : par exemple, celui de deux longueurs de la corde vibrante qui a été nécessaire pour produire les sons correspondants, 4 sur 3. La *connaissance* de ce rapport nous est-elle nécessaire pour *reconnaître* cet intervalle ou *attester de sa présence* ? Si c'était le cas, les Conservatoires n'auraient pas besoin de créer des classes de solfège : il suffirait que leurs élèves soient plus attentifs au cours d'arithmétique à l'école. Il est en fait difficile de vérifier la présence d'un intervalle de quarte *en tant qu'objet musical* par une voie purement théorique : il faut passer par une oreille musicienne. L'entendre, comme le voir, a ses modes de fonctionnement propres, qui ne coïncident pas avec ceux d'un calcul mathématique. Ainsi, selon une logique de rapports, une quarte est (représentée comme) une octave moins une quinte ; mais cela n'a que peu de sens pour un musicien, pour lequel une quarte possède, avant tout, des connotations spécifiques (elle est par exemple « lisse », ou « vide », mais aussi parfois « dure », « consonante » ou « dissonante », etc.), impossibles à inférer d'une telle soustraction.

La référence à l'« oreille » du musicien ne devrait pas nous inciter à nous tourner vers une réalité naturelle, notamment physique ou psychoacoustique. Que l'on songe à la circonstance suivante : nous reconnaissons normalement le son d'une quarte comme « musical » lorsqu'elle est « juste ». Dans d'autres cas, nous pourrions dire qu'elle se situe en-dehors des possibilités envisagées par un système musical. Quel système ? Il pourrait s'agir, par exemple, d'une gamme naturelle, ou même tempérée si l'on considère une certaine approximation de l'oreille. Cependant, dans la classification d'Halévy, ce même intervalle est défini comme « majeur ». Dans le monde asiatique, sa fonction ne découle pas

des conditions que nous avons rappelées : une quarte est reconnue par le moyen d'une autre grille de possibilités (par exemple, dans la gamme *kumoi* japonaise, elle ne peut pas se situer entre le premier et le quatrième degré). Le discours (qui pourrait être élargi, bien entendu, à toutes les composantes de la matière sonore qui, dans les différentes cultures, sont reconnues comme musicales : durée, intensité, profondeur, distance, couleur, force – mais aussi grandeur, poids, masse, grain, etc.) se complique encore si nous prenons également en compte les associations symboliques qu'un tel objet pourrait solliciter (comme le son militaire évoqué plus haut).

Voici alors comment on pourrait répondre à la question que nous avons posée tout à l'heure. L'objet musical peut être considéré comme un objet social tout d'abord parce qu'il occupe une place dans l'espace et dans le temps (au sens où il est reconnu comme étant dans un lieu et comme ayant une durée). Ensuite, parce que – à la différence des objets naturels – il dépend des sujets. Cela ne signifie bien entendu pas que les sons qui composent une quarte ne sont pas des événements attestés sur un plan physique. Mais, en principe, dans ce monde-là *il n'y a aucune quarte* (ni juste, ni tempérée ou autre) : il n'y a que des événements sonores. Une quarte – ainsi qu'un motif, une modulation, une interpolation, un jingle etc. – existe grâce à une grille – précisons : une des grilles possibles – que nos oreilles appliquent à l'expérience. Pour un auditeur qui ne s'oriente que dans un système des sons percussifs à hauteur indéterminée, une quarte juste ne serait pas un objet musical. Si nous voulons aller plus loin, nous pouvons dire qu'*a fortiori* elle ne l'est pas non plus pour un lapin – lequel pourrait se trouver, comme nous, confronté aux mêmes sons. C'est pour cela même que si l'objet sonore relève du monde naturel, l'objet musical relève du monde social.

Arrêtons-nous ici sur un avantage que possède la notion d'objet musical (conçue de cette manière) sur celle d'objet sonore. Nous avons remarqué que cette dernière bute sur la difficulté qu'il y a à décrire ce qui, dans l'expérience, prend une forme proprement événementielle. Or, le terme « objet », dans notre cas, serait libéré de cette contrainte ; il se limiterait à désigner plutôt une certaine cohésion et stabilité de ce qui a fait ou peut faire l'objet d'une perception que, dans une certaine culture, nous avons tendance à qualifier de musicale. Mais il faudrait alors distinguer (au moins) deux aspects de la question. Le premier consiste à reconnaître – à la suite de Butterfield – que les prémisses d'un

processus d'unification caractérisant l'objet musical se trouvent dans l'objet sonore. Un auditeur occidental semble en effet témoigner d'une tendance spontanée à « objectiver », c'est-à-dire à interpréter les processus ou événements dynamiques que nous venons d'énumérer comme des objets spécifiques, unifiés d'une certaine manière (p. 332). Ainsi, un objet musical se fonde, en principe, sur une unité saisie dans une expérience perceptive comme se détachant d'un fond. En même temps, ce qui sollicite et rend pertinente une telle unification n'est pas vraiment un caractère que l'on peut déduire de la nature même de l'objet sonore, mais bien plutôt d'une façon d'entendre et d'organiser les sons propres à une culture donnée. À ce niveau, l'unité est reconnue à travers une forme de réinscription dans une gamme de possibilités plus ou moins familières à l'auditeur. En effet, s'il est vrai que la matière sonore dont les objets musicaux sont composés est essentiellement dynamique et temporelle, lorsque les événements ou les processus auxquels elle donne vie sont saisis et inscrits dans un système de référence, ils se présentent à notre esprit sous la forme d'unités (provisoirement) stables, ce qui les rapproche de l'idée que nous nous faisons des objets (et qu'éventuellement nous pourrions considérer comme simples ou complexes) : à un moment donné, une mélodie est saisie / comprise comme mélodie – et le même discours pourrait valoir pour une harmonie / timbre, une chanson, un *riff*, un *loop*, un tube, un *sound*. Tout abstrait que cela puisse paraître, cela correspond dans les faits à notre expérience la plus ordinaire. Autrement dit, notre monde musical, pour autant que celle-ci se déroule dans le temps, semble normalement peuplé de ce genre d'objets (sans lesquels nous aurions du mal à parler d'une expérience *musicale*).

IV.

Il reste à expliquer en quel sens de tels objets, tout en dépendant des sujets, ne sont pas subjectifs. Une observation de Schaeffer mentionnée plus haut nous est ici utile. Un objet musical – remarquait l'auteur du *Traité* – est normalement un élément *donné*. Autrement dit, son existence n'est pas assimilable à celle d'une pensée, d'une idée ou d'une rêverie qui nous passe par la tête, mais plutôt à celle d'une réalité qui appartient au monde extérieur. Or, dans le monde physique, nous venons de le voir, il n'y a que les sons. Comment s'explique donc l'existence de la musique ?

Le philosophe anglais Roger Scruton¹⁸ a formulé une théorie complète pour répondre à cette question. Selon lui, un son, pour devenir musical, doit faire l'objet d'une « perception imaginative » particulière : entendre la musique comme musique, cela signifie avant tout reconnaître des « tons » dans les « sons ». Seule cette transformation nous permettra de saisir, dans ces événements sonores, un mouvement et une vie propres (p. 16-18). Cependant, même si le caractère prioritaire et universel de ce genre de perception est affirmé, il ne peut en principe pas être démontré. Cette position paraît d'ailleurs dériver vers une forme d'idéalisme : la musique devient un genre spécifique d'expérience imaginative, alors que ce terme est normalement employé pour dénoter une « catégorie publique de phénomènes sonores » (comme lui a à juste titre rétorqué Jerrold Levinson)¹⁹.

Le problème est bien là et il est même plus général qu'on ne pourrait le croire. Comment pourrions-nous attester de la transformation du son en son musical (ou, selon Scruton, en ton)? Devons-nous nous en remettre à l'analyse d'un état intentionnel par un acte d'introspection? Mais qui pourrait alors nous assurer du résultat? Comment pourrions-nous être certains que l'élévation ou le mouvement que nous croyons effectivement entendre dans une mélodie soient, proprement, une élévation et un mouvement *musicaux*?

Il est selon nous possible de sortir de cette impasse en observant que, pour qu'un son se transforme en un objet musical il doit d'abord passer à travers un acte d'*expression* et d'*inscription*. Par exemple, nous pouvons jouer, chanter, siffler ou alors annoter l'idée sur une portée. Il faudra ensuite que cette idée soit reconnue par quelqu'un d'autre comme étant *inscrite dans un système de relations qu'il est disposé à reconnaître comme musical*. Cela ne signifie pas que le son soit effectivement disposé à l'intérieur d'une portée par un auditeur qui est capable de la visualiser (sinon les seuls auditeurs susceptibles de reconnaître des objets musicaux seraient les musiciens ou les élèves du Conservatoire, et encore pas tous : seuls le seraient les élèves bons en dictée!). La présence d'une forme d'inscription peut être au contraire identifiée jusque dans des cultures musicales orales ou qui ne connaissent aucun système de notation.

18 Scruton R., *The Aesthetics of Music*, cit.

19 Levinson J., compte-tendu de R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, in *The Philosophical Review*, 109, n° 4, p. 609.

Prenons le cas d'un musicologue occidental qui tape sur un tambour une séquence rythmique ne correspondant pas à celle que les membres d'une tribu africaine reconnaissent comme correcte : il sera facilement repéré et, éventuellement, corrigé. C'est la preuve qu'un système d'inscription est déjà à l'œuvre dans une pratique musicale qui pourrait ne connaître aucun système de notation.

Ce passage est certainement moins évident lorsque le groupe de personnes que vise un tel objet est moins compact ou défini – comme c'est souvent le cas aujourd'hui. Mais il est quand même nécessaire, tant pour un musicien – disons-le un peu rapidement – traditionaliste (qui pourrait se fonder sur des grilles déjà consolidées) que pour un musicien avant-gardiste (qui, quant à lui, chercherait justement à imposer de nouvelles grilles). S'il suffisait d'*imaginer* un objet sonore nouveau pour créer un objet musical original, tout le monde pourrait se déclarer compositeur. Pour l'être effectivement, il faut que son résultat puisse accéder au statut d'*objet musical*, c'est-à-dire d'*acte inscrit* (un acte qui implique au moins l'accord de deux personnes). Il sera ainsi reconnu comme appartenant à une série de possibilités qu'un groupe est disposé à accepter comme musicales. Plus un tel groupe sera large, plus cet objet pourra évidemment prétendre à assumer le statut d'objet social reconnu.

Il est important de souligner que, pour rendre possible un tel passage, une idée doit être d'abord « extériorisée », c'est-à-dire qu'elle doit être fixée quelque part – sur le papier, sur la mémoire d'un ordinateur, ou même tout simplement dans la mémoire d'un auditeur. Un objet *musical*, tout en étant ancré ou fondé dans une réalité naturelle, ne pourrait exister sans un acte d'enregistrement qui, en ce sens, est à l'origine de sa propre existence. Autrement dit, le statut ontologique d'objet musical implique toujours, même si ce n'est qu'indirectement ou implicitement, une forme d'inscription.

V.

Envisageons à présent quelques objections que l'on pourrait faire à un tel mode d'appréhension de l'objet musical. On dira d'abord que la notion est pléonastique : pourquoi parler d'« objet musical » si l'on peut parler plus simplement de « musique » ou éventuellement, si l'on

veut entrer dans le contexte de la création et de la réception musicales, d'«œuvre musicale»?

Cette dernière alternative nous semble la plus facile à traiter, dans la mesure où elle est plus particulière. Parler d'œuvres est tout à fait pertinent et même nécessaire dans des situations publiques ou institutionnelles qui, qu'on le veuille ou non, se fondent (ou se sont fondées) sur elles – typiquement, l'écoute d'une symphonie de Beethoven ou de Brahms dans une salle de concert, ou plus généralement tout résultat d'un acte de création d'un compositeur institutionnellement reconnu. De la fin du XVIII^e siècle à aujourd'hui, un compositeur de musique «savante» a d'ordinaire conscience de créer une «œuvre». Cet objet, dans nos cultures, est susceptible de conférer du prestige à son auteur – et c'est pourquoi il exhibe son origine ou porte normalement sa signature. On constate en outre facilement qu'il y a, dans nos situations d'écoute ou de performance ordinaires, des cas où nous ne nous hasarderions pas à faire appel à une telle notion. Dans quelle mesure un rythme tapé sur un tambour par un jeune au parc de l'Orangerie de Strasbourg (il en résonne souvent au début du printemps), un plain-chant entonné par un moine dans une abbaye cistercienne, une diphonie mongole, ou un chant d'oiseaux pourraient être considérés comme des œuvres musicales? En aucun de ces exemples nous n'avons affaire à une volonté explicite de faire œuvre – même si certains d'entre eux sont très clairement des artefacts humains. Or il me semble que la notion d'objet musical pourrait aisément nous permettre de comprendre ces phénomènes sans devoir faire référence à une intentionnalité spécifique²⁰.

Mais pourquoi ne pas parler alors tout simplement de musique? Pour répondre il faut peut-être d'abord rappeler que ce mot désigne normalement – c'est-à-dire dans la plupart des cultures – un ensemble très large de «faits»: activités, institutions, lieux, pratiques, systèmes

20 Ajoutons que l'ontologie de l'œuvre musicale doit en principe affronter des nœuds problématiques plus complexes, car elle doit immédiatement compter avec le problème de la distinction *types/tokens*, déjà centrale lorsqu'on veut écarter l'hypothèse qu'elle ne soit pas qu'un objet physique (cf. Wollheim R., *L'Art et ses objets*, trad. de l'anglais par R. Crevier, Paris, Aubier, 1994, p. 17-34; titre original: *Art and Its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980).

notationnels, théories, symboles, valeurs, instruments, etc.²¹ Que pourrait nous apporter la notion d'objet? Il me semble qu'elle nous aiderait à focaliser notre attention sur un point crucial, l'idée d'appréhender la musique – comme l'ont souligné les démarches de Schaeffer et de Butterfield – du point de vue d'un interprète ou d'un auditeur (rien n'empêche, bien entendu, que celui-ci soit en même temps un compositeur). Plutôt que de sélectionner une région à l'intérieur d'un territoire plus vaste, il s'agit de voir ces aspects dans une perspective, ou comme surgissant d'un des centres d'intérêt auxquels tend l'attention de celui qui écoute ou qui joue. On constate alors que tout objet musical – du plus générique (comme un motif, une harmonie ou une séquence d'accords, etc.) au plus éphémère (la performance d'une *jam session*), au plus spécialisé ou canonisé (les œuvres reconnues en relation avec un répertoire, un genre ou un style) – peut être expliqué avec pertinence, dans sa manière d'être la plus fondamentale, sous la forme d'un *acte inscrit*: c'est-à-dire d'un acte qui s'accompagne de quelque forme de fixation (graphique, notationnelle, mais aussi gestuelle ou simplement mnémonique) qui en assure l'identité et la reprise dans un contexte donné. Ce principe s'applique à une grande variété de réalités musicales: même des improvisations « libres » (comme celles du guitariste Derek Bailey ou, dans un autre style, du oudiste Anouar Brahem), dans la mesure où elles souhaitent conserver l'esprit de créations instantanées, se réfèrent à l'inscription de gestes instrumentaux dans un répertoire de possibilités – des séquences, des modules harmoniques, des gammes, des rythmes, des sonorités, etc. – susceptibles d'être reconnues par un auditeur plus ou moins avisé, et qui peuvent faire en ce sens l'objet d'une analyse spécifique.

VI.

En conclusion, nous pouvons dire qu'un objet musical se présente, du point de vue de sa constitution, comme un objet social résultant de

21 Molino J., *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 76 et 110, et Nattiez J.-J., Pluralité et diversité du savoir musical, in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2 Les savoirs musicaux*, Arles, Actes Sud/ Cité de la musique, 2004, p. 19-20 parlent à ce sujet de « fait musical total ».

l'inscription²² d'une réalité perceptive, le son perçu ou l'événement/ objet sonore, dans un système de références reconnues comme musicales par un groupe composé d'au moins deux personnes.

Cette définition vise à perfectionner celles que nous avons précédemment discutées. Notre mise au point n'a néanmoins pas tant pour but d'inventer une nouvelle catégorie susceptible de nous faire saisir quelque aspect inconnu de la musique, que de rendre raison de certaines façons courantes d'en faire l'expérience. Autrement dit, il s'agit d'éclairer un *mode d'existence* concret de la musique exécutée et entendue. On peut à partir de là identifier des objets musicaux aussi bien au niveau microscopique que macroscopique: ainsi, un *riff*, une *blue note*, mais aussi une valse, un *saltarello*, etc. sont des objets musicaux dans la mesure où, en tant qu'actes inscrits, ils peuvent être identifiés et compris comme tels (comme un *riff*, comme une *blue note*, etc.) par des musiciens/ auditeurs compétents, capables de les situer avec pertinence dans un réseau le concernant (les attitudes, conventions, modes d'exécution, etc. propres à la *pop music*, au jazz, etc.).

Voici quelques avantages qui pourraient découler de la notion ainsi définie: 1) tout en renvoyant à la notion d'objet sonore (dont elle dépend en partie), elle se présente comme plus complète que celle-ci, car elle intègre dans son mode d'existence des propriétés relationnelles spécifiques; 2) dans la mesure où elle se réfère à une forme d'expression, et notamment à l'inscription du son, elle nous permet d'éviter le risque de réduire la musique au statut d'objet (purement) intentionnel d'une activité imaginative; 3) elle se prête à identifier et à (re)classer en contexte des phénomènes musicaux à un niveau différent de celui (plus complexe et diversifié) impliqué par la notion d'œuvre. Il ne s'agit évidemment pas de remplacer les fonctions de celle-ci, mais d'offrir une perspective sur un large éventail de situations caractérisant nos manières de penser et de vivre la musique: une performance, une improvisation, mais aussi une pièce entière, écoutée dans certaines conditions, par exemple sans tenir compte des connaissances épistémiques qui en définissent l'origine et l'individualisent d'une manière fine, peuvent être examinés du point de vue de leurs propriétés émergentes en tant qu'objets musicaux.

22 Cette notion doit être prise dans sa double signification de fixation/ mémorisation sur un support et de renvoi à un réseau de relations.

Bibliographie

- Butterfield M., The Musical Object Revisited, *Music Analysis*, vol. 21, Issue 3, 2002, p. 327-380.
- Camilleri L., L'oggetto sonoro e l'ascolto, in Desideri F., Matteucci G. (éd.), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 97-103.
- Carpenter P., The Musical Object, *Current Musicology*, 5, 1967, p. 56-87.
- Chion M., *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet / Chastel – INA / GRM, 1983.
- Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Gozza P. et Serravezza A., *Eстетica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.
- Hervé J.-L., Tobi-ishi : un jardin musical à Paris, *Filigrane* (en cours de publication).
- Leibniz G.W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, éd. J. Brunschwig, Paris, Flammarion, 1990.
- Levinson J., compte-tendu de Scruton R., The Aesthetics of Music, in *The Philosophical Review*, 109, n° 4, 2000, p. 608-614.
- Molino J., *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Nattiez J.-J., Pluralité et diversité du savoir musical, in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2 Les savoirs musicaux*, Arles, Actes Sud / Cité de la musique, 2004, p. 17-44.
- Schaeffer P., *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 (1^{re} édition : 1966).
- Schaeffer P. et Reibel G., *Solfège de l'objet sonore* (nouvelle édition), Paris, Ina-Publications, 1998 (1^{re} édition : 1967).
- Scruton R., *The Aesthetics of Music*, Oxford, OUP, 1997.
- Searle J.B., *La construction de la réalité sociale*, trad. de l'anglais par C. Tiercelin, Paris, Gallimard, 1998 (titre original : *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995).
- Siron J., *Dictionnaire des Mots de la Musique*, Paris, Outre Mesure, 2002.
- Solomos M., Bruits « entonnés » et sons « convenables » : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits, in *Filigrane*, 7, 2008, p. 133-148.
- Wollheim R., *L'Art et ses objets*, trad. de l'anglais par R. Crevier, Paris, Aubier, 1994 (titre original : *Art and Its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980).