Transposition

Musique et Sciences Sociales

Hors-série 1 | 2018

Musique, histoire, sociétés

De la musique à l'écoute, et retour

Esteban Buch

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1684>

DOI : 10.4000/transposition.1684

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Esteban Buch, « De la musique à l'écoute, et retour », *Transposition* [En ligne], Hors-série 1 | 2018, mis en ligne le 30 janvier 2018, consulté le 10 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1684> ; DOI : 10.4000/transposition.1684

Ce document a été généré automatiquement le 10 février 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

De la musique à l'écoute, et retour

Esteban Buch

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article est issu d'une communication au colloque « Arts, littérature et sciences sociales », qui s'est tenu à l'EHESS les 19 et 20 juin 2015 pour les 40 ans de l'institution.

La musique, en effet, est depuis quelques années
l'objet d'un certain renouvellement de la
réflexion critique ou théorique. À côté de la
musicologie traditionnelle qui reste
essentiellement philologique et historique, s'est
développé ce qu'à défaut d'une meilleure
dénomination on pourrait appeler une nouvelle
musicologie, qui prend acte des acquis ou des
méthodes des sciences de l'homme.

Françoise Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*,
Paris, Payot, 1979, p. 7.

- 1 Il est délicat d'articuler histoire des institutions, histoire intellectuelle et ego-histoire. Si je me permets ici quelques remarques personnelles, c'est surtout pour témoigner d'un parcours de formation au sein de cette institution, l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, à laquelle je dois tant, pour ne pas dire tout. J'ai connu l'EHESS en 1991 en m'inscrivant comme étudiant pour préparer un diplôme de l'École sous la direction de Jacques Leenhardt, et j'y ai poursuivi mes études sous la direction de Françoise Escal, jusqu'à soutenir ma thèse en 1997. J'y suis revenu deux ans plus tard comme maître de conférences, et j'y suis toujours, comme directeur d'études, dans le même laboratoire où j'étais doctorant : le CRAL, le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage fondé en 1983 par Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Raymond Bellour, Christian Metz, Louis Marin et autres chercheurs identifiés – mais c'est un raccourci – avec le structuralisme.

- 2 C'étaient pour moi des noms familiers, car en Argentine j'avais suivi une première formation en sciences sociales, non universitaire au demeurant, avec un sémiologue, Oscar Steimberg. Celui-ci, connu surtout pour ses travaux sur les médias et la BD, était membre d'un groupe réuni autour d'Eliseo Verón, un élève argentin de Claude Lévi-Strauss et de Roland Barthes, qui avait fait l'essentiel de sa carrière en France¹. C'est Oscar qui m'a fait lire les principaux textes des structuralistes, y compris ceux qui portaient sur la musique, comme l'ouverture de *Le cru et le cuit* de Lévi-Strauss, ou l'article *Le grain de la voix* de Barthes, publié pour la première fois en 1972 dans la revue *Musique en jeu*². Ces textes sur la musique, rares, sont restés des références, très diverses d'ailleurs, entre d'une part Lévi-Strauss distribuant les compositeurs en musiciens du mythe, du code et du message, de l'autre Barthes disant que le grain, « c'est le corps dans la voix qui chante », ce qui l'éloignait du structuralisme tout en préfigurant des questionnements très actuels.
- 3 À cette époque je travaillais comme critique musical dans un journal, et j'étais également l'élève du compositeur Francisco Kröpfl, figure historique de l'avant-garde qui enseignait une technique d'analyse musicale dérivée de l'œuvre d'Arnold Schönberg et de la *Gestalttheorie*. Même si j'étais déjà passionné par les écrits de Theodor W. Adorno, un auteur qui aura par la suite une grande importance pour moi, ma manière de comprendre la musique était ancrée au départ dans une pratique d'écoute de mélomane professionnel, et dans une pratique savante propre à un milieu musical spécifique, celui de la musique contemporaine donc, que Barthes et d'autres auteurs m'ont appris à scruter à partir de l'histoire, de la sociologie, de l'esthétique.
- 4 La lecture des structuralistes m'a conduit tout naturellement vers la sémiologie musicale, dont la technique d'analyse musicale paradigmatique développée, sur les traces de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget, par Nicolas Ruwet et Jean-Jacques Nattiez³. La sémiologie musicale et l'analyse paradigmatique étaient au départ centrées sur « la musique elle-même », quitte à ce que par la suite Nattiez étende sa palette théorique dans plusieurs directions, dont l'herméneutique, pour rendre compte de la réception, autrement dit le niveau « esthétique » de la (trop) fameuse « tripartition sémiologique » de Jean Molino, qui distingue celui-ci du niveau poïétique, celui du créateur, et du niveau « neutre » ou immanent.
- 5 Une deuxième ligne dans l'héritage musicologique du structuralisme est le rôle de la sémantique structurale de Greimas aux origines de la narratologie musicale, moyennant l'application du « carré sémiotique » à l'analyse d'œuvres instrumentales, explorée dès les années 1980 par le Finlandais Eero Tarasti, et peu après, en France, par Marta Grábocz⁴. Là encore, nous restons dans la « musique elle-même », bien que la connexion établie par les musicologues-narratologues entre l'analyse actancielle et la théorie musicologique des *topoi*, ces lieux communs pictorialistes fréquents dans la musique classique, présuppose un public familiarisé avec ce vocabulaire⁵. Il faut dire que cette démarche reste cantonnée à l'espace disciplinaire de la musicologie sans se réclamer vraiment d'une théorie de l'argumentation, bien qu'elle ait des points communs avec la théorie des *topoi* développée par le linguiste Oswald Ducrot lors de son séminaire à l'EHESS, que j'ai également suivi au début de mes études à Paris⁶.
- 6 En arrivant à l'École, j'ai découvert une troisième manière d'aborder la musique inscrite dans le sillage du structuralisme, que j'associe au concept de *paratexte*, forgé par Gérard Genette. Je revois Françoise Escal en 1991 écrivant au tableau le titre *Seuils*, ce livre de Genette paru aux Éditions du Seuil, où il est question non seulement de

paratexte mais aussi de péri-texte, épitexte et autre prétextes visant à mettre en lumière, et par-là même en question, les frontières du texte⁷. Cela revenait à mettre en question aussi la division du travail, encore pratiquée aujourd'hui malgré ses faiblesses épistémologiques et pratiques, entre approches externalistes et approches internalistes des œuvres, qu'elles soient musicales ou autres. Avec ténacité, Françoise avait entrepris de répertorier l'ensemble des dispositifs qui, dans la musique, autour de la musique, à partir de la musique, adossent les sons à des contenus verbaux et établissent par-là des régimes d'intelligibilité qui sont au cœur de l'expérience d'écoute, ainsi que de ses commentaires. On en trouve des échos dans la thèse de David Christoffel sur Satie, dont j'ai accompagné les dernières étapes, après le départ à la retraite de sa première directrice⁸. Dès 1992, elle qualifiait cette démarche d'approche « pragmatique » de la musique, par exemple dans le compte-rendu de son séminaire publié dans l'annuaire de l'EHESS⁹.

- 7 C'est avec un peu d'inconscience de ma part, et sans doute autant de bienveillance de la sienne, qu'en préparant mon DEA sur la *Suite lyrique* d'Alban Berg j'ai étendu cette idée de paratexte, au-delà de l'instance éditoriale ou poïétique que le terme désignait en propre, vers l'ensemble des discours verbaux sur une œuvre musicale, y compris sous la forme institutionnalisée de la critique musicale¹⁰. Car de fait, une fois actée la critique du concept d'auteur par Barthes et Foucault, sur le plan des discours il n'y a pas de véritable coupure épistémique entre ce qu'un créateur dit de son œuvre et ce qu'en disent les critiques, ne serait-ce que parce que ceux-ci puisent volontiers dans les propos de celui-là. Je n'approfondis pas ici la question de comment étudier la production des œuvres, prise à bras le corps par l'histoire génétique ou par la sociologie du travail créateur, développée à l'EHESS par Pierre-Michel Menger¹¹. Je souligne seulement qu'au seuil de la musique nous sommes encore, ou déjà, dans la musique, et qu'en même temps nous avons déjà commencé à la quitter, pour aller vers quelque chose qui n'est pas le social, puisque le social ne saurait être l'autre de l'art ni s'y opposer, mais plutôt vers d'autres séries sémiotiques qui sont autant d'affordances par lesquelles l'expérience de la musique participe de l'expérience humaine en général.
- 8 L'approche pragmatique mettait au centre de l'attention non pas l'analyse des structures formelles de l'œuvre musicale, mais la question de sa signification. Et la signification n'existe que par une communauté d'interprétation, autrement dit dans la perspective d'une écoute – même si ce dernier terme est devenu important pour moi seulement plus tard, vu l'approche textualiste qui voulait que même les œuvres musicales fussent plus souvent « lues » qu'« entendues ». En revanche, l'approche de la signification par le paratexte, qui dans le cas de la *Suite lyrique* touchait à l'articulation entre musique et amour, c'est-à-dire à la sphère de l'intime, s'est révélée fructueuse pour comprendre aussi comment la musique peut faire sens dans la sphère publique, et notamment lorsqu'elle touche au politique. Cette problématique est au cœur de ma thèse de doctorat sur la *Neuvième symphonie* de Beethoven¹².
- 9 C'est ainsi que mes études à l'EHESS m'ont amené vers des recherches sur la musique assez différentes de ce qui se pratiquait à l'époque dans les filières de musicologie. Cette différence résultait de l'apport cumulé des « sciences de l'homme », comme dit Françoise Escal dans le passage cité au début de cet article, en situant par la même occasion la musicologie à l'extérieur de ces sciences, comme pour en souligner l'insularité. Il faut dire que pour ma part, je n'avais alors qu'une idée assez sommaire de ce qu'était la « musicologie traditionnelle » face à laquelle ce qui se faisait à l'EHESS

représentait une alternative. Il semble bien, toutefois, qu'à cette époque même les musicologues les plus érudits ne jugeaient pas vraiment utile – avec quelques exceptions selon les domaines, par exemple en histoire médiévale – de citer des non musicologues, ou de développer des approches interdisciplinaires. Et lorsqu'il leur arrivait de pratiquer l'analyse musicale, celle-ci était largement déconnectée des questions de sémantique, pour ne rien dire de la pragmatique, sans pour autant assumer les modèles formalisés voire scientifiques qui, dans le monde anglo-saxon, avaient fait la fortune de la *music theory*. C'est en partie contre cela qu'a pris forme la « nouvelle musicologie » dont Françoise Escal parlait déjà en 1979, c'est-à-dire bien avant que dans les années 1990 ne s'impose aux États-Unis la *new musicology*, en puisant d'ailleurs à haute dose dans cette *French Theory* dont les structuralistes avaient été le socle historique.

- 10 Pour ma part, s'agissant du sens de la musique, la théorie de l'intertextualité m'a conduit vers l'herméneutique, en commençant par l'esthétique de la réception incarnée surtout par Hans Robert Jauss¹³. Dès mon arrivée à Paris, le séminaire de Jacques Leenhardt, disciple de Lucien Goldmann qui articulait le structuralisme et le marxisme critique au sein d'une théorie de la lecture, m'avait également préparé à mieux comprendre ce qui, dans la question de la signification, m'intéressait le plus, à savoir, justement, le politique. Pour mon diplôme de l'EHESS j'étais allé voir Jacques avec un projet sur l'hymne national argentin qui portait la trace de mon expérience d'adolescent en Argentine pendant la dictature de 1976-1983, et qui se situait au croisement de la musicologie et de l'histoire¹⁴. Cet intérêt pour l'histoire politique de la musique, qui est resté l'axe principal de mon travail, rejoint à l'École une production collective dont témoignent les thèses de Justine Comtois, Igor Contreras Zubillaga et Nicolò Palazzetti¹⁵, ainsi que les travaux de Karine Le Bail sur l'Occupation¹⁶. Ou, sur un autre plan, les thèses de Sara Iglesias et Brice Gérard, qui ont contribué à l'histoire des disciplines musicologiques en insistant sur le lien inextricable entre épistémologie et politique, y compris là où ces sciences revendiquent une forme d'apolitisme¹⁷.
- 11 C'est également au séminaire de Jacques Leenhardt que j'ai découvert les débats en sociologie de la culture dont l'École était, et reste, l'un des foyers, grâce aux travaux de Menger, d'Emmanuel Pedler, de Jean-Louis Fabiani, de Nathalie Heinich et de Gisèle Sapiro, entre autres. Une année durant, Jacques aura décortiqué ligne à ligne, sous nos yeux et avec nous, *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu, paru en 1993¹⁸. En général il n'était pas d'accord, pour autant que je m'en souviens, mais cet exercice de démontage critique m'a beaucoup appris. Autant que les cours de Bourdieu lui-même, que j'ai suivis surtout au Collège de France, où j'allais d'ailleurs écouter aussi Pierre Boulez, l'homme qui alors incarnait à lui tout seul, ou presque, la musique contemporaine.
- 12 En effet, il est évident qu'aucune recherche sur la signification des œuvres d'art qui s'intéresse aux gens réels, et pas seulement à un *auditor in fabula*, ne peut se passer d'une réflexion sociologique sur les publics. Quitte à déplaire parfois, car *Le Paradoxe du musicien* de Menger¹⁹, focalisé sur le public de l'Ensemble Intercontemporain de Boulez, a été en 1983 un vrai pavé dans la mare de cette musique contemporaine, quitte à devenir un modèle pour beaucoup de chercheurs, dont nos étudiants Annelies Fryberger ou Martín Liut²⁰. Et c'est par la sociologie de la culture, à partir de *La Distinction* de Bourdieu (1979), qu'ont été remises en cause les hiérarchies culturelles qui, même pour le sens commun savant, dont le sens commun de Bourdieu lui-même,

faisaient de la musique classique la musique par excellence – la « grande musique », comme disaient encore les premières enquêtes sur les pratiques culturelles menées par Olivier Donnat²¹.

- 13 Puisque je me suis lancé dans un exercice d'ego-histoire, je ne puis passer sous silence l'importance qu'a eu dans mon parcours d'étudiant à l'EHESS le séminaire de Pierre Nora sur les lieux de mémoire, lorsque je préparais ma thèse sur la *Neuvième* de Beethoven et la construction de l'identité européenne. Ni l'attention fascinée avec laquelle dans l'amphithéâtre de l'École nous suivions Jacques Derrida lorsqu'il parlait de *Shoah* de Claude Lanzmann tout en déconstruisant, le terme est obligé, les figures du témoin et du témoignage. Ni ce que m'ont appris d'autres chercheurs réputés qui ne s'occupaient nullement de musique – je pense à Yves Hersant, à Louis Marin ou à Genette lui-même, entre autres –, mais dont il m'est arrivé de pousser la porte du séminaire grâce à cette liberté de circulation qui est l'une des choses merveilleuses de cette École, comme un parc d'attractions grand ouvert à la curiosité intellectuelle – en effet j'étais dans ces murs, moi étudiant, heureux comme un gamin.
- 14 Si ce n'est que cette liberté avait un prix, car je me suis retrouvé plus ou moins livré à moi-même dans le vaste champ des sciences sociales, sans savoir si ce que je faisais s'appelait de la musicologie, fût-elle « nouvelle » ; de l'histoire, que de fait je pratiquais sans être pour autant identifié comme un historien, pas plus par moi-même que par les autres ; des « sciences du langage », qui est le terme générique mais anachronique qui figure sur mon diplôme de doctorat ; ou rien du tout qui puisse mériter le label d'une discipline, sans parler d'une qualification par le CNU. Et à vrai dire, sur ce plan je ne suis pas beaucoup plus avancé aujourd'hui, même si bien sûr je n'ai plus d'inquiétudes pour mon avenir professionnel, grâce à l'EHESS qui en m'élisant maître de conférences en 1999, juste à la veille d'être invité par la Préfecture à retourner dans mon pays d'origine, a d'abord fait de moi un fonctionnaire, et plus tard m'a permis de devenir citoyen français.
- 15 En 2001, suite à une suggestion de Françoise Escal au moment de son départ à la retraite, nous avons créé, avec Laure Schnapper et Michael Werner, un DEA Musique, devenu par la suite la spécialité Musique du master de l'EHESS, prolongée par la formation doctorale « Musique, histoire, société ». C'est la culture de l'interdisciplinarité propre à l'École qui fait que ce Master, animé avec des collègues du CNSMDP, de l'EPHE, de l'ENS et de l'Ircam, est aujourd'hui l'un des rares endroits au monde où les étudiants peuvent s'intéresser ensemble à des objets aussi variés que Bach, Stromae, la musique électro, l'évaluation de la musique contemporaine, le rap des Printemps arabes, la patrimonialisation du tango... Autrement dit, naviguer entre la musicologie, l'ethnomusicologie, la sociologie et l'histoire de la musique sans trop s'arrêter aux frontières, et sonder leur articulation avec les sciences sociales en général, sans trop se soucier non plus des divisions internes à celles-ci, à commencer par le grand partage entre histoire, sociologie et anthropologie. C'est cette même démarche que développent actuellement dans d'autres institutions des chercheurs issus de notre formation doctorale, tels Nicolas Donin, à l'Ircam, ou Rémy Campos, au CNSMDP, et qui caractérise la ligne éditoriale de la revue *Transposition*, créée par un groupe de doctorants emmenés par Étienne Jardin.
- 16 Le parcours de la musique vers l'écoute, inscrit dans le moment (post)structuraliste évoqué tantôt, ainsi que dans sa critique, a convergé avec un intérêt plus large pour les phénomènes de perception et de réception, pour faire de l'écoute et son histoire un

thème majeur à l'échelle internationale. En témoignait déjà en 1996 l'ouvrage de James Johnson *Listening in Paris*²² ; celui de Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, paru en 2001 avec une préface de Jean-Luc Nancy, peut servir de repère pour la France²³. En ce qui me concerne, cette question a été le pivot de mon mémoire d'HDR, soutenu en 2003 à Paris 1 avec Pascal Ory comme garant, et devenu un livre qui en fait est consacré autant à la musique de Schönberg et à son accueil par la critique musicale, qu'à l'écoute et à son interprétation²⁴.

- 17 En effet, l'écoute est le point d'intersection d'une démarche collective qui s'est nourrie de courants aussi divers que l'esthétique de la réception de Jauss, dont Carl Dahlhaus avait montré la fertilité pour l'histoire de la musique²⁵ ; de *Temps et Récit* et autres livres de Paul Ricoeur ; de la sociologie pragmatiste de la musique développée depuis les années 1990 par Antoine Hennion²⁶, et prolongée à l'EHESS par Denis Laborde ; de l'histoire sociale des techniques, qui a permis à Sophie Maisonneuve de décrypter les nouvelles sociabilités créées par la dissémination des gramophones²⁷, puis tout récemment à Marina Cañardo de voir dans l'industrie discographique un moteur de la formation des genres musicaux²⁸, et qui aujourd'hui pousse Jonathan Sterne, Georgina Born ou Philippe Le Guern à scruter les conséquences de la révolution numérique ; de la combinaison de l'écologie de la perception de Gibson avec la notion de Dewey de l'art comme expérience, qui a donné par exemple l'ouvrage *L'écologie sociale de l'oreille*, dirigé par Olivier Roueff et Anthony Pecqueux aux Editions de l'EHESS²⁹ ; ou encore de la réflexion de Jean-Marie Schaeffer sur l'expérience esthétique depuis le « retour à Kant » opéré au CRAL dans les années 1990 en compagnie de Genette, Rainer Rochlitz et quelques autres³⁰. Par la suite, cette démarche philosophique a poussé Schaeffer à se tourner vers les sciences cognitives avec une opiniâtreté contagieuse – je parle pour moi, qui me retrouve à lire des textes de psychologie expérimentale pour nourrir une recherche qui se veut de part en part historique, c'est-à-dire qui tient qu'il n'est de signification de la musique qu'en situation, lors de l'écoute et l'interprétation que des personnes réelles font dans des contextes réels.
- 18 C'est une liste éclectique de courants à laquelle j'aimerais ajouter encore la psychanalyse, car la psychanalyse est en soi, depuis Freud, une théorie et une pratique de l'écoute, flottante en l'occurrence, qui n'est nullement l'apanage des psys³¹. La thèse de Maël Guesdon sur le concept de ritournelle chez Deleuze et Guattari a montré la fertilité de la source lacanienne, tout autant que celle de son détournement, pour la catégorisation de phénomènes sonores qui sont au cœur de processus de subjectivation dont *Mille plateaux* (1980) nous livre une interprétation incontournable, encore aujourd'hui capable d'irriguer l'ensemble des études musicales³².
- 19 L'évocation de ces évolutions théoriques m'amène au dernier terme du titre de cet article, *De la musique à l'écoute, et retour*. Du retour à la musique, donc, ou de comment reprendre à nouveaux frais, à partir de l'écoute, la question de l'objet de l'écoute³³. Mais à vrai dire je ne sais s'il s'agit d'un retour ou d'un aller, ni même si la notion d'un voyage entre les deux choses est une bonne métaphore. Je constate seulement que nous avons développé un savoir-faire collectif pour la description des pratiques musicales, de la musique en train de se faire, des mondes de l'art, des patrimoines musicaux, des institutions et des lieux de musique, des rôles sociaux et politiques, mémoriels ou utopiques, des objets sonores, et d'autres choses encore qui, d'une manière ou d'une autre, incluent la situation d'écoute. Et je dis bien objets sonores, en reprenant le terme de Pierre Schaeffer tout en le détournant, car c'est encore et surtout l'écoute qui a

permis de commencer à intégrer la musique dans le champ plus vaste d'une anthropologie historique du son, ces *Sound Studies* qui connaissent aujourd'hui un véritable boom international³⁴. C'est ce que nous avons tenté lors d'une exposition à l'Historial de Péronne qui en 2014, pour le Centenaire du conflit, a réuni des musicologues et des spécialistes de la Grande Guerre tels que Stéphane Audoin-Rouzeau ou Annette Becker, pour travailler autant sur les chansons de poilus que, par exemple, sur les pathologies de l'oreille produites chez ces mêmes poilus par la mitraille et les obus³⁵.

- 20 Ces différentes manières de saisir les sons en tant qu'ils sont écoutés, interprétés, échangés, commercialisés, racontés, voire non écoutés avec les oreilles, comme par exemple dans les recherches sur la surdité, ou encore sur le silence – tout cela a profondément modifié notre conception de la musique. Maintenant, la question se pose, le défi si l'on veut – même si je n'aime pas trop ce langage épique –, de savoir si des études musicales ancrées dans les sciences sociales, et avec elles les sciences sociales en général, nous permettront de reprendre à nouveaux frais la question de « la musique elle-même », si tant est que cela existe. En effet, dans beaucoup de travaux, pas spécialement ceux de nos étudiants d'ailleurs, la musique est traitée comme une sorte de boîte noire qu'on ne connaît que par ce qu'en disent les acteurs qui la font, la diffusent ou l'écoutent – comme si le lien entre ces discours et la boîte en question ne faisait pas partie de la recherche. Ce problème ne date pas d'aujourd'hui, et concerne tous les genres musicaux. Parler de musique a toujours été difficile, d'où une vaste littérature sur son caractère ineffable, intraduisible, insaisissable, insignifiant, et ainsi de suite. Ces idées sur l'indescriptible de la musique ont coexisté avec des techniques d'analyse très sophistiquées qui, toutefois, non seulement mobilisent souvent un vocabulaire technique peu partageable, pour ne pas dire un jargon, mais en outre se focalisent sur des aspects partiels du phénomène sonore, les hauteurs par exemple. D'où une critique justifiée du graphocentrisme des musicologues classiques, de leur tendance à se concentrer sur la lecture de partitions plutôt que sur l'écoute de performances musicales live ou enregistrées, de présupposer non seulement la primauté de la vue mais encore la suspension du flux temporel³⁶.
- 21 Il faut dire que, depuis l'époque du graphocentrisme triomphant, certains chercheurs spécialisés dans le rock ou la pop, certains ethnomusicologues et aussi, oui, certains musicologues travaillant sur la musique classique ou contemporaine, ont remis la temporalité au centre de l'attention, par exemple – c'est un détail parlant – en signalant dans leurs textes le minutage au lieu du numéro de mesure d'un extrait. Des philosophes comme Jerrold Levinson, que nous avons souvent reçu à l'EHESS, nous ont invité à relativiser l'importance de l'architectonique des œuvres, c'est-à-dire leur forme entendue comme structure hors du temps, au bénéfice d'une phénoménologie de leur perception dans la durée³⁷. D'autres voix, dont celles de Lydia Goehr, Roger Pouivet, ou Ana María Ochoa, ou encore celles de nos collègues de l'EHESS Jérôme Dokic et Roberto Casati, ont contribué à animer ce débat théorique au sein de notre École, le plus souvent dans le cadre du séminaire collectif « Musique et sciences sociales » qui, au fil des ans, s'est transformé en un véritable carrefour.
- 22 Cette évolution est toujours en cours, notamment parce que de nouveaux logiciels d'analyse musicale conçus avec ces questions en tête sont en plein développement dans différents lieux, dont l'EHESS, grâce à Marc Chemillier qui travaille avec nos collègues de l'Ircam. Mais il faudra encore attendre pour que ces outils informatiques rejoignent

la boîte à outils standard des étudiants et des chercheurs, et aussi pour qu'ils intègrent dans leurs algorithmes les paramètres pertinents pour l'étude de la signification. Et de toutes manières, il va de soi que leur existence ne nous dispense nullement d'une réflexion épistémologique sur ce qu'ils font, sur ce que nous voulons leur faire faire, sur comment mettre en relation leurs résultats avec les discours sur la musique produits par les acteurs, ainsi que sur le rôle que dans tous les cas de figure continueront à jouer nos oreilles.

- 23 En attendant, nous bricolons des manières de décrire la musique, quels qu'en soit le genre, le lieu ou la période – toutes ces évolutions théoriques ayant d'ailleurs contribué, en parallèle aux évolutions du goût, à asseoir la primauté méthodologique de l'« omnivorisme », pour reprendre le terme de Richard Peterson, c'est-à-dire la suspension des présupposés axiologiques des chercheurs à propos des hiérarchies entre genres musicaux. Pour ne pas rester dans l'abstrait, je dirai que dans mon cas personnel, travaillant le plus souvent sur la musique classique, je n'ai pas recours à des outils informatiques mais plutôt aux acquis de l'analyse musicale couplés aux acquis de la critique de cette même analyse, mobilisés dans une perspective pragmatique et écologique, au sens gibsonien. Dans un livre récent, par exemple, j'ai tenté une micro-histoire d'un seul concert de Daniel Barenboïm et l'Orchestre de Paris qui a eu lieu en 1980 en Argentine, en explorant le lien entre les éléments narratifs et émotionnels de la *Cinquième symphonie* de Mahler, dont le premier mouvement s'appelle *Trauermarsch*, soit marche funèbre ou marche de deuil, et un contexte politique marqué par l'impossible deuil pour les *desaparecidos*, les disparus de la dictature militaire³⁸. Cela dit, je pense qu'aucune méthode d'analyse musicale ne peut aspirer à un statut hégémonique comparable à celui dont ont joui naguère aux États-Unis l'analyse schenkérienne ou la *set theory*. Le pluralisme est ici de mise, vu notamment la diversité des genres et des situations sur lesquels nous nous penchons.
- 24 Il reste que les sciences sociales n'ont pas fourni jusqu'ici d'outils spécifiques pour décrire les composantes techniques de la musique – même s'il me semble que les recherches récentes sur les émotions ouvrent des perspectives fertiles. Et, inversement, que la musicologie n'a guère proposé de véritables passerelles entre la description technique de la musique et celle de la société, au-delà de certaines analogies répandues mais peu spécifiques – je fais une exception pour la théorie des *topoi*, intéressante pour cette raison malgré un domaine d'application a priori limité. Chez les musicologues, l'insularité disciplinaire a nourri la distinction normative entre analyse et description, qui m'a toujours semblé un malentendu dommageable. En effet, l'analyse musicale n'est à mon sens que le nom d'un ensemble de techniques de description sophistiquées, y compris lorsqu'elle se penche sur des phénomènes qui ne sont pas immédiatement perçus. La description des objets musicaux relève de la même épistémologie que celle de n'importe quel objet du monde social, dont l'exigence d'un moment descriptif au cœur de la recherche, le caractère situé de toute description, l'impossibilité de toute description exhaustive, l'intrication entre description et interprétation, la tension entre langage *emic* et langage *etic*, et ainsi de suite³⁹.
- 25 Jusqu'ici la musicologie comme discipline n'a pas été pensée comme faisant partie des sciences sociales mais plutôt des sciences humaines, une appartenance elle-même précaire et, on l'a vu, assortie de revendications d'autonomie. C'est contradictoire avec le projet de comprendre la musique comme fait social, ce qu'elle est incontestablement, car que pourrait-elle être d'autre ? L'insertion institutionnelle croissante, à l'EHESS et

ailleurs, des études musicales au sein des sciences sociales, ainsi que les points communs entre la musique et d'autres objets artistiques, nous permettent désormais d'envisager la description de la musique comme un aspect de la description du monde. Loin d'abolir la légitimité des techniques spécifiquement adaptées à cet objet, qu'on les appelle analyse ou description, cela en renforce au contraire la pertinence, surtout si celles-ci rejoignent une description de l'environnement où l'écoute de ces phénomènes a lieu, comme nous y invite l'approche écologique. Et cela vaut aussi, me semble-t-il – même si tous mes amis du CRAL ou d'ailleurs ne seront pas forcément d'accord – pour des phénomènes aussi résistants aux méthodes habituelles des sciences sociales qu'un langage iconographique ou un style littéraire. Au fond, c'est la distinction interne aux sciences humaines et sociales, inscrite dans le nom de l'INSHS du CNRS par exemple, qui, malgré son ancrage historique, me semble non pertinente pour l'étude des arts et la littérature. Je crois en tout cas que les travaux menés collectivement au sein de l'EHESS ont enrichi tous ces questionnements méthodologiques et épistémologiques – notamment ceux que la musique ne cesse jamais de susciter, pour peu qu'on se mette à son écoute.

BIBLIOGRAPHIE

ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.

BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » (1972), *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 230-239.

BLUNDO, Giorgio et OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, *Pratiques de la description*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2003.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1993.

CAÑARDO, Marina, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la argentina (1919-1930)*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2017.

CHEMILLIER, Marc, « L'analyse paradigmatique. À propos de l'œuvre de Gilbert Rouget », *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Rémy CAMPOS et Nicolas DONIN (eds), Genève, Droz HEM – Conservatoire Supérieur de Genève, 2009, p. 85-106.

CHRISTOFFEL, David, *Ouvrez la tête (ma thèse sur Satie)*, Paris, Éditions MF, 2016.

DAHLHAUS, Carl, *Fondations de l'histoire de la musique*, Arles, Actes Sud, 2013.

DONIN, Nicolas, « Analyser l'analyse ? », *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Rémy CAMPOS et Nicolas DONIN (eds), Genève, Droz HEM – Conservatoire Supérieur de Genève, 2009, p. 13-33.

DONNAT, Olivier, « "Pratiques culturelles des Français" : une enquête de marginal-sécant, au croisement de la sociologie de la culture, des médias et des loisirs », <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/A-Girard-Chap3-donnat.pdf>, consulté le 12 août 2017.

- ESCAL, Françoise, « La dimension pragmatique de la musique », *Annuaire de l'EHESS 1991-1992*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 504-505.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- GÉRARD, Brice, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- GÉTREAU, Florence Gétreau (ed.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Gallimard-Historial de la Grande Guerre, 2014.
- GRÁBOCZ, Marta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÈS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979], Paris, Hachette, 1993.
- HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
- IGLESIAS, Sara, *Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOHNSON, James, *Listening in Paris. A Cultural History*, University of California Press, 1996.
- LE BAIL, Karine, *La musique au pas : être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- LÉVI-STRAUSS, Claude *Mythologiques*, t. 1 : *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LEVINSON, Jerrold, *La Musique sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.
- MONELLE, Raymond, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- MONELLE, Raymond, *Un chant muet : Musique, signification, déconstruction*, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2016.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- ROUEFF, Olivier et PECQUEUX, Anthony (eds), *L'écologie sociale de l'oreille*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- STERNE, Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore [The Audible Past, 2003]*, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2015.
- SZENDY, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- TARASTI, Eero, « Pour une narratologie de Chopin », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 15/1 (1984), p. 53-75.
- TARASTI, Eero, *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

NOTES

1. Voir <http://america-latina.blog.lemonde.fr/2014/04/16/eliseo-veron-renovateur-de-la-semiologie-est-mort-en-argentine/>, consulté le 13 août 2017.
2. LÉVI-STRAUSS, Claude *Mythologiques*, t. 1 : *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964 ; BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » (1972), *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 230-239..
3. Voir CHEMILLIER, Marc, « L'analyse paradigmatique. À propos de l'œuvre de Gilbert Rouget », *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Rémy CAMPOS et Nicolas DONIN (eds), Genève, Droz HEM – Conservatoire Supérieur de Genève, 2009, p. 85-106 ; RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972 ; NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
4. Le « carré sémiotique », « représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique quelconque », schématise la signification à partir de la mise en relation de deux signes et ses contraires respectifs (S1, S2, non-S1, non-S2). Voir GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÈS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979], Paris, Hachette, 1993 ; TARASTI, Eero, « Pour une narratologie de Chopin », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 15/1 (1984), p. 53-75 ; id., *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; GRÁBOCZ, Marta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
5. Voir MONELLE, Raymond, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006 ; id., *Un chant muet : Musique, signification, déconstruction*, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2016.
6. ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.
7. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
8. CHRISTOFFEL, David, *Ouvrez la tête (ma thèse sur Satie)*, Paris, Éditions MF, 2016.
9. ESCAL, Françoise, « La dimension pragmatique de la musique », *Annuaire de l'EHESS 1991-1992*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 504-505.
10. Publié sous le titre *Histoire d'un secret. A propos de la Suite lyrique d'Alban Berg*, Arles, Actes Sud, 1994.
11. MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.
12. Publiée sous le titre *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.
13. JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
14. Publié sous le titre *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, rééd. Eterna Cadencia, 2013.
15. COMTOIS, Justine, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse EHESS/ Université de Montréal, 2011 ; CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor, *L'avant-garde musicale espagnole sous le franquisme. Une histoire politique*, thèse EHESS, 2017 ; PALAZZETTI, Nicolò, « Le musicien de la liberté. » *La réception de Béla Bartók en Italie (1900-1955)*, thèse EHESS, 2017. Voir aussi BUCH, Esteban, DONIN, Nicolas et FENEYROU, Laurent (eds), *Du politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, 2013 ; et BUCH, Esteban, CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor et SILVA, Manuel (eds), *Composing for the State : Music in Twentieth Century Dictatorships*, Londres, Ashgate / Fondazione Cini, 2016.
16. LE BAIL, Karine, *La musique au pas : être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
17. IGLESIAS, Sara, *Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014 ; GÉRARD, Brice, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, 2014.
18. BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1993.

19. MENDER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.
20. FRYBERGER, Annelies, *De l'évaluation en musique contemporaine en France et aux États-Unis : jurys de pairs, commandes d'œuvres et médias sociaux*, thèse EHESS, 2016 ; LIUT, Martín, *Le Paris musical des Argentins : compositeurs contemporains en France*, thèse EHESS/Universidad de Quilmes, 2017.
21. Voir DONNAT, Olivier, « "Pratiques culturelles des Français" : une enquête de marginal-sécant, au croisement de la sociologie de la culture, des médias et des loisirs », <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/A-Girard-Chap3-donnat.pdf>, consulté le 12 août 2017.
22. JOHNSON, James, *Listening in Paris. A Cultural History*, University of California Press, 1996.
23. SZENDY, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
24. Publié sous le titre *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2006.
25. DAHLHAUS, Carl, *Fondations de l'histoire de la musique*, Arles, Actes Sud, 2013.
26. HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
27. MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.
28. CAÑARDO, Marina, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la argentina (1919-1930)*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2017.
29. ROUEFF, Olivier et PECQUEUX, Anthony (eds), *L'écologie sociale de l'oreille*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.
30. SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
31. Voir BUCH, Esteban, « Le critique Herbert Graf et le professeur Sigmund Freud. Dialogue croisé entre professionnels de l'écoute », *Superflux 4/5 Herbert Graf, la vie sur la scène* (2011), p. 137-148.
32. GUESDON, Maël, *Clinique, musique et expression. Le concept de ritournelle chez Félix Guattari et Gilles Deleuze (1956-1980)*, thèse EHESS, dir. E. Buch et A. Sauvagnargues, 2016.
33. Voir BUCH, Esteban, « Pour une sociologie des œuvres musicales telles qu'écoutées par quelqu'un », *25 ans de sociologie de la musique en France. Tome 2. Pratiques, œuvres, interdisciplinarité*, BRANDL, Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS, Cécile et RAVET, Hyacinthe (eds), Paris, L'Harmattan, 2012, p. 133-142.
34. STERNE, Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore [The Audible Past, 2003]*, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2015.
35. GÉTREAU, Florence, *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Gallimard-Historial de la Grande Guerre, 2014.
36. Voir notamment DONIN, Nicolas, « Analyser l'analyse ? », *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, op. cit., p. 13-33.
37. LEVINSON, Jerrold, *La Musique sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
38. BUCH, Esteban, *Trauermarsch. L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
39. Voir notamment BLUNDO, Giorgio et OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, *Pratiques de la description*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2003.

RÉSUMÉS

Cet article retrace le parcours de l'auteur comme étudiant de l'EHESS au début des années 1990, et les différentes contributions des séminaires de l'École à sa manière de comprendre le fait musical, depuis la sémiotique héritée du structuralisme jusqu'au chantier des lieux de mémoire, en passant par la déconstruction et la théorie critique. Il dit en passant sa dette personnelle et intellectuelle à l'égard de certains enseignants de l'EHESS, tels que Françoise Escal, Jacques Leenhardt, ou Pierre Nora. A partir de cet exercice d'ego-histoire, le texte déploie un cheminement intellectuel plus général, ayant enrichi la question sémiotique d'une question herméneutique. Par la même occasion, la focale sur la musique s'est déplacée vers l'écoute de la musique, rejoignant par-là des questions aujourd'hui prises à bras le corps par les études sonores. L'auteur plaide enfin pour une approche renouvelée, libérée du graphocentrisme et des hiérarchies génériques, de la pratique de l'analyse musicale, entendue comme un outil de description des objets sonores, intégré aux protocoles de recherche des sciences sociales.

INDEX

Mots-clés : EHESS, musique, écoute, sémiotique, herméneutique, lieu de mémoire, théorie critique, analyse musicale

AUTEUR

ESTEBAN BUCH

Né en 1963 à Buenos Aires, Esteban Buch est directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, où il dirige la spécialité Musique du Master de l'EHESS. Spécialiste des rapports entre musique et politique au vingtième siècle, il est l'auteur, notamment, de *Trauermarsch. Daniel Barenboïm et l'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature* (Éditions du Seuil, 2016), *L'affaire Bomarzo. Opéra, perversion et dictature* (Éditions de l'EHESS, 2011), *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale* (Gallimard, 2006), *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique* (Gallimard, 1999) et *Histoire d'un secret. À propos de la Suite Lyrique d'Alban Berg* (Actes Sud, 1994), ainsi que coéditeur des collectifs *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships* (Routledge, 2016), *Du politique en analyse musicale* (Vrin, 2013), *Tangos Cultos* (Gourmet Musical, 2012), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes* (Éditions de l'EHESS, 2010) et *La Grande guerre des musiciens* (Symétrie, 2009). Il est également l'auteur de livrets de l'opéra, pour *Richter* de Mario Lorenzo (2003) et *Aliados* de Sebastian Rivas (2013). Deux fois lauréat du Prix des Muses, il est *fellow* de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation et a reçu le *diploma al mérito* en musicologie de la Fondation Konex de Buenos Aires.