

Musicae Scientiae

<http://msx.sagepub.com/>

À quoi arrimer une deconstruction relativiste du discours sur la musique?

Pierre-Michel Menger

Musicae Scientiae 2001 5: 79

DOI: 10.1177/10298649010050S212

The online version of this article can be found at:

http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl/79

Published by:



<http://www.sagepublications.com>

On behalf of:

European
Society for the
Cognitive Sciences
Of
Music

[European Society for the Cognitive Sciences of Music](http://www.sagepub.com)

Additional services and information for *Musicae Scientiae* can be found at:

Email Alerts: <http://msx.sagepub.com/cgi/alerts>

Subscriptions: <http://msx.sagepub.com/subscriptions>

Reprints: <http://www.sagepub.com/journalsReprints.nav>

Permissions: <http://www.sagepub.com/journalsPermissions.nav>

Citations: http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl/79.refs.html

>> [Version of Record](#) - Sep 1, 2001

[What is This?](#)

À quoi arrimer une déconstruction relativiste du discours sur la musique ?

PIERRE-MICHEL MENGER

CNRS, Centre de Sociologie des Arts - EHESS, Paris

Du livre de Nicholas Cook, je voudrais retenir ici essentiellement le plaidoyer en faveur du pluralisme musical : pluralisme des genres musicaux dignes de reconnaissance esthétique, pluralisme des catégories d'appréciation des musiques, pluralisme des vocabulaires d'analyse et d'interprétation des musiques. Un tel programme revient à mettre le relativisme aux commandes, là où régnait le substantialisme de catégories esthétiques et langagières oubliées de leur historicité. Pour le fonder en raison, il importe d'abord de montrer que les catégories à travers lesquelles nous nommons et pensons les faits, les valeurs et les œuvres musicales sont des constructions aussi solides mais également aussi limitées que les sociétés qui leur accordent leur pouvoir. La thèse — expression d'un constructivisme dont la radicalité varie avec les auteurs — n'est plus aujourd'hui si nouvelle, elle a fait son chemin en sciences sociales et dans nos bonnes vieilles humanités, et jusque dans les tentatives de déconstruction de certains de nos piliers de civilisation et de connaissance les mieux assurés tels que la production de vérités scientifiques, comme l'a révélé l'affaire Sokal.

Dans quels termes est formulé cet impératif constructiviste ? D'abord, il procède de l'inventaire des décalages entre l'évolution de la musique — de sa création, de sa consommation, de ses usages — et le fixisme des catégories dans lesquelles nous appréhendons l'art musical.

Le livre s'ouvre sur le commentaire détaillé de l'utilisation sophistiquée qu'une publicité pour des produits d'assurance-retraite fait des symbolismes caractéristiques des différentes musiques (rock et jeunesse libre et authentique, musique classique et maturité responsable et prudente) pour superposer leurs significations. L'ouverture est brillante. Elle démontre bien que la musique détient de réels pouvoirs symboliques pour façonner les identifications de groupes (groupes d'âge, groupes sociaux, groupes ethniques) avec des contenus musicaux. Mais elle montre aussi combien le relativisme pluraliste cher à Cook diffère du relativisme que pratique, avec plus ou moins d'agressivité polémique et dénonciatoire, la critique sociale quand elle met à distance les comportements, les langages, les valeurs, pour suspendre

leur évidence et pour rechercher quelles forces sociales structurent les jeux de signification et les relations d'interdépendance qui les organisent.

Cook dévoile le fonctionnement du procédé publicitaire, mais c'est d'abord pour déconstruire une opposition (authentique/inauthentique) et insister sur la pluralité irréductible des cultures et des usages sociaux de la musique. Adorno et ses disciples auraient tiré argument d'un tel exemple pour procéder à une critique radicale et violente de la confiscation de l'art par les forces du marché, et de l'aliénation des consciences par la manipulation habile des symboles et des identifications. Les temps ont changé : les imprécations adorniennes étaient encore normatives, guidées par une idéologie de l'autonomie radicale de l'art et fondées sur une hiérarchie des valeurs qui ravalait jazz et musique de variétés au rang de productions aussi dépourvues d'intérêt, esthétiquement et musicalement, qu'idéologiquement influentes, puisqu'asservissant les auditeurs à l'ordre du monde qu'imposent la mercantilisation et l'industrialisation de la culture. La déconstruction relativiste, elle, réinstalle dans leurs droits les différences entre les musiques, sans les hiérarchiser, et s'attaque à l'obsolescence de nos taxinomies.

Pour démontrer comment le langage structure nos catégories de jugement et de compréhension de la musique, Cook revient sur des distinctions fonctionnelles comme celle du créateur et de l'interprète, et, plus largement, sur toutes les oppositions hiérarchisantes entre création et reproduction, innovation et tradition, expression personnelle et production de marché, qui forment le système de valeurs départageant l'authenticité de l'inauthenticité. Que ces distinctions soient variables et mouvantes, nul n'en disconvient. Qu'elles constituent de pures constructions historiques est plus difficile à admettre, si on s'en tient à un tel niveau de généralité. Tout comme paraît bien fragile l'objection qui veut voir dans les évolutions et les contestations de la division traditionnelle du travail entre créateurs, interprètes et critiques un signe de l'obsolescence de nos catégories : il ne suffit pas de déceler un écart à la norme dans certaines pratiques désormais reconnues comme "créatrices" (*e.g.* celle des DJ's qui mixent des œuvres et s'approprient le statut d'auteur sur la seule base de leur virtuosité à mélanger des sources) pour expédier la norme. Nous savons depuis longtemps que la séparation des rôles professionnels, dans la musique comme ailleurs, obéit à des formules conventionnelles stabilisatrices des pratiques, et que modifier les conventions, organisationnelles, économiques ou esthétiques, fait partie des conditions et des effets (par causalité d'autorenforcement) du jeu concurrentiel des innovations. Encore faut-il qualifier ces innovations et leur poids relatif pour éviter de mettre sur le même plan toutes les sortes d'expérience, les plus fécondes comme les plus éphémères, celles qui finiront par réaménager les catégories de perception esthétique, celles qui se passent de qualification esthétique sophistiquée pour exister et celles qui ne survivront pas à l'ère du temps.

En voulant démontrer que toute réalité de la vie musicale est un résultat conventionnel figé dans nos catégories langagières, l'auteur risque de banaliser à l'extrême la portée de son soulèvement relativiste : car qu'a-t-on dit quand on

suspend des notions comme celle de compétence spécialisée, d'innovation, de classement des talents depuis l'exceptionnel jusqu'à l'ordinaire, de consommateur opposé à producteur, de rôle clé (le créateur) et de rôle passif (le consommateur) ? Quel système d'activité se passera de division fonctionnelle entre des rôles professionnels, de différence d'expertise, de spécialisation des connaissances et des efforts ? Ce n'est pas simple affaire de langage. De même, il serait logiquement inconséquent de postuler que le langage modèle souverainement l'intelligence des faits et des comportements artistiques : car comment les innovateurs feraient-ils pour s'arracher au pouvoir souverain des catégories transportées par le langage et aux systèmes de représentation que le langage façonne, pour pouvoir inventer d'autres musiques, d'autres systèmes d'activité, d'autres combinaisons de rôles ?

L'exposé, dans le chapitre 5, du parti pris constructiviste de l'auteur, qui devrait offrir le fondement théorique de ce pour quoi milite ce livre — renouveler la pensée sur la musique — n'a malheureusement pas toute la consistance souhaitée. Partir de Wittgenstein pour en arriver à dire que l'art doit nous fournir de nouveaux moyens de percevoir et d'interpréter la réalité, tout comme les toiles de Van Gogh nous auraient aidé à mieux voir les tournesols, voilà un résultat plutôt mince : nous savons que la philosophie nous a fourni deux conceptions du rapport de vérité entre l'art et le réel, l'une, que Cook mentionne comme une métaphysique du passé pré-romantique et romantique de l'art comme imitation des passions, l'autre, qui dit que la vérité est révélation, manifestation, dévoilement du réel dans sa vraie nature : c'est à peu de chose près ce qu'est supposée nous apporter la révolution constructiviste telle qu'elle est exemplifiée ici — l'art doit avant tout nous procurer de nouvelles manières de percevoir ce qui nous environne. Si c'est le sens du tournant constructiviste, ce ne serait qu'une recette métaphysique aussi ancienne que la métaphysique grecque, où la dualité des conceptions de la vérité était présente dès l'origine de l'ontologie.

C'est à vrai dire la partie la moins convaincante du livre, celle pourtant où l'on attendrait une percée théorique, puisque N. Cook veut nous délivrer du retard de la pensée sur les pratiques. Ce retard est en réalité un argument très mystérieux : comment se fait-il que le langage détermine ou co-détermine la conception du réel et donc toutes les opérations pratiques qui dépendent de celle-ci, et qu'en même temps il puisse être en retard sur l'évolution de ces pratiques ? De deux choses l'une : ou bien le langage est un facteur déterminant, et la pratique ne peut pas être en avance sur lui, ou bien le langage et les catégories de perception de n'importe quelle réalité (y compris donc l'artistique) évoluent moins vite que les pratiques, qui, elles, foisonnent et déjouent les classements traditionnels (c'est la thèse du livre), mais alors il a perdu son pouvoir déterminant. À moins que N. Cook ne réintroduise subrepticement l'un des ressorts les plus habituels du raisonnement métaphysique qui fait de l'art le révélateur de la vérité des choses, à savoir une distinction normative entre le bon art et le mauvais art. Mais la position farouchement relativiste de l'auteur devrait lui interdire une telle prise de position.

C'est pourtant bien un parfum normatif de contre-hiérarchie artistique qui flotte dans le texte, quand Cook nous explique que le jazz, la pop et autres musiques non classiques savent depuis longtemps associer l'auditeur et créer une communauté non hiérarchisée, non spécialisée, non ésotérique d'interprètes (musiciens, critiques, publics), qui ensemble feraient l'histoire de la musique, c'est-à-dire l'histoire des nouvelles manières de percevoir le monde. Alors que la musique classique, celle du passé et plus encore celle de notre temps, sont enfermées dans la spécialisation qui réserve le savoir musical aux producteurs et aux professionnels et fige les auditeurs dans la passivité. Curieuse analyse en vérité : N. Cook feint-il de ne pas savoir que le professionnalisme, et donc la distinction entre des professionnels et des amateurs, existe tout autant hors de la sphère classique, même si les formes qu'elle prend varient d'un monde à l'autre et d'un style de pratique musicale à l'autre. Les virtuoses du jazz, du rap, de la danse, sont admirés précisément pour savoir accomplir des gestes ou inventer des musiques que les auditeurs ou les praticiens amateurs ne cherchent pas à développer avec le même investissement. Et d'ailleurs pourquoi s'alarmer de la division du travail qui fait de certains des professionnels spécialisés et de ceux qui vont les voir des consommateurs ? C'est une question de délégation des responsabilités et des risques.

Cook mélange ici deux arguments, et pour le comprendre, il faut prendre une vue d'ensemble, même superficielle, de la carte musicale. Le diagnostic porté par Cook sur l'évolution récente des pratiques musicales est plausible, au niveau de généralité où l'auteur est forcé de rester du fait de la dimension de son livre. D'un côté, la musique contemporaine savante vit surtout dans des niches, que d'autres décrivent comme des trappes de spécialisation (diffusion spécialisée par des ensembles spécialisés et dans des festivals *ad hoc* en direction de publics fortement acclimatés à la musique nouvelle et donc peu profanes). Mais cette idée de niche demande à être spécifiée — est-ce un concept écologique, est-ce une notion issue d'une analyse des formes de concurrence monopolistique dans un univers de production misant sur la diversification et sur l'innovation perpétuelle, est-ce la qualification d'une transformation récente ? La diffusion de l'innovation artistique opère en réalité depuis longtemps selon des schémas de spécialisation et de percolation — les œuvres et les créateurs faisant l'objet d'un écrémage dans les cercles spécialisés avant de se mêler au répertoire plus habituel et d'entrer dans les programmes des interprètes non spécialisés.

En réalité, c'est plutôt l'examen de l'environnement général dans lequel la création savante occupe sa niche qui doit nous importer. Cet environnement a deux caractéristiques majeures : la musique classique représente une part très restreinte, et, pour autant que le révèlent les statistiques de consommation, déclinante de la consommation musicale, et, au sein de ce monde de la musique classique, c'est avec l'appropriation d'un patrimoine élargi et la diversification des techniques et des esthétiques d'interprétation qu'a été inventée une alternative moderniste à la modernité de création. Ces deux caractéristiques désignent deux formes évolutives de spécialisation, que l'analyse de Cook mélange volontairement, en tirant argument

de la place désormais centrale à reconnaître à l'interprète et à toutes les opérations d'interprétation, qu'elles soient pratiques (celles des musiciens exécutants), musicologiques (celles du discours spécialisé sur les œuvres et les auteurs), esthétiques (celles des analyses destinées à produire une intelligibilité non technique de la musique), herméneutiques (celles que mettent en œuvre et inventent les auditeurs dans leur quotidien de consommateurs et de mélomanes).

Au sein du monde de la musique classique, c'est une dynamique de spécialisation divergente qui, surtout à partir de la première moitié du XIX^e siècle, a favorisé la professionnalisation des compositeurs et celle des interprètes dans deux directions opposées. Les compositeurs cherchaient à établir un pouvoir de contrôle croissant sur l'ensemble des activités liées à la création — formation des compositeurs, consignes d'interprétation des œuvres, contrôle de la liberté de jeu des interprètes, standardisation des notations et de la publication des partitions, recours à des ensembles spécialisés d'interprètes et à des structures de diffusion (festivals, programmes de radio) et à des mécanismes de financement de la production leur garantissant une assez bonne autonomie dans la gestion de la prise de risque artistique. Les interprètes ont trouvé dans la recherche de nouveaux critères de restitution originale des œuvres un principe de valorisation de leurs propres compétences, afin d'équilibrer par l'innovation et la concurrence de leurs principes de jeu leur position de subordination à l'égard du créateur. Lydia Goehr (1992) a analysé la transformation des relations de pouvoir entre compositeurs et musiciens interprètes et l'ambivalence du comportement des uns et des autres pour ce qui touche à la question de la signification des œuvres : selon que celle-ci paraît résider principalement ou exclusivement dans le texte avant toute exécution ou, au contraire, que l'interprétation ajoute des caractéristiques propres, non déductibles simplement de l'examen de la partition, l'arbitrage entre fidélité et originalité dessine des configurations changeantes qui exploitent contradictoirement la dissymétrie entre l'écrit compositionnel et l'acte interprétatif. Les débats souvent confus sur l'idéal d'authenticité, dont Cook restitue brièvement certains éléments à la fin de son livre, contiennent beaucoup de cette dialectique de concurrence entre création et interprétation, avec leurs spécialisations respectives.

Or pour Cook, la spécialisation qui a affecté la musique classique et qui a poussé la création savante dans le sens d'une professionnalisation ésotérique apparaît aujourd'hui comme un mal insidieux, qui ne fait pas de place suffisante à tout ce que sont ou pourraient être les nouveaux modes de perception et d'interprétation de la musique. Tout ce qui va dans le sens de la flexibilité des comportements, et dans celui de l'abolition des frontières semble avoir la préférence de Cook : musiciens baroques se comportant à la manière de groupes rock, pluralisme esthétique des interprètes et des auditeurs qui mélangent pop, musiques *new age*, rap, musiques mystiques médiévales ou post-modernes, musiques ethniques, chants polyphoniques des communautés minoritaires (corse, sarde, etc.), musiques électroniques. Tout le reste n'est que culte passéiste des traditions, des conventions, des catégories de pensée figées, des patrimoines muséifiés.

Les questions que peut soulever un tel diagnostic sont de trois ordres :

- le diagnostic est-il juste ?
- l'explication des changements observés est-elle fondée ?
- le futur que recommande l'auteur sur la base de son diagnostic et de son analyse causale est-il crédible ?

Le diagnostic est trop imprécis pour être vérifiable et donc falsifiable. Les zones d'échange entre musiques savantes et musiques non savantes n'ont jamais cessé d'exister, mais, par définition, la nature et la densité des échanges et des influences réciproques se modifie dans le temps : les musiques extra-européennes, le jazz, la chanson, le rock alimentèrent et alimentent quantité de compositions dites savantes. Ce qui a sans doute dissimulé ces mouvements d'emprunt et d'hybridation a été la part prise par le **dodécaphonisme** et le **sérialisme**, moins dans la pratique des compositeurs — **ce fut une période brève et vite reniée, dans ses formes les plus radicales, par ceux qui avaient inventé ou promu ces innovations de langage** — que dans la légitimation d'une attitude expérimentatrice touchant à l'ensemble des paramètres compositionnels et sonores, et, au-delà, dans une construction téléologique de l'innovation musicale, voire de l'histoire musicale tout entière, comme accumulation de ruptures formalistes. Nous savons aujourd'hui que l'histoire de la création musicale est infiniment plus sinueuse, plus complexe et plus ouverte que le schéma militant qui nous fait passer des premiers polyphonistes à la forme sonate, puis à la première "Ecole de Vienne", à Wagner et à la seconde Ecole de Vienne", puis à Darmstadt. Il faut aussi rappeler que l'influence de ces reconstructions militantes fut loin d'être aussi grande en Amérique ou en Angleterre qu'en Europe continentale.

Mais le pluralisme esthétique que recommande Cook serait-il pour autant une sorte de vérité simple, le signe que triomphent les mœurs naturellement bonnes de l'auditeur contemporain enfin débarrassé des diktats esthétiques qui découpaient et hiérarchisaient naguère les musiques et les innovations ? Là encore, l'analyse est imprécise. Le marché musical a appris à façonner le pluralisme tout autant qu'il savait segmenter les catégories de publics : l'industrie musicale sait jouer, par exemple, des proximités entre mysticisme et jargon de l'authenticité pour célébrer les noces de la tradition venue du fond des âges et de l'actualité des musiques mystiquement minimalistes, ou pour enregistrer, *in situ*, avec des interprètes turcs, les turqueries musicales du XVIII^e siècle. Au supermarché de l'authenticité, on trouve tout aujourd'hui : rappers authentiques porte-parole de leurs univers urbains, baroqueux authentiques explorateurs de manuscrits d'intérêt très divers et prosélytes de versions fortement concurrentes de l'authenticité interprétative, écologistes musicaux authentiquement attachés à la simplicité sonore, apôtres du *new age*, amateurs d'émotions authentiques, etc. Ne tombons pas de la critique des conventions, y compris de celle des conventions adoptées par les diverses modernités militantes, dans la candeur des célébrations du pluralisme.

Quel est le moteur de l'histoire pour Cook ? Bien qu'allusive, la réponse de Cook est de décentrer l'approche, 1) en cessant de fixer uniquement le regard sur le

compositeur et en incluant interprètes, auditeurs, praticiens amateurs, etc., 2) en étendant l'enquête historique à toutes les activités - composer, jouer, écouter, aimer, détester, faire — et 3) en proposant une nouvelle définition fonctionnelle de l'art — "construire et communiquer de nouveaux modes de perception". Le sociologue devrait se réjouir de la première proposition — l'art vu comme action collective, à la manière dont le définit H.S. Becker dans son livre sur *Les mondes de l'art*. Il est assurément fécond de traiter l'art comme un système de travail et de situer les actes de création au foyer d'un réseau de pratiques de division du travail et de coopération impliquant nombre d'acteurs sociaux. Mais les deux autres recommandations sont plus curieuses et cadrent mal avec ce programme : la perception et l'évaluation (aimer, détester) forment un pôle seulement de l'histoire et pas ce foyer de sens que constituerait l'interprétation comme causalité déterminante. De deux choses l'une. Ou bien perception et évaluation sont socialement qualifiées, afin d'être expliquées, et elles entrent en relation d'interdépendance avec toutes les autres activités cardinales, selon un jeu de contraintes et de conventions qui désigne des espaces de variations interindividuelles (les goûts ont leurs déterminants sociaux), des foyers de cristallisation sur des créateurs et des œuvres très largement admirés (la valeur reconnue universellement à certains artistes est dotée d'un gradient indiscutable d'objectivité), et des marges d'incertitude qui expliquent soit les délais de reconnaissance d'un créateur peu compris immédiatement soit la vitesse du déclassement d'un artiste admiré. Ou bien la perception et l'évaluation circulent dans un tourbillon pluraliste d'étiquettes, de préférences, d'engouements, de hit-parades et il n'y a plus rien d'autre à faire qu'à se réjouir ou à se lamenter du "anything goes", sans pouvoir discerner dans la vitesse variable de l'ajustement entre les catégories de perception et le contenu des œuvres un phénomène en soi hautement significatif des caractéristiques profondément différentes qu'ont les divers genres de musique et les divers modes de consommation musicale qui coexistent dans une société donnée.

Quelle importance accorder aujourd'hui à l'acte de création, face à l'omniprésente exploitation du patrimoine par les interprètes ? Il est utile de considérer que la relation que les créateurs de musique savante entretiennent avec leurs contemporains est non seulement variable selon les catégories de compositeurs, mais surtout changeante dans le temps : Cook rappelle que les avant-gardes du XX^e siècle ont poussé plus loin que jamais le théorème de la rupture avec la tradition, en y voyant une sorte d'assurance garantissant le sérieux et l'intégrité esthétiques de leur démarche. Assurément, la conscience du délai d'acclimatation de la nouveauté n'habitait pas les compositeurs des siècles antérieurs, et pas même celle des inventeurs de la notion d'une "musique de l'avenir" (Berlioz, Liszt, Wagner), selon les mêmes termes que ceux qui ont prévalu avec la systématisation des ruptures esthétiques et la généralisation d'une attitude expérimentaliste pleinement assumée.

Cook voit dans la valeur d'authenticité une sorte de ruse de la raison esthétique : à trop vouloir cultiver la pureté solipsiste de l'innovation par rupture cumulative avec le passé et avec les auditoires acquis aux prestiges et aux séductions des musiques

du passé, les compositeurs les plus farouchement avant-gardistes auraient creusé la tombe de leur isolement dans le labyrinthe des formalismes compositionnels hermétiques, dont le sérialisme est l'apogée en même temps que la fin. Fidèle à son parti pris, Cook récuse pourtant le vocabulaire conventionnel, autant celui des diagnostics alarmistes, quand ils parlent d'échec en l'imputant aux extrémismes avant-gardistes, que celui des optimistes qui tirent argument de l'éternel retard de la demande sur l'offre dans les arts de recherche.

Il y a à ce double refus un avantage et un inconvénient :

- l'avantage, c'est d'écarter l'idée paresseuse et stérile d'une crise de la musique classique — la notion de crise, appliquée aux arts et à la culture, est sans doute l'une des plus pauvres qui soient, et il faudra bien un jour faire l'inventaire et l'histoire de son emploi et de ses fonctions dans les arts. Cook a beau jeu de montrer que notre seconde moitié de XX^e siècle a en réalité déployé les innovations dans toutes les directions — dans le culte des ruptures futuristes avec le passé comme dans l'obsessionnelle réappropriation du passé, avec la redécouverte des musiques anciennes et l'invention de l'interprétation authentique de ces musiques et, de proche en proche, de toute musique;

- l'inconvénient, c'est que Cook maintient pourtant qu'il y a bien une crise, celle de notre pensée de la musique classique.

Or que recommande Cook ? Ses consignes — réhabiliter la dimension interprétative, inclure les actes de réception et les usages sociaux très diversifiés dans le discours sur la musique, accepter la pluralité non hiérarchisée des musiques — font écho aux pratiques quotidiennes dans leur diversité, depuis la salle de concert jusqu'à la boîte disco et à la "rave party" en passant par le salon des parents, la chambre des adolescents ou le garage où répètent les groupes. Ont-elles un caractère provocateur et novateur dans la musicologie ? Je ne saurais en juger puisque je ne suis pas musicologue, mais pour un sociologue, elles relèvent le plus souvent des lieux communs élémentaires. Quant à savoir si la musicologie doit se pencher sur toutes les musiques, ou, pour le dire autrement, si toutes les musiques doivent faire l'objet d'analyses et de discours savamment catégorisateurs, et s'il faut inventer des concepts esthétiques en phase constante avec des pratiques de création très rapidement évolutives, c'est une question qui n'a pas sa réponse dans le seul espace du discours plus ou moins savant, plus ou moins ouvert à des contributions profanes. L'analyse musicologique et l'analyse esthétique n'existent pas par la seule force de leur évidence, et leur nécessité ne dépend pas de leur degré de proximité avec l'évolution des pratiques. **Les musiques populaires ont-elles besoin d'une musicologie ?** Qui, dans le monde du rock, de la pop, du rap, de la danse, se soucie sérieusement d'organiser un corpus de savoirs et de connaissances cumulatives sur l'écriture et les principes compositionnels de ces musiques ? Ni les praticiens ni les consommateurs, et sans doute pas les critiques, qui inventent des catégories d'appréciation qui ne prétendent à rien d'autre qu'à une certaine adéquation temporaire avec ce qu'ils perçoivent et évaluent de musiques candidates au succès et non à la muséification.

Car c'est bien là le coeur du problème, que Cook pointe comme une sorte de malaise historique facile à corriger : il est des musiques, ou plus généralement des types de création artistique qui mobilisent du temps, des institutions, des savoirs spécialisés, des conventions de conservation, des principes de notation durable, bref qui incorporent de mille manières du temps et de la durée. Ce temps du long terme et de la durée, il ne suffit pas de les assimiler à une mise en musée des œuvres et des savoirs pour avoir produit une analyse : c'est tout un appareillage institutionnel de savoirs, de techniques et d'organisations de production, d'enseignement, de diffusion, d'évaluation, de conservation et de transmission qui matérialise et soutient la gestion du long terme artistique. Et ce ne sont pas des bizarreries d'époque, mais bien des propriétés structurales de certains marchés artistiques qui organisent l'opposition entre cycle court et cycle long de reconnaissance, carrière rapide et carrière lente, admiration lentement cristallisée et engouement des modes vite obsolètes. En revanche, ce sont bien des particularités historiques qui font de l'argument de l'historicité de la valeur un principe de relativisation de l'insuccès (loi de consolation psychologique et rationalité du financement public des œuvres difficiles) et un moyen de polariser l'admiration ou la spéculation sur les biens patrimoniaux.

Concluons ces remarques par une notation "pluraliste" : il y a dans le bref livre de Cook beaucoup de réflexions stimulantes et d'aperçus contre-intuitifs, et quelques provocations relativistes plus conventionnelles ou moins profondes qu'il ne paraît. Pour le sociologue que je suis, l'analyse du langage et des catégories dans lesquelles nous pensons un art et ses classements ne sauraient suffire ni à nous déprendre des illusions du regard naïf ou des slogans du marketing ni à transformer le monde de l'expérience musicale : l'étude des façons de faire (faire de la musique, de la musicologie, du commerce, des études musicales, faire carrière, se faire concurrence, faire le mélange des cultures) montre que les conventions sont à la fois des moyens de se comprendre, de coopérer ou d'organiser la compétition, et que le propre des innovations est de déjouer perpétuellement les conventions, de sorte que des décalages apparaissent constamment entre celles qui transmettent les routines de perception et d'appréciation, celles que le marché diffuse pour acclimater les changements et celles que les créateurs s'emploient à forger, pour des temps plus ou moins longs. Que certaines de ces conventions se cristallisent dans des styles, d'autres dans des modes, d'autres enfin dans des expériences sans lendemain suffirait à souligner que les pratiques de l'art ne sont pas synchronisées et que les catégories dans lesquelles nous communiquons à leur propos ne le sont pas davantage¹.

(1) Pour toute correspondance :

Pierre-Michel Menger

Centre de Sociologie des Arts

EHESS

105, bd Raspail

F - 75006 Paris

e-mail : menger@ehess.fr

• **BIBLIOGRAPHIE**

Becker, H.S. (1988). *Les mondes de l'art*. (trad.fr.). Paris: Flammarion.

Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.