

Musicae Scientiae

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

Vive la crise!

Jean Molino

Musicae Scientiae 2001 5: 89

DOI: 10.1177/10298649010050S213

The online version of this article can be found at:

http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl/89

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/89.refs.html

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

[What is This?](#)

Vive la crise !

JEAN MOLINO
Université de Lausanne, Suisse

*Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde !
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.*

Il est évidemment très difficile de tout dire dans une “très brève introduction”, mais c’est précisément là que réside le défi lancé à l’auteur et l’intérêt de l’exercice: on ne saurait tout dire, il faut se borner à l’essentiel. Mais comment parler d’essentiel à une époque et pour un auteur qui refusent tout essentialisme ? Le petit ouvrage de Nicholas Cook est le vivant témoignage des incertitudes de la musicologie et de la musique dans un âge de crise : cette jeune discipline se débat entre “notre” musique et celle des autres, entre l’interne et l’externe, entre le producteur, l’objet sonore et le récepteur. Qu’est-ce donc que la musique et à quoi peut-elle bien servir ?

Je voudrais me livrer à un exercice encore plus bref en proposant ma propre interprétation de la musique et de la musicologie dans notre âge de crise et en soulignant chaque fois les points d’accord et de désaccord avec le livre de N. Cook. C’est sans doute le mode de discussion le plus fidèle à l’épistémologie de l’auteur, selon lequel il n’y a pas de vérité ni de valeur absolues mais seulement une irréductible pluralité d’approches¹ : il est donc interdit de se placer dans une position d’autorité qui exprimerait la prétention d’un droit exclusif à la vérité. Je présenterai mon interprétation sous forme de thèses explicites, ce qui devrait rendre plus facile la comparaison.

I

Il n’existe pas dans toutes les langues de mot qui corresponde plus ou moins exactement à ce que nous entendons par musique (p. 6/6). Le mot et la notion de “musique” correspondent à ce que Wittgenstein appelait un prédicat de ressemblance de famille, dont la caractéristique est qu’il se fonde sur une relation non transitive. Parler de musique implique donc la nécessité de dépasser les cultures musicales

(1) “If today, by contrast, we are content to let a thousand theoretical flowers bloom, then the only epistemological basis for this must be a conviction that each approach creates its own truth through instigating its own perceptions, bringing into being a dimension of experience that will coexist with any number of others” (Cook, 1999, p. 261).

particulières — et donc de leur faire violence — pour les comparer entre elles et construire un cadre théorique général qui permette cette comparaison. La seule méthode possible est une procédure d'ajustements progressifs et réciproques entre d'un côté le corpus de référence que constitue encore et provisoirement la musique occidentale et de l'autre les résultats de plus en plus riches que fournissent les enquêtes portant sur les autres cultures, anciennes ou contemporaines, orales ou écrites et possédant ou non des théories plus ou moins explicites de leurs pratiques musicales. Cette démarche ne peut s'opérer que dans un cadre anthropologique général, à partir des deux hypothèses suivantes : la musique est une capacité humaine fondamentale et les traditions musicales occidentales ne sont que des cristallisations singulières d'éléments qui figurent, en partie au moins, dans d'autres ensembles.

II

C'est cette appartenance à la communauté humaine dans sa diversité géographique et historique qui permet de proposer une définition partielle, partielle et provisoire de la musique : elle est son et rythme organisés. Il convient en effet, contrairement à Cook (p. 4/4), d'une part d'ajouter le rythme au son, ce qui permet de comprendre les liens étroits de la musique et de la danse (aussi bien la *mousiké* grecque que le *samgita* indien accordent une place centrale au rythme) et d'autre part de ne pas introduire trop tôt de distinction entre musique et langage parce que, jusqu'à une époque très récente, les deux n'ont pas été clairement séparés (la *mousiké* est proprement le vers chanté tandis que le *samgita* comprend, à côté du son et du rythme la grammaire et la métrique appliquées au texte chanté). Une conséquence importante de cette définition est que la musique n'est pas une chose simple mais un mixte composé d'éléments hétérogènes : il faut pousser l'anti-essentialisme jusqu'à reconnaître que la musique n'a pas d'essence, mais des éléments (des paramètres) et une histoire (Molino, 1988). Elle ne peut se comprendre que comme un processus constructif (pp. 75-80/70-74). Les mondes musicaux qui se construisent ainsi sont-ils de l'ordre de la nature ou de la culture ? La musique serait-elle "un artifice qui se déguise comme nature" (p. 131/122 et *passim*) ? Je doute que les oppositions entre nature et culture ou entre inné et acquis aient un sens bien précis, mais, si l'on veut à tout prix utiliser la première, il convient de reconnaître que la musique, comme toutes les réalités culturelles, est un mixte : les différentes musiques ne sont, comme les diverses langues, que des variantes historiques d'une même capacité humaine fondamentale.

III

La musique est une forme symbolique et possède la même structure ontologique tripartite que les autres : elle est produite par des hommes et des femmes, se manifeste comme réalité sonore et il y a d'autres hommes et d'autres femmes pour la recevoir. La musique, ce n'est aucun de ces éléments isolés mais l'ensemble des

trois constituants avec tous les intermédiaires, humains ou non humains, qui participent à ce processus (Molino, 1975; Nattiez, 1987). De nombreux cas de figure sont possibles, depuis le "cycle court" de l'activité musicale où un groupe joue pour lui-même jusqu'au concert, où des musiciens professionnels jouent devant un public qui les paie pour le service rendu (Molino, 1989). Il n'y a donc aucune raison de privilégier l'une des trois dimensions de l'activité musicale : la tradition européenne a privilégié la transcription écrite — la partition — et, à un moindre degré, le processus créateur; il est donc souhaitable d'insister aujourd'hui (p. 80-86/74-80) sur le rôle de l'exécution et de l'auditeur pour aboutir à une vue équilibrée et "inclusive" de la musique (p. 80/74).

Quel est alors le mode d'existence de l'œuvre musicale et peut-on la qualifier d'"objet imaginaire" (pp. 52-74/48-69) ? Si l'on se situe par rapport à une partition, il vaudrait mieux parler de réalité virtuelle. En effet, la musique n'est pas au sens propre un objet, c'est-à-dire ce que Strawson appelle un "particulier de base", doté d'une existence durable dans l'espace tridimensionnel (Strawson, 1959). Elle est plus proche de ce que l'on peut appeler des entités de second ordre, soit les événements, les actions et l'ensemble des processus qui se déroulent dans le temps (Lyons, 1977, pp. 438-452; Molino, 1999). Cependant, même dans les cultures où il n'existe pas de partitions, l'œuvre musicale existe aussi sous forme de schème dans l'esprit du musicien traditionnel qui improvise sur des thèmes et selon des règles de construction connus, de même qu'elle laisse des traces mnésiques dans le corps et l'esprit de l'auditeur.

IV

La musique est, selon l'expression de Marcel Mauss, un fait social total: tous les faits culturels "mettent en branle, dans certains cas, la totalité de la société et de ses institutions [...]. Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques, etc." (Mauss, 1950, p. 274). Mais on ne peut rendre compte immédiatement de cette totalité, il faut distinguer et classer. Le problème se pose le plus souvent dans les termes d'une opposition entre interne et externe : il y aurait d'un côté le système musical, ce qui correspond en gros à notre conception moderne de la musique pure et de l'autre tout le reste, ce qui vient s'ajouter "de l'extérieur" à l'organisation immanente de la musique. Cette problématique est caractéristique de la répartition des tâches dans la musicologie européenne : l'analyste-théoricien s'intéresse uniquement au système et laisse à l'historien-sociologue le soin de s'occuper du contexte. Une perspective inverse caractérise le courant dominant de l'ethnomusicologie : la musique des cultures orales traditionnelles étant d'abord œuvre de circonstance, ce sont ces circonstances qui importent et sont au centre de l'activité musicale.

Au sein de ce contexte, on peut isoler ce qu'il est commode d'appeler "idéologie musicale" : chaque culture se fait une idée de la musique, et cet ensemble de représentations associées à la musique fait évidemment partie de la musique comme

fait social total. C'est sur cette dimension de la musique que Nicholas Cook met l'accent dès le début de son ouvrage avec l'analyse d'un message publicitaire. La musique pure n'est pour lui que "la moitié" de la musique : l'autre moitié étant constituée par les "associations" qu'elle véhicule (p. 5/4). Ce qu'on appelle musique est inséparable de ce qu'on en dit dans chaque culture, de la façon dont on la pense (p. 14/14), ce qui donne tout son sens au titre du volume déjà cité, édité par N. Cook et M. Everist, *Rethinking Music* : c'est parce que la musique a toujours été matière à penser qu'il faut changer nos façons de la concevoir pour comprendre les musiques d'aujourd'hui et renouveler la musicologie.

Deux points doivent être soulignés. D'une part, le contexte ne se réduit pas à cette part "idéologique" : il comprend l'ensemble des intermédiaires, des médiations et des opérations qui entrent dans le processus de l'activité musicale. D'autre part, le problème crucial pour la compréhension de la musique est de savoir quel rôle joue cette composante idéologique dans les diverses expériences musicales et dans la musique elle-même. L'utilisation de la passion pour la musique dans une publicité pour un fonds de retraite ne dit rien sur la façon dont un spectateur de la télévision fait ou écoute de la musique; de même, le fait que je qualifie les deux sujets d'une sonate de masculin et de féminin ou que Schubert ait été homosexuel ne révèle rien des expériences musicales de l'auditeur d'une sonate de Beethoven ou d'un lied de Schubert.

V

Il existe une pluralité de cultures musicales qui se distribuent dans l'espace et dans le temps : le pluralisme musical est maintenant une donnée de fait qui s'impose à tous. Notre culture musicale européenne n'est qu'une culture parmi d'autres et ne doit donc, en principe, jouir d'aucun privilège qui la situerait, en valeur absolue, au sommet de la hiérarchie des musiques du monde. Mais, une fois ce principe accepté, les véritables difficultés commencent. D'abord parce qu'il n'y a pas *une*, mais *plusieurs* traditions européennes, plusieurs cultures musicales qui se sont succédé et ont coexisté au cours de l'histoire : ce n'est pas seulement aujourd'hui que la société européenne s'est fragmentée en un certain nombre de sous-cultures (p. 5-6). Peut-on alors soutenir que l'une de ces cultures, la culture dominante en Europe depuis le début du XIX^e siècle nous a transmis une façon de penser la musique qui ne nous permet pas de rendre justice à la variété des expériences musicales que nous offre le monde d'aujourd'hui (p. 14/14) ? Cela est certain, mais il faut ajouter que c'est vrai de *toutes* les traditions musicales et que ce n'est vrai que *partiellement*. D'un côté en effet, toutes les cultures musicales ont fait des emprunts à d'autres traditions, mais, en sens inverse, on ne peut jamais échapper complètement à sa propre tradition.

La véritable question est alors : la tradition européenne dominante depuis le XIX^e siècle nous empêche-t-elle *plus qu'une autre* de rendre justice aux autres musiques ? Enumérons quelques-uns des traits qui, pour Nicholas Cook, caractérisent cette tradition (pp. 19-39/18-36) : le monde musical européen se caractériserait par

la “construction de la subjectivité bourgeoise”, au moment où les arts “exploraient et célébraient le monde intérieur du sentiment et de l’émotion”, la musique s’étant alors tournée vers “l’expression personnelle” (p. 19/18). Si je m’adresse, pour me borner à quelques exemples, aux Kaluli de Nouvelle-Guinée (Feld, 1982), aux connaisseurs de la Bagdad abbasside ou aux habitants du Yémen contemporain (During, 1988; Lambert, 1997), je retrouverai, sous des formes différentes, la même recherche de l’expression personnelle, la même insistance sur le monde de l’émotion. L’idée selon laquelle la musique constituerait “un royaume spirituel” (p. 32/30) au-delà des limites du temps et de l’espace n’a rien de particulièrement européen; c’est sans doute une des plus vieilles conceptions de la musique, que l’on retrouve à peu près dans toutes les cultures. La même comparaison pourrait être faite pour d’autres caractéristiques de la culture musicale européenne du XIX^e siècle : certaines sont largement partagées; d’autres, comme les relations d’autorité ou l’admiration pour les héros, se retrouvent dans toutes les civilisations lettrées fondées sur des sociétés stratifiées. Quelles conclusions tirer de ces rapprochements ? Tout simplement que l’Europe n’est pas un monde à part — qu’il s’agisse de le célébrer ou de le condamner —, mais une culture à côté des autres, à la fois semblable et différente et qui mérite le même effort de compréhension ethnologique que certains de nos contemporains semblent ne réserver qu’aux autres. La tâche essentielle, en cette époque de globalisation, pour les amateurs de musique comme pour les musicologues, ne saurait être qu’une entreprise de comparaison.

VI

Les rapports entre la musique occidentale et les autres traditions musicales sont complexes et s’exercent dans les deux sens. Le langage politiquement correct ne retient en général qu’un aspect des choses : le colonialisme musical (pp. 31/29, 118/109, 130/121) s’empare de la musique des autres et prétend l’écouter en la séparant de son contexte. La situation est beaucoup plus compliquée : nous pouvons connaître et nous connaissons effectivement — où que nous soyons — de plus en plus de musiques différentes, que nous entendons avec plus ou moins de surprise et de plaisir sans essayer le moins du monde de nous mettre à la place de ceux pour lesquels elle a d’abord été faite et que les compositeurs utilisent pour enrichir leur langage et le renouveler. Mais en même temps et en sens inverse, la musique occidentale, avec ses théories, ses œuvres et ses instruments, a envahi le monde. Parler ici d’impérialisme ou de colonialisme ne sert pas à grand-chose : ce qui importe, c’est que le synthétiseur et l’ordinateur entrent dans toutes les cultures, comme jadis les échelles et les instruments ont pu se répandre d’une culture à une autre. C’est la preuve que la musique *peut* être transmise d’une culture à une autre. Il est vrai qu’elle se transforme lorsqu’on la sépare de son contexte originel, mais cela est vrai de tous les échanges culturels et les cultures n’ont jamais vécu en vase clos : elles ont sans cesse donné et emprunté. Par ailleurs, la musique est sans doute une des productions culturelles qui se transmettent le plus facilement et, ce faisant, elle

acquiert un sens nouveau, qui l'enrichit et contribue à la faire vivre. C'est le même processus qui est à l'œuvre à l'intérieur de chaque culture, lorsqu'une ancienne musique reprend un sens nouveau dans des circonstances nouvelles. Ce qui rend notre époque extraordinaire, c'est précisément ce mouvement de reconnaissance et de fécondation mutuelles entre toutes les musiques du monde.

VII

On ne peut comprendre la musique sans faire intervenir son histoire. Dans cette histoire, deux étapes ont joué un rôle décisif et expliquent en grande partie les différences entre cultures musicales :

1. l'apparition des sociétés stratifiées, qui a donné naissance à deux phénomènes essentiels : l'émergence de musiciens spécialisés et la séparation entre une culture d'en haut et une culture d'en bas, cette dissociation étant aussi valable pour la musique que pour les modes de vie, la politesse ou la littérature;
2. l'invention de l'écriture et, plus généralement, des systèmes de transcription graphique pour les phénomènes sonores, qu'il s'agisse de langue ou de musique. Comme pour l'écriture, il existe une grande variété de modes de transcription graphique pour la musique (pp. 52-64/48-59). Du point de vue sémiologique, la notation est non une copie mais une opération constructive, une transcription qui prélève et retient un certain nombre seulement des propriétés du son : d'une part donc elle laisse les autres au libre choix de l'interprète, mais d'autre part aussi elle "thématise" celles qu'elle retient en leur conférant un statut d'objets cognitifs autonomes; d'où le rôle qu'elle a joué dans les processus de composition, de la polyphonie à l'époque contemporaine. Mais avec les musiques contemporaines, la partition classique disparaît ou prend de nouvelles formes.

Comment concevoir, de façon plus générale, l'évolution de la musique ? N. Cook, en se réclamant de Dawkins, affirme que le processus historique ne réside pas dans les œuvres musicales mais dans ce qui se situe entre elles, c'est-à-dire les modes de conception et de perception continuellement changeants qui les ont produites (p. 74/69). Si l'on prend au sérieux le triple mode d'existence de l'activité musicale, il faut absolument faire une place à ce que l'on peut appeler, avec Max Weber, les "logiques propres" de la matière musicale — de la voix aux instruments, aux échelles et aux formules — : l'évolution de la musique émerge de l'interaction de la matière musicale, des conduites de production et des conduites de réception.

VIII

Les pratiques musicales ont toujours été accompagnées de savoirs, savoirs pratiques (*know how*) et savoirs théoriques (*know that*); ces derniers présentent divers degrés de complexité, depuis l'existence de simples nomenclatures jusqu'aux théories mathématico-physiques les plus développées. L'analyse au sens moderne du mot n'est que la forme particulière prise par ces savoirs dans l'Europe du XIX^e et du

xx^e siècle. Le terme recouvre des démarches diverses, nées de pratiques et de préoccupations elles-mêmes diverses : servir de guide à des auditeurs plus ou moins ignorants, enseigner aux étudiants des conservatoires à écrire une musique qui est de moins en moins la musique vivante, rendre compte de la musique d'une façon "scientifique" — c'est le programme proposé en 1885 pour la *Musikwissenschaft* par Guido Adler. L'histoire de l'analyse peut se lire comme une perpétuelle dialectique entre les expériences et les savoirs et c'est sur cet enrichissement réciproque qu'insiste N. Cook lorsqu'il intitule sa contribution au volume déjà cité "Analysing Performance and Performing Analysis". Mais l'analyse ne se réduit pas à ce qu'elle fait, à l'effet qu'elle produit sur l'exécutant ou l'auditeur, elle élève aussi une prétention à la vérité (voir la thèse X).

La musique a-t-elle besoin de l'analyse et plus généralement du langage et du commentaire ? L'hypothèse de N. Cook est séduisante (pp. 38-39/35-6) : si l'on a cru qu'avec la musique "pure" on était débarrassé des paroles et des circonstances qui lui donnaient un sens, on peut constater qu'aujourd'hui parole et commentaire sont venus s'accumuler autour de la musique pour l'expliquer. Je ne suis pourtant pas sûr qu'il s'agisse d'un phénomène important et général : ce sont surtout les musicologues qui expliquent la musique et la plupart des gens continuent à en faire et à en écouter sans trop se préoccuper d'en parler. Je ne crois pas davantage que l'on puisse ramener l'analyse au simple usage de métaphores (p. 71/66). Tout nouveau savoir commence par des métaphores, mais tandis que les unes se limitent à avoir un pouvoir évocateur qui peut enrichir notre perception de l'œuvre, d'autres peuvent conduire à l'élaboration de méthodes, évidemment partielles, mais bien fondées.

IX

Il y a une crise de la musicologie, ou plutôt des musicologies. Le bilan dressé par N. Cook est poussé au noir (pp. 87-104/81-96) : la tâche d'édition de partitions est soit impossible soit interminable; les études de contexte ne servent pas plus que les éditions critiques à interpréter, au sens herméneutique du terme, la musique; l'analyse, devenue de plus en plus abstraite avec Schenker puis avec les méthodes formelles qui lui ont succédé, s'éloigne de l'expérience vécue de la musique. Les recherches portant sur les conditions de l'exécution de la musique aux différents moments du passé (*historical performance movement*), qui semblaient pouvoir renouveler la musicologie, ont abouti à un échec : tout ce qu'on est arrivé à savoir, c'est qu'on ne sait rien, qu'on ne peut simplement pas savoir comment la musique était jouée avant le xx^e siècle (pp. 100-101/92-3). Il serait facile de montrer que les résultats n'apparaissent comme négatifs que parce que l'on nourrissait des ambitions démesurées et totalisantes sur les possibilités de ces enquêtes : les savoirs, historiques, philologiques ou analytiques, sont parcellaires et ne nous donneront jamais la vérité sur une musique.

En fait, la critique des modes d'enquête traditionnels a pour but de montrer qu'une seule voie de salut est ouverte : il faut prendre parti, parce que la musicologie

doit être un acte politique (pp. 103-104/95-6). C'est ici qu'interviennent les théories nietzschéo-marxistes qui, après avoir fait les beaux jours de la philosophie continentale, de l'école de Francfort à Foucault et Bourdieu, ont envahi les universités anglo-saxonnes pour donner le "New Historicism" et la "New Musicology" : la "théorie critique" est une théorie du pouvoir (pp. 105-106/97-8).

C'est une théorie obscure, comme toutes les idéologies qui ont du succès (p. 106/98 : Adorno "is not an easy writer to read (and there are almost as many interpretations of his work as there are readers of it)" et qui a le même caractère tautologique et totalitaire que les autres idéologies : quoique l'on fasse, on est toujours piégé par le pouvoir et les institutions (il y a un bel exemple de ce mode de raisonnement à propos de la musicologie féministe in p. 111/102). On ne peut jamais échapper complètement à l'idéologie (p. 118/109) et l'on pourrait presque reprendre, en la transposant, la formule célèbre de Barthes : comme le langage, la musique est fasciste, parce qu'elle est déjà là, qu'elle a une histoire qui pèse sur nous, que d'autres ont avant nous utilisé ses ressources. Cette conception, avec son pessimisme fondamental (p. 118/109) qui ne se comprend que dans une atmosphère de *Götterdämmerung*, donne à l'intellectuel sevré d'émotions fortes la satisfaction de se croire le dernier des révolutionnaires dans des sociétés dont il déplore la léthargie. La société est beaucoup plus complexe que ne le prétend la théorie critique : il n'y a pas que des rapports de pouvoir au sein de la société, et si l'on parle de pouvoir, il faut se rendre compte qu'il n'y a pas un seul pouvoir ou une coalition de pouvoirs qui s'acharnent à dominer et à assujettir, mais une infinité de petits pouvoirs en lutte incessante les uns contre les autres (c'est d'ailleurs une des leçons, souvent oubliées, de Foucault). Le meilleur exemple est fourni par la situation même de la musique et de la musicologie contemporaines : elles constituent des marchés concurrentiels où chacun veut placer sa marchandise, où des sectes rivales luttent pour la reconnaissance.

Je crains alors que le mot d'ordre d'une musicologie critique et "auto-critique" (p. 103/96: "*self-critical*") ne soit qu'une clause de style. Il ne suffit pas de dire : "attention ! ce que je dis n'a aucune prétention à l'autorité, ni à la vérité ni à la valeur et je ne fais que dénoncer les voiles idéologiques qui compromettent la musique", car toute affirmation, de quelques précautions qu'on l'accompagne, élève une prétention à la vérité et donc à l'autorité de la vérité.

X

Nous avons déjà rencontré les problèmes d'ontologie : le triple mode d'existence de la musique est une affirmation ontologique, comme l'est le plaidoyer en faveur d'une conception constructiviste du langage et de l'art (pp. 75-80/70-74). Mais il faut ici être extrêmement prudent dans les affirmations : le langage construit la réalité, il ne la crée pas — et l'on ne peut que s'étonner de voir N. Cook faire appel à l'hypothèse de Sapir-Whorf, depuis longtemps abandonnée par les linguistes. Si, selon l'exemple rappelé par Cook, les Esquimaux ont de très nombreux mots pour désigner la neige,

ils ne créent pas les différentes espèces de neige auxquelles renvoient ces mots, ils la regardent autrement que nous. Il en est de même pour la musique : on peut utiliser des échelles pentatoniques ou heptatoniques et c'est par un processus constructif que l'on y arrive, mais on ne peut le faire qu'en respectant les propriétés physiques du son et les propriétés physiologiques de notre appareil sensoriel.

Il en est de même pour l'analyse et il faut distinguer ici le pluralisme des approches des problèmes de vérité et d'adéquation. Une œuvre musicale, comme tout autre existant, est justiciable d'une multiplicité d'approches fondées sur des méthodes différentes : pas plus qu'il n'y a de science une de l'arbre ou de la pierre, il n'y a d'analyse unique et totalisante d'une œuvre musicale. Mais chaque approche, chaque méthode doit être jugée selon le degré d'adéquation à l'objet qu'elle permet. S'il n'en est pas ainsi, on retombe dans les apories bien connues du "politically correct" de notre temps : s'il n'y a ni vérité ni adéquation, sur quoi se fonder pour reconnaître et condamner les atteintes aux droits de l'homme et les crimes contre l'humanité ?

L'œuvre musicale ne pose pas seulement des problèmes ontologiques et épistémologiques, elle nous conduit aussi à d'autres termes de ce que les scolastiques appelaient les transcendants, c'est-à-dire les déterminations qui, comme l'un, le vrai, le bien et le beau, se situent au-delà des catégories aristotéliennes parce qu'elles s'appliquent à toutes. En effet, malgré le relativisme ambiant, on ne saurait si facilement se débarrasser des transcendants : nous continuons tous, pour notre compte, à porter des jugements moraux et esthétiques, même s'il est de bon ton d'affirmer que nous acceptons tout — ce qui conduit à des apories du genre de celle que je viens de mentionner. La difficulté conceptuelle centrale est d'articuler la diversité des jugements de goût avec la forme absolue sous laquelle chacun se manifeste : comment donner un sens à la multiplicité des hiérarchies de valeur ? Il n'y a pas de solution logique satisfaisante, mais il faut surtout éviter d'éteindre le tranchant du dilemme : il faut tenir ferme à sa propre hiérarchie de valeurs mais être en même temps prêt à s'ouvrir à d'autres musiques. Il ne s'agit pas de les accepter toutes, ce qui est la pire solution, hypocrite et qui déguise un mépris profond, mais d'accepter que les autres hiérarchies aient un sens et d'être prêt à entrer en dialogue avec ceux qui les défendent.

XI

La musique est-elle en crise ? Le mot est ambivalent, car il désigne aussi bien les situations d'éclatement, de désagrégation et de chaos qui marquent la fin d'une culture, d'une institution, d'une forme symbolique sans que l'on puisse apercevoir les signes d'un renouveau, que les situations où l'on voit apparaître, dans le désordre régnant, les conditions et les prémices d'une renaissance. Sans doute y a-t-il des raisons de désespérer : la part de marché qu'occupe la musique classique semble se réduire comme peau de chagrin, le répertoire n'a guère réussi à intégrer la musique du XX^e siècle et la production contemporaine...

Je fais cependant partie des incurables optimistes qui envisagent avec intérêt et même enthousiasme le présent et l'avenir de la musique. Quelles sont les raisons pour être optimistes ? Dans l'ouvrage où il déplorait le déclin de la culture américaine, Allan Bloom voyait un symptôme de cette décadence dans la place dominante qu'occupe la musique dans la vie des jeunes générations². J'y verrais plutôt un signe d'espoir : jamais autant de gens n'ont écouté autant de musique. Dira-t-on qu'il s'agit de mauvaise musique ? Le jugement de valeur faisant partie intrinsèque de l'activité musicale, je dirai que la mauvaise musique est un hommage rendu à la bonne, comme le vice est un hommage rendu à la vertu. Par ailleurs et surtout, cette passion pour la musique a un aspect nouveau : elle conduit de plus en plus de gens à la pratiquer, à faire de la musique et l'on voit ainsi les sociétés contemporaines renouer avec les connaisseurs-praticiens de l'Europe baroque et, au-delà, avec les conditions de la vie musicale dans les cultures traditionnelles : la musique redevient activité et je crois que cela va bien au-delà de la simple négociation d'identité soulignée par N. Cook (p. 129/120). Par ailleurs l'évolution de la musique européenne, la connaissance des autres musiques et les innovations techniques ont ouvert pour nous des mondes inconnus : de nouveaux explorateurs ne cesseront jamais de s'y aventurer.

Pourquoi n'y aurait-il pas un jour des gens qui siffleraient dans les rues de Prague les "Non più andrai" d'un autre Mozart ou qui iraient à Londres écouter les symphonies d'un nouveau Haydn ? Je n'aime pas moins la musique classique aujourd'hui qu'hier (contra p. 51/47) et cela ne m'empêche pas d'en aimer d'autres, des musiques européennes "d'en bas" aux musiques traditionnelles de Chine, d'Inde ou d'Afrique et aux créations contemporaines.

La musique et la musicologie doivent sans cesse mourir pour renaître; c'est ce sens de la crise que j'ai voulu souligner dans l'épigraphe de ce texte, empruntée à un poème du *Divan Occidental-oriental* de Goethe, "Nostalgie bienheureuse" :³

*Tant que tu n'en es pas
A ce : Meurs et deviens !
Tu n'es qu'un hôte obscur
Sur la terre ténébreuse.*

(3) Pour toute correspondance :

Jean Molino
27, Chemin de Veilloud
CH- 1024 Ecublens

(2) "Nothing is more singular about this generation than its addiction to music. This is the age of music and the states of soul that accompany it" (Bloom, 1988, p. 68).

• BIBLIOGRAPHIE

- Bloom, A. (1988). *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster.
- Cook, N. (1999). Analysing Performance, Performing Analysis. In N. Cook and M. Everist (eds), *Rethinking Music* (pp. 239-61). Oxford: Oxford University Press.
- During, J. (1988). *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel.
- Feld, S. (1982). *Sound and Sentiment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lambert, J. (1997). *La Médecine de l'âme*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Lyons, J. (1977). *Semantics* (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mauss, M. (1950). *Sociologie et anthropologie*. Paris : P.U.F.
- Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, 17, 37-62
- Molino, J. (1988). La Musique et le geste. *Analyse musicale*, 10, 8-15.
- Molino, J. (1989). Musique et machine. In *Actes du Colloque Structures musicales et assistance informatique* (pp. 141-154). Marseille.
- Molino, J. (1999). La musique et l'objet. In *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer* (pp. 119-36). Paris: Buchet/Chastel.
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Bourgois.
- Strawson, P. F. (1959). *Individuals*. Londres : Methuen.