

Musicae Scientiae

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

Trois remarques

Makis Solomos

Musicae Scientiae 2001 5: 139

DOI: 10.1177/10298649010050S219

The online version of this article can be found at:

http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl/139

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/139.refs.html

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

[What is This?](#)

Trois remarques

MAKIS SOLOMOS

Université Montpellier-3, France

Music, A Very Short Introduction de Nicholas Cook est un livre intelligent, qui donne envie de penser, penser la musique ou penser tout court. En outre, il développe des thèses d'une actualité brûlante : il témoigne de certaines des mutations qui ont lieu dans la musicologie du fait de la création de nouveaux rapports de force dans le champ musical — contestation de l'hégémonie de la tradition savante occidentale, présence de plus en plus grande des musiques populaires, contestation de l'idée d'une "pureté" du phénomène musical et développement de discours "critiques" (le dernier chapitre du livre évoque le débat américain autour des *gender studies*), désarticulation de la notion "d'œuvre" musicale, etc. Dans ce bref écrit, je discuterai trois aspects du livre en tentant de mettre à jour le nouveau rapport de force qu'ils supposent. Mon souci sera de montrer que Nicholas Cook cède parfois au discours légitimant qu'entraîne tout nouveau rapport de force et que, de ce fait, il y a dans son livre une certaine part d'*idéologie* (au sens de la théorie critique, dont Cook nous parle dans le dernier chapitre).

LA MONDIALISATION DE LA MUSIQUE

L'une des thèses principales de Nicholas Cook concerne la question de la mondialisation qui, dans le domaine musical, a encore suscité peu de débats, malgré le fait qu'elle soit à l'œuvre depuis longtemps déjà. À vrai dire, il ne s'agit pas à proprement parler de thèse : cela se présente comme un simple constat. Cook constate simplement que la mondialisation, au sens d'une coexistence de toutes les cultures musicales possibles, est là ; il en conclut que, grâce à elle, les classifications valorisant la musique occidentale au détriment de la musique non-occidentale, la musique savante au détriment de la musique populaire, sont en train de disparaître. Par exemple, à l'affirmation du compositeur de musique contemporaine Harrison Birtwistle : "I can't be responsible for the audience: I'm not running a restaurant" (p. 40/37), il répond : « [...] the immediate availability of music from all over the world means that it has become as easy and unproblematic to talk about different "musics" as about different "cuisines" » (p. 42/39).

Comparer les différentes musiques à des plats cuisinés n'est pas un simple jeu de mots. Sous l'aphorisme apparent, Cook cherche, implicitement, à renvoyer l'art à la

vieille tradition des Lumières, qui se focalise sur la question du *goût*. Or, le problème de l'art ne se résume pas à cette question. Beaucoup plus cruciale est la question de la *culture*. Une œuvre musicale a-t-elle un sens lorsqu'elle est mise hors de la culture qui l'a produite ? Or, c'est ce que fait la mondialisation.

Plus important : de quoi parle-t-on lorsque nous employons le mot mondialisation ? Aucun être intelligent ne saurait dénier le fait que la mondialisation musicale a un aspect extrêmement positif car, précisément, elle permet de faire tomber certaines barrières devenues problématiques. La question cependant est : quelle est la nature de cette mondialisation ? Assiste-t-on vraiment à une coexistence de toutes les musiques possibles ? Ce qui revient aussi à se demander : à qui profite finalement cette mondialisation ? Ne pas poser ces questions revient à acquiescer à un état de fait qui n'a rien de naturel — qui, contrairement à ce que veut faire croire le *credo* néo-libéral, n'est pas une évolution inéluctable et positive, où chacun *devrait* trouver son bonheur. La mondialisation signifie en fait la domination des très grands groupes financiers et l'enjeu pour elle n'est pas de "diffuser" le plus de cultures musicales possible, mais : de vendre le plus possible. À ce titre, pour elle, l'art non seulement n'est pas une question de culture, il n'est même pas une question de goût.

Nicholas Cook ne pose pas ces questions. Du coup, il partage (et diffuse donc implicitement) le *credo* néo-libéral. Ainsi, lorsqu'il écrit que nous vivons aujourd'hui dans une société "postcoloniale et multiculturelle" (p. 42/39), de quelle société parle-t-il ? De celle du consommateur occidental ? Sans doute tel est le cas car, pour sa part, l'habitant du tiers-monde, dont sa culture est bradée dans les supermarchés occidentaux, n'a pas vraiment le choix du goût quant à ce qu'il peut consommer !

La coexistence de toutes les cultures possibles n'est que l'idéologie de la mondialisation telle qu'elle est en train de se réaliser. Dans la réalité, il en va autrement. J'en voudrais pour preuve le livre même de Nicholas Cook. "In this *Very Short Introduction* I want to put all music on the map. Or rather, given that it is a very short introduction, I want to spread out a map that all music could in principle be put on to" (p. VI/unnumbered), écrit-il. Or, sur la centaine de références musicales qu'il donne (à des noms de musiciens, d'institutions musicales, de genres musicaux, etc.), presque la moitié renvoient à la musique occidentale du passé, huit à la musique contemporaine (dont trois à des compositeurs néo-classiques comme Górecki), neuf à des musiques non-occidentales, presque aucune au jazz, et, enfin : vingt-six au rock (ou à la musique pop). Que le quart des références concerne une musique qui n'a connu que deux décennies créatives (même si fort intéressantes) — en outre, dans une localisation géographique très étroite —, ne s'est imposée mondialement que grâce à la domination américaine et ne survit depuis que grâce à cette dernière, en apprend long sur *qui* profite la mondialisation.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Le fait que Nicholas Cook enseigne dans une université britannique n'est pas étranger à l'affaire : le rock est un patrimoine qui concerne de près l'Angleterre. La position géographique de Cook explique aussi un autre aspect de son livre : les attaques virulentes qu'il lance contre une partie de la musique occidentale savante du XX^e siècle.

Cela commence avec Schönberg que, curieusement, Cook continue à mettre dans la musique contemporaine — pour nommer la musique contemporaine, Cook écrit : "the music of Schœnberg, Birtwistle and the rest" (p. 47/43). On trouvera dans son livre trois passages où Schönberg est cité. Une première fois, où il est question des mouvements avant-gardistes du début du siècle, Cook évoque l'affirmation de Schönberg selon laquelle l'invention du dodécaphonisme assurerait la suprématie de la musique allemande pour un siècle de plus (p. 45/42). Citée hors contexte (et c'est le cas), elle donne une image peu sympathique de Schönberg — c'est sans doute le but recherché ! Peut-être devrait-il rappeler à ses lecteurs (qui, du fait de la collection grand public de son livre, risquent d'être peu informés sur Schönberg) que Schönberg a dû fuir l'Allemagne... Seconde référence : Cook nous dit plus ou moins ouvertement que Schönberg fonda la Société d'Exécutions Musicales Privées pour s'assurer qu'il n'aurait pas un large public, mais seulement un public d'élite (p. 47/43) — pourquoi ne pas dire aussi que c'est l'existence d'ensembles spécialisés dans la musique contemporaine qui empêche celle-ci d'être jouée par les orchestres traditionnels¹... Enfin, lors du débat sur le rôle de l'interprète et son rapport au compositeur, Cook cite Schönberg, qui évoque "l'intolérable arrogance de l'interprète", lequel ne serait utile que pour le public qui ne peut pas lire la musique (p. 82/77). Cook aurait dû ici éclairer son lecteur sur les interprètes (notamment les grands solistes) de l'entre-deux-guerres et sur une certaine tradition effective d'arrogance. Ravel aussi ne disait-il pas : "Les interprètes sont des esclaves !". Seulement, il le dit une seule fois, et suite à la première de son *Concerto pour la main gauche* par Paul Wittgenstein, qui avait, de son propre chef, "arrangé" l'ouvrage²...

Pour un livre de très petit format, qui promet en outre de pouvoir s'appliquer à toutes les musiques (*cf. supra*), trois références à Schönberg, c'est beaucoup. En fait,

(1) "Il y a bien des raisons qui s'opposent à ce que le grand public prenne étroitement contact avec moi. Et celle-ci avant tout : les grands généraux de la baguette, qui occupent aujourd'hui tous les postes de quelque importance en musique, suivent des lignes d'action différentes de la mienne. Ou alors ils craignent de donner au public quelque chose qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes. Certains d'entre eux, bien qu'ils aient la courtoisie de déclarer qu'ils en sont désolés, tiennent réellement pour méritoire le fait de ne pas me comprendre. Je conçois que ce soit là leur plus grand mérite. Je fus quand même surpris la première fois qu'un chef d'orchestre viennois vint me déclarer qu'il ne pourrait diriger ma *Symphonie de chambre* parce qu'il n'y comprenait rien" (Schönberg, 1930, p. 79).

(2) Selon les dires de Marguerite Long, citée par Marnat (1986, p. 661).

pour Cook, Schönberg est l'emblème de cette musique contemporaine qui continuerait selon lui à se référer à l'idée romantique de l'œuvre close sur elle-même, du Compositeur avec son aura de poète maudit, etc. Contre cette musique, Cook a des mots plutôt forts. Se limitant (volontairement ?) à ce qui, depuis longtemps, ne fait plus partie de la musique contemporaine, le dodécaphonisme, Cook constate que celui-ci, malgré le temps, n'est pas devenu populaire. Il ajoute : "Why did this happen? Maybe it was because composers like Schœnberg (like Birtwistle) believed too wholeheartedly in the nineteenth-century concept of authenticity and so treated listeners with something bordering contempt. [...] Or maybe it was because they believed that lack of popular acclaim guaranteed the seriousness and integrity of their world" (p. 46-47/43). Ces affirmations ont un côté très caricatural : estimer que les compositeurs de la musique contemporaine historique ne souhaitaient pas de public, est plus qu'exagéré : doit-on rappeler que, selon les dires de Xenakis, Varèse pleura lorsque celui-ci lui fit écouter l'enregistrement de la première de *Déserts*, où le public sifflait, criait, vociférait, etc. (cf. Matossian, 1981, p. 95) ?

Surtout, une certaine dose d'idéologie est à l'œuvre dans ce type de raisonnement. En évoquant le fait que la musique dodécaphonique n'est pas devenue populaire, malgré le temps passé, Cook ne propose comme explication que ce qui vient d'être mentionné. Sous-entendu (selon l'argument habituel) : cette musique ne plaît pas car elle est hermétique. En somme, le critère qui rend ou ne rend pas populaire une musique est à rechercher dans son essence même, et non dans le contexte social, les moyens de sa diffusion, la politique culturelle d'un Etat, etc. Or, cette position revient à cautionner l'idée qu'il y aurait des musiques qui plairaient plus que d'autres de par leur essence même. À ce titre, on se trouverait rapidement en pleine contradiction. Par exemple, durant la brève époque du *new age*, une certaine interprétation du chant grégorien connut un succès extraordinaire. Est-ce à dire que le chant grégorien — cette musique qui ne fut pas conçue pour "plaire" — serait une musique *plaisante* dans l'absolu ? Si je dis que tout cela tient de l'idéologie, c'est parce que le discours selon lequel le critère pour la validité d'une musique serait seulement la quantité d'auditeurs qu'elle attire et sans que l'on examine comment ces auditeurs auraient été attirés, est le discours de l'économie du libre marché et des Etats qui modèlent leur politique culturelle sur celui-ci. En l'occurrence, avec ces propos, Nicholas Cook pourrait passer pour le porte-parole officiel du gouvernement britannique qui, depuis Thatcher — mais c'est aussi une vieille tradition en Grande-Bretagne : la création vivante n'a jamais été encouragée —, a coupé toute subvention à la musique contemporaine. Il faudrait d'ailleurs rappeler que, en France, où les subventions existent, la musique contemporaine a un public. Pour ne pas parler de Schönberg qui y a, depuis longtemps déjà, rejoint, chez les disquaires, les rayons de la musique classique...

Corrigeons : Cook n'est pas le porte-parole officiel du gouvernement britannique ! En fait, comme je le disais, c'est une *certaine* musique contemporaine dont il offre la caricature. Et il est vrai que, dans certains milieux de musique contemporaine,

l'idée de compositeur avec un "C", continue à être véhiculée -c'est sans doute le cas de certains milieux académiques anglo-saxons auxquels Cook doit penser. Mais il ne faudrait pas réduire à cela la musique contemporaine. Or, sur ce point, Cook est ambigu, d'où les risques de confusion. Son livre aurait aussi dû mentionner toute cette musique contemporaine — de loin la plus intéressante — qui a contribué plus qu'activement à la critique de la tradition romantique et de sa caricature. Pour évoquer un thème qui sera abordé dans le paragraphe suivant : John Cage déplaça l'accent de la composition même à l'écoute; une partie de la musique électroacoustique, Xenakis, Ligeti, le minimalisme américain et enfin la musique spectrale française, portèrent leur intérêt sur le processus perceptif. Tout en restant compositeurs (avec tout ce que cela entraîne dans le comportement social) et tout en signant des œuvres reconnues comme telles, ces musiciens ont ouvert la voie à une manière de composer qui *inclut* l'auditeur dans son processus même d'apparition.

CRÉATION ET INTERPRÉTATION

On en vient ainsi à la thèse principale du livre de Nicholas Cook. Pour la résumer : la musique n'est pas *représentation*, mais *construction* de la réalité et du sens, car elle est un *performance art* — expression intraduisible : un art de "l'interprétation" au sens large, incluant l'interprétation musicale comme l'interprétation musicologique; par conséquent, l'interprétation musicale, l'écoute (l'écoute de chacun), le commentaire verbal, etc., sont tout aussi créateurs de sens que ce que l'on appelle œuvres musicales. D'où une sous-thèse importante : le musicologue devrait s'intéresser aussi à la réception des œuvres et non seulement aux œuvres elles-mêmes (*cf.* pp. 84-86/78-80). La thèse, comme la sous-thèse, partent du souci de mettre l'individu (tout individu) au centre de tout questionnement : "one of the reasons that we need a reception-based approach is because it is inclusive. Instead of the detached, non-participant viewpoint of the traditional histories and appreciation texts, the reception-based approach says that we can best understand music by being in the middle of it. [...] It assumes that to study music is to study your own participation in it" (p. 85/80), écrit Nicholas Cook.

En ce qui concerne la sous-thèse, des histoires de la réception de l'art existent déjà. Hans Robert Jausa a fondé une nouvelle discipline, la "théorie de la réception", qui enquête sur la participation active du public dans l'élaboration du champ littéraire (*cf.* Jausa, 1978). Par ailleurs, la sociologie de l'art s'est souvent intéressée à cette question. Mais, avec ces approches, va-t-on plus dans le sens d'une inclusion véritable de l'amateur *d'aujourd'hui* dans la problématique du discours de celui qui écrit sur l'art ? Je ne crois pas. Pour celui-ci, savoir comment s'est comporté le public face à la création de telle œuvre du passé — encore mieux : savoir comment tel compositeur du passé a intégré dans son œuvre, en la modifiant, l'écoute du public de son époque — n'est pas *a priori* une question plus intéressante que l'analyse de l'œuvre elle-même.

Là où la perspective changerait radicalement, et c'est en fait la position de Cook, c'est qu'une histoire de la réception serait différente d'une histoire basée sur les œuvres. Car le postulat non-explicité est que : cette histoire retiendrait seulement les musiques qui ont rencontré du succès auprès du public de leur époque ou d'une autre époque. Une telle histoire est offerte très succinctement par Nicholas Cook lui-même. Pour illustrer l'idée que l'histoire de l'art est finalement une histoire des changements de la manière de voir les choses, il écrit : "All this translates easily to music; we would say that Beethoven, Mahler, Steve Reich, Mike Oldfield, even Peter Gabriel didn't so much give us new things to hear as new ways of hearing things" (p. 84/79). Mais que m'apprend une telle histoire, sinon que Nicholas Cook, de l'Université de Southampton, n'aime pas la musique occidentale avant-gardiste (à l'exception du minimalisme américain) et lui préfère le rock anglais ? À moins de considérer que, étant donné sa position, il ne cherche à imposer cette *révision* de l'histoire de la musique du XX^e siècle, auquel cas nous chutons dans l'idéologie...

Pour en venir à la thèse principale : en mettant l'accent sur l'interprétation (au sens large : de l'interprétation musicale à l'interprétation musicologique) comme source, elle aussi, de sens, Nicholas Cook est guidé par le souci de rompre avec un certain discours pour lequel l'œuvre serait la source unique, l'autorité, le seul dépositaire du sens (*cf.* chapitres 1 et 2). Sur ce point, je partage entièrement sa position : nous ne pouvons plus concevoir la création comme coupure autoritaire faisant appel à une transcendance³. Est-ce à dire cependant qu'il n'y aurait plus de différence entre la création proprement dite et l'interprétation ? Je crois que, ici, la thèse de Cook est guidée par un acquiescement à un état de fait, d'où, à nouveau, une coloration idéologique de ses positions. La question n'est pas, me semble-t-il de réévaluer l'interprétation. Plutôt : nous vivons dans un monde où la création tend à disparaître, que ce soit au niveau musical ou au niveau des idées. La musique contemporaine des trente dernières années est en partie marquée par un travail d'anamnèse, qui conduit la création à se définir parfois comme commentaire de, commentaire sur. La même chose vaut pour le rap : en s'appropriant la technologie de la reproduction (et de la transformation) du son, les rappeurs en ont fait un instrument, ce qui signifie que leur musique est une réinterprétation permanente de musiques préexistantes. Quant au niveau des idées : les intellectuels ont tendance à devenir des commentateurs plutôt que des producteurs d'idées. Or, cela ne signifie pas nécessairement la participation de tout un chacun au processus de fabrication du sens. Plutôt, dans l'impossibilité de maîtriser notre destin (*cf.* ce qui a été dit sur la mondialisation), nous vivons dans le bavardage permanent.

(3) C'est pourquoi je ne partage pas l'opinion de Georges Steiner qui, dénonçant la culture du commentaire permanent, réclame un retour à la création comme appel à la transcendance : "Sans une telle supposition de continuité entre la création de la poésie et de l'art d'une part et le résidu ou la reprise d'une création première de l'être d'autre part, il ne saurait, à mon avis, exister de vision intelligible de notre expérience intérieure de l'esthétique, ni de notre libre responsabilité en face de cette expérience", (Steiner, 1991, p. 253).

Sur ce point, le livre de Nicholas Cook est en contradiction avec sa propre thèse. Car, en réveillant en moi l'envie de discuter d'idées intéressantes sans entrer nécessairement dans la spirale interprétative, il montre que la création d'idées est encore possible⁴...

(4) Pour toute correspondance :
Makis Solomos
Université Montpellier-3
93 rue de Maubeuge
F - 75010 Paris
Makis.Solomos@univ-montp3.fr

• BIBLIOGRAPHIE

- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception* (traduction C. Maillard). Paris : Gallimard.
- Marnat, M. (1986). *Maurice Ravel*. Paris : Fayard.
- Matossian, N. (1981). *Iannis Xenakis*. Paris : Fayard.
- Schönberg, A. (1930), Mon public. In A. Schönberg (1977), *Le style et l'idée* (traduction C. de Lisle, pp. 79-81). Paris : Buchet/Chastel.
- Steiner, G. (1991). *Présences réelles* (traduction M. R. de Pauw). Paris : Gallimard, 1991.