

## »RÉENCHANTER LA MUSICOLOGIE: UN PROBLÈME FRANÇAIS?«

EVE-NORAH PAUSET

174, *digue de mer*  
59240 DUNKERQUE, France  
E-mail: [en.pauset@wanadoo.fr](mailto:en.pauset@wanadoo.fr)

UDC: 78.072.2

Original Scientific Paper  
Izvorni znanstveni rad  
Received: March 17, 2007  
Primljeno: 17. ožujka 2007.  
Accepted: August 31, 2007  
Prihvaćeno: 31. kolovoza 2007.

*Abstract — Résumé*

«Pourquoi écrire musicologue?» Depuis quelques années, cette question inquiète transpire du milieu de la musicologie: entre une démarche «positiviste destinée à percer les secrets de la technique et des savoirs musicaux», et le désir de refondre une musicologie ayant pour tâche de «mettre à jour la manière dont, à travers elle, l'homme construit métaphoriquement son rapport au monde», entre «esthétisation» et «sociologisation». En ayant garde que l'interdisciplinarité soit soucieuse des exigences qu'elle requiert, en se prémunissant des confusions tolérées au nom de la «pensée» et de la «créativité», la musicologie doit devenir la «con-

science réfléchissante» de la musique, notamment pour penser et agir face à la carence de l'expérience esthétique d'une société elle-même désenchantée. Mais ce désenchantement dont on retrouve le terme dans le secteur de l'entreprise, dans la politique, est-il lié à celui de la musicologie, si oui de quelle façon, et dans tous les cas, ce malaise est-il éminemment français?

**Key words:** musicologie; interdisciplinarité; sociologie musicale; herméneutique musicale; expérience esthétique; technologies de l'information et de la communication; réenchantement; marketing; mondialisation; Joëlle Caullier; Bernard Stiegler.

«Pourquoi écrire musicologue?» Depuis quelques années, cette question inquiète transpire du milieu de la musicologie. De cette question d'une musicologie traversant une «crise de sens», entre une démarche «positiviste destinée à percer les secrets de la technique et des savoirs musicaux» et le désir de la (re)penser en tant que «connaissance de l'humain et mise en forme véritable du sens que véhicule

la musique à travers son mode de penser spécifique?»<sup>1</sup>, ne devrait-on pas se demander si le sujet de l'inquiétude est transfrontalier, tout en pouvant être à la fois intradisciplinaire. «Pourquoi écrire musicologue? Dialogue de l'écoute et de l'esprit». Tel est le titre, en effet, d'un appel lancé par Matthieu Guillot dans le second numéro de la revue *Filigrane* en 2005<sup>2</sup>, article qui rebondissait lui-même, pour partie, à celui lancé par Joëlle Caullier dans le premier numéro de la même revue, sous le titre d'«Écrire sur la musique? Une méditation sur la musicologie»<sup>3</sup>.

Les enjeux du monde de la musique ont changé, constate Joëlle Caullier, et nous ne pouvons que l'observer avec elle. Cette évidence en entraîne une autre: celle que la musicologie a changé avec eux, et son évolution a en partie (puisqu'elle s'est aussi voulu en prise plus directe avec la pratique de la musique) suivi celle de l'histoire dont Jacques Le Goff et Pierre Nora ont mis en évidence la nécessité d'intégrer de nouveaux problèmes, de nouveaux objets, de nouvelles méthodes. L'évolution, depuis ces trente dernières années, est presque conjointe entre l'histoire et l'histoire de la musique, lesquelles sont devenues des faisceaux de disciplines spécialisées qui adaptent leurs techniques à la nature des objets qu'elles étudient (ainsi, d'une part toute synthèse historique est un défi difficile sinon impossible à relever, d'autre part constat est fait qu'il n'existe pas de théorie de l'histoire mais des théories partielles s'appliquant à chaque domaine<sup>4</sup>).

Certes, l'interdisciplinarité s'impose dans la recherche et l'enseignement, et impose avec elle la difficulté d'associer l'exigence de connaissance spécialisée à l'ouverture exigeante à des champs disciplinaires multiples, ou, comme l'énonçait à sa façon 25 ans plus tôt Edith Weber, un musicologue «ne peut être vraiment spécialiste de toutes les sciences auxiliaires, mais il doit les prendre en considération dans un esprit critique et largement ouvert, et conscient du danger de la dispersion»<sup>5</sup>. L'auteur du «guide» avait d'ailleurs compris l'éphémérité de son petit ouvrage, «une mise au point provisoire concernant la musicologie», «encore à la recherche de ses méthodes ou plus exactement de leur élargissement», la musicologie étant tantôt considérée comme une discipline, tantôt comme une science tributaire des sciences humaines et exactes, et tendant irrémédiablement à devenir «pluridisciplinaire ou interdisciplinaire et globale»<sup>6</sup>. Joëlle Caullier invite à repenser une connaissance «globale et fédérative» de la musique, quand Edith

<sup>1</sup> CAULLIER Joëlle, «Écrire sur la musique? Une méditation sur la musicologie», in *Filigrane* n° 1, Delatour, Sampzon, 1<sup>er</sup> trimestre 2005, pp. 11-31, ici p. 13.

<sup>2</sup> GUILLOT Matthieu, «Pourquoi écrire, musicologue? Dialogue de l'écoute et de l'esprit», in *Filigrane* n° 2, Delatour, Sampzon, 2<sup>nd</sup> semestre 2005, pp. 29-46.

<sup>3</sup> CAULLIER Joëlle, *op. cit.*

<sup>4</sup> POMIAN Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 382 et 384.

<sup>5</sup> WEBER Edith, *La recherche musicologique. Objet, méthodologie, normes de présentation*, Paris, Beauchesne, 1980, p. 26.

<sup>6</sup> WEBER Edith, *op. cit.*, p. 149.

Weber appelait à une «musicologie moderne», c'est-à-dire faisant appel à des techniques et méthodes traditionnelles fournies par les sciences humaines et exactes, comme aux méthodes «d'avant-garde», mais avec «discernement», érudition, et dans un esprit critique et ouvert vers la pluridisciplinarité.

Le rapprochement débute et s'arrête ici semble-t-il. Car cette connaissance de la musique, on la nommera encore musicologie quand bien même le *λόγος* perpétué par le suffixe maintiendrait l'idée de science alors que l'objet, ce médium qu'est la musique, serait lié à l'expérience. «La musicologie n'aurait-elle pas à critiquer l'autonomisation progressive de l'œuvre musicale à laquelle a procédé la modernité, pour la ré-enraciner dans l'expérience d'où elle provient et qu'elle réclame?»<sup>7</sup> Certes, Antoine Hennion observe aussi que les théories sur la musique se distribuent autour de deux pôles principaux: d'une part l'étude de la musique comme objet esthétique, œuvres, créateurs voire contexte social de la production et de la réception; d'autre part la «sociologisation» qui étudiera la musique comme médiation, ou les faits sociaux accompagnant les faits musicaux<sup>8</sup>. Le premier axe poserait comme inconvénient à la compréhension de la musique, une décontextualisation globale de celle-ci, un processus de «défonctionnalisation» évacuant toute recherche des déterminants sociaux de la création. Dans cette optique, l'analyse musicale, dont les objectifs sont variables selon les publics et les méthodes, renvoie à une musicologie pratique, celle dont l'usage est destiné par exemple à l'enseignement, l'interprétation, l'écoute, les éditions critiques. L'idée de «défonctionnalisation» est alors entamée par le constat que si la recherche de déterminants sociaux est ici désarmée, il demeure que l'analyse musicale, quelle que soit sa teneur et ses objectifs, s'inscrit dans le débat théorique d'une reconnaissance des objets comme acteurs sociologiques<sup>9</sup>. Il s'agissait en somme, au pôle extrême de «défonctionnalisation», d'une approche plus herméneutique et philologique au sens où Krzysztof Pomian les définit dans leur acception pratique durant le XIX<sup>ème</sup> siècle élargi: questions posées aux œuvres, donnant lieu à deux réponses qui définissent la philologie, les disciplines autour de l'histoire, la première étant prépondérante en Allemagne et étudie surtout la reconstitution mentale d'une œuvre, recreation qui permet de la saisir dans son individualité, sous l'abord de son auteur, sa biographie. Chaque œuvre est alors considérée comme monade, réfléchit à sa manière l'univers, et c'est en explicitant son contenu que l'on dévoile sa portée universelle. La seule nécessité susceptible de s'imposer à un créateur est celle qui est immanente à sa création même. La seconde, prépondérante en France, se veut être une observation de l'extérieur, où l'œuvre étudiée est comparée avec d'autres analogues, avec des

<sup>7</sup> CAULLIER Joëlle, *op. cit.*, p. 19.

<sup>8</sup> HENNION Antoine, «Les amateurs de musique. Sociologie d'une pratique et d'un goût», *Sociologie de l'art*, n°12, Bruxelles, Ed. La Lettre Volée, 1999, p. 11; *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, A. M. Métailié, 1993, pp. 11-25.

<sup>9</sup> C'est ici le cœur des travaux du Centre de Sociologie de l'Innovation (École des Mines).

phénomènes contemporains pour expliquer, mettre des chaînes causales, restituer la conjonction unique des circonstances ayant permis sa création, par la biographie de l'auteur, l'étude du milieu, et la question d'une détermination des créateurs par celui-ci<sup>10</sup>. On rejoindra ici l'axe «sociologisation» en n'abordant plus l'objet musical à proprement parler, mais par différentes approches selon qu'elles envisagent la musique dans sa fonction sociale, ses acteurs, institutions, industries culturelles, sa réception. Or, des perspectives d'une sociologie de la musique intégrant ces deux pôles ont été lancées depuis de nombreuses années, notamment par Th. W. Adorno<sup>11</sup>, Ivo Supićić<sup>12</sup>, Célestin Deliège<sup>13</sup>. À cet égard, Philippe de Lara incite à distinguer une sociologie musicale et non «de la musique», puisqu'il ne s'agit pas de traiter la musique comme un phénomène social, mais de repérer dans la création musicale elle-même une modalité de la production de la société<sup>14</sup>.

Ainsi, tout comme l'histoire est un «faisceau de disciplines», la musicologie — dont on ne doutait pas il y a quelques années encore qu'elle fût une science<sup>15</sup> —, ne proposant aucune méthode spécifique, emprunte elle-même à d'autres disciplines. Mais, s'inquiète Joëlle Caullier, «les méthodes éprouvées dans ces différents domaines auraient-elles à ce point failli que les musicologues se sentent dévalorisés d'y recourir et de les croiser?»<sup>16</sup>. Partant, doit-on s'interroger sur la légitimité restant à la musicologie, questionnement qui obère tout dépassement du constat — certes une aporie — que la musicologie est en elle-même, au-delà de son essentiel statut de croisement disciplinaire, au confluent de la subjectivité et de l'objectivité, de l'individuel et du collectif<sup>17</sup>, un lien entre compréhension scientifique et expérience de ce dont elle est aussi la mise en écriture, en tant quelle est l'accompagnement, la «conscience réfléchissante» de la musique<sup>18</sup>, un pari sur l'addition de «l'intelligence de l'émotion (capacité de l'émotion à dépasser le choc premier pour organiser un

<sup>10</sup> POMIAN Krzysztof, *op. cit.*, p. 354s.

<sup>11</sup> Dans «Introduction à la sociologie de la musique», Genève, *Contrechamps*, 1994 [1962], Adorno avait déjà signalé cette tendance à la séparation entre analyses musicologiques et sociologiques, et la difficulté d'une synthèse entre les deux, qui soit opérationnelle. Ainsi sa sociologie de la musique se voulait-elle un déchiffrement social des phénomènes musicaux, la compréhension de leur rapport essentiel avec la société, de leur contenu social interne et de leur fonction.

<sup>12</sup> Dans *Musique et société. Perspective pour une sociologie de la musique* (Institut de musicologie, Académie de musique, Zagreb, 1971, notamment pp. 31-37), Ivo Supićić étudie les «conditionnements socio-artistiques concernant les conditions sociologiques musicales», précisant qu'il s'agit d'un substrat de l'activité artistique, sans préciser quelle serait la nature de cette relation, ni proposer une méthodologie permettant de mettre en œuvre une telle sociologie de la musique.

<sup>13</sup> DELIÈGE Célestin, *Invention musicale et idéologies*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.

<sup>14</sup> De LARA Philippe, «Notes sur la signification musicale», *Raisons politiques*, n° 14, mai 2004, pp. 77-89, ici p. 87.

<sup>15</sup> Pour Jacques CHAILLEY, «La musicologie est une science», «Disques et musicologie», in *Conférences des Journées d'études*, Festival international du son, Paris, 1965, p. 127. Cette affirmation perdura dans certaines Universités françaises qui perpétuaient son enseignement dans les années 90.

<sup>16</sup> CAULLIER Joëlle, *op. cit.*, p. 20.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Id.*, p. 24.

raisonnement à partir de lui)» à «l'émotion de l'intelligence (pensée rationnelle qui consent à une coexistence avec le trouble du désordre engendré par l'esthésie)»<sup>19</sup>.

S'inquiéter de la pertinence à tenter de mettre en mots la musique au sein d'un discours rationnel semble révéler la peur d'une emprise d'un positivisme pouvant dissimuler un pragmatisme dont l'idéologie serait celle d'une efficacité quantifiable, c'est aussi s'inquiéter d'une herméneutique oublieuse de toute rationalité, laquelle peut aller jusqu'à condamner les légitimes velléités d'exactitude dans l'usage des métaphores, contre l'équivoque et la confusion tolérées «au nom de la 'pensée' et de la 'créativité'»<sup>20</sup>.

De quoi s'inquiète-t-on au juste, si l'on songe que l'intérêt de *chaque* musicologie serait de «mettre à jour la manière dont, à travers elle, l'homme construit métaphoriquement son rapport au monde»<sup>21</sup>, le garde-fou de toutes ses versions étant celui du «pourquoi» écrire, sinon par nécessité impérieuse, le second garde-fou, tout aussi impérieux, étant que l'énoncé, *même* empirique, soit non pas empiriquement vérifié, mais seulement empiriquement vérifiable<sup>22</sup>. À considérer ces impératifs comme un premier engagement à double face, le premier semblerait être, pour parer au vain questionnement sur l'utilité ou l'inutilité de la musicologie, que cette dernière soit donc un regard critique sur les tendances et enjeux de la transformation de la perception engendrée par l'évolution historique<sup>23</sup> (première face), et plus particulièrement sur la misère symbolique et le conditionnement esthétique qui lui est conjoint, ceux-ci étant dénoncés par Bernard Stiegler, lui-même cité par les deux musicologues de *Filigrane*.

Certes, nous le constatons avec Bernard Stiegler, une large part de la population est privée de toute expérience esthétique, en raison du conditionnement en quoi consiste le marketing, lequel fonctionnalise la dimension esthétique de l'individu devenu dès lors un consommateur<sup>24</sup> à perpétuellement «réenchanter», au sens weberien où le capitalisme a déclenché le processus de désenchantement depuis le coup d'un enchantement originaire dont il est paradoxalement l'aboutissement avec la démocratie moderne et industrielle.

Le désenchantement est donc ce qui paradoxalement détruit l'esprit qu'était cet enchantement, pour y substituer la rationalisation à toutes les activités humaines: une nouvelle définition de la raison comme *ratio*, qui conduit à sa réification. Peut-il, dans cette optique, être encore conçu que l'art réponde au désenchantement du

<sup>19</sup> GUILLOT Matthieu, *op. cit.*, p. 41.

<sup>20</sup> BOUVERESSE Jacques, «Qu'appellent-ils 'penser'? Quelques remarques à propos de 'l'affaire Sokal' et de ses suites», Conférence du 17 juin 1998 à l'Université de Genève, Société romande de philosophie, groupe genevois, 1998, 1999, ATHENA - Pierre Perroud.

<sup>21</sup> CAULLIER Joëlle, *op. cit.*, p. 25.

<sup>22</sup> BOUVERESSE Jacques, *op. cit.*

<sup>23</sup> CAULLIER Joëlle, *op. cit.*, p. 25.

<sup>24</sup> STIEGLER Bernard, «De la misère symbolique», *Le Monde*, 10. 10. 2003.

monde et à la crise du sens qui en est le produit, tout en pensant un nouvel esprit du capitalisme qui suppose de lutter contre ce qui en lui-même secrète du populisme industriel, et à travers lui, la «baisse de la valeur esprit»<sup>25</sup> promue par l'idéologie de la «société de l'information» à valeur marchande, entropique, maîtrisée par la technologie informationnelle soumise au capitalisme «culturel», «cognitif», à l'économie des services, laquelle décharge l'individu de son savoir-faire et de ses savoirs théoriques au profit d'une information, quand le savoir, à l'inverse, négentropique, possède une valeur se maintenant et s'intensifiant, qu'il est «ce qui organise les époques et les processus de rupture historiques sur le fond d'une essentielle cumulativité formalisant l'expérience humaine psychique en vue de sa transmission sociale»<sup>26</sup>.

Le «thème du réenchancement» a investi le secteur des entreprises<sup>27</sup> (*fun shopping, retailtainment*), notamment celles de la «musique d'ambiance» qui y contribuent. «Ainsi, depuis quelques années, le réenchancement et la théâtralisation de l'espace de vente sont vus comme des moyens d'améliorer l'expérience de consommation des individus»<sup>28</sup>. Depuis la fin des années 70, la «prise de décision d'achat» du consommateur occidental évoluerait vers une «recherche d'expérience», une consommation plus «émotionnelle», cherchant «le lien social», et serait moins rationnelle<sup>29</sup> (est-ce à dire: plus pulsionnelle, ou moins maîtrisable?). À l'opposé, le *hard-discount* relèverait d'une «théâtralisation du désenchancement»<sup>30</sup>. L'habitant de la société hyperindustrielle apparaît donc ici dans la prise en charge de ses comportements par les industries culturelles dont la fonction est de lui faire adopter des modes de vie. Cette marchandisation de l'expérience, de son essentielle singularité, revient à son effacement dans la mesure où la captation du désir annule celui-ci en tant qu'il est constitué par des pratiques symboliques que soutiennent des techniques symboliques. Aussi, la fabrication industrielle du désir par les technologies de l'information et de la communication, catégorise ces singularités, rend-elle calculable ce qui ne l'est pas.

Or l'incalculable, c'est notre expérience de la singularité qu'est (et/ou devrait être) l'expérience de l'œuvre d'art dont la qualification par le jugement esthétique (kantien) est le fruit d'un jugement réfléchissant dans la stricte mesure où l'œuvre, singulière, incalculable, réfléchit et intensifie la singularité de celui qui la juge; elle est l'individuation de chacun, réfléchie par les objets de la transindividuation que sont les œuvres qui constituent la socialité d'un monde; elle est aussi la participa-

<sup>25</sup> Paul Valéry, cité par STIEGLER Bernard & Ars Industrialis (association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit), dans *Réenchanter le monde*, Paris, Flammarion, 2006.

<sup>26</sup> STIEGLER Bernard & Ars Industrialis, *op. cit.*, p. 133.

<sup>27</sup> BADOT Olivier et DUPUIS Marc, «Le réenchancement de la distribution», *Les Échos*, 18 avril 2001, pp. 2-3.

<sup>28</sup> GOUDEY Alain, Atoomedia '«Faire entendre votre image»: bilans et perspectives', p. 2.

<sup>29</sup> HETZEL Patrick, «Les entreprises face aux nouvelles formes de consommation», *Revue Française de Gestion*, 110, pp. 70-82, 1996.

<sup>30</sup> BADOT Olivier et DUPUIS Marc, *op. cit.*

tion à l'individuation collective, par laquelle chacun est un être social<sup>31</sup>. Où commence donc le conditionnement esthétique et où finit l'expérience esthétique demande Joëlle Caullier? Considérons le conditionnement musical et admettons qu'il puisse résider dans les différences entre des expressions musicales qui ne sont pas immédiatement partageables et celles qui le sont, ajoutons-y que le conditionnement marque l'effacement de la conscience au profit d'actions réflexes. Dans l'optique marketing, il faut considérer que la musique n'est pas seule envisagée, mais fait partie intégrante du marketing poly-sensoriel et d'un cadre intermédiaire, l'UMS (Univers Musical et Sonore), c'est-à-dire l'ensemble des sons et musiques utilisables par l'entreprise dans sa communication, devant répondre aux critères de communication (objectifs, valeurs, messages, cibles, contextes...), aux contraintes physiques des supports (multimédia numérique, analogique, téléphonie, Internet...) et susciter l'intérêt envers l'entreprise qui utilise et diffuse ce matériau (adhésion, reconnaissance...). La musique, devenu stimulus, devient l'objet d'un travail de rationalisation dans lequel une «liste de descripteurs musicaux[,] pour tendre vers une description universelle (comprise de la même façon par tous) du stimulus lui-même» serait, dans une optique marché, d'avoir «une sorte de nuancier de musique en corrélation avec les valeurs / émotions générées par celle-ci»; et où il s'agirait d'isoler les variables ayant une incidence sur le comportement afin d'établir, «au niveau opérationnel», «un *music planning* qui établirait le type de stimulus à choisir en fonction des paramètres précédents et des objectifs de communication»<sup>32</sup>, le but du marketing musical, qui tend à fabriquer lui-même ses propres répertoires selon des grilles de réponses, étant: «1. de permettre de mieux représenter et définir les valeurs de la marque, de l'enseigne, du produit. 2. que la musique doive contribuer à faire ressortir la marque ou l'entreprise du paysage concurrentiel (c'est sa fonction démarcative). 3. que la musique, qui est l'homme même, doive tenir compte des attentes de la cible, et donc ne pas être le jouet des desiderata d'un musicien ou d'un commanditaire; doive évoluer selon les modes pour correspondre aux goûts du public et ne pas le lasser. 4. que le marketing musical, qui n'est pas une science exacte, le savoir-faire artistique est un élément fondamental. 5. que l'influence de la musique soit d'autant plus efficace qu'elle est perçue inconsciemment. Mais elle ne doit pas non plus se substituer à la marque par une importance trop grande.»<sup>33</sup>

Plusieurs discours s'imposent à cette lecture.

1. La musicologie doit aussi contribuer au «sauvetage symbolique». Car l'on constate en effet que l'esthétique est fonctionnalisée, il s'agirait, comme le suggère Vincent Rouzé, de réinscrire les pratiques de mises en scènes musicales dans des réflexions environnementales interdisciplinaires articulées autour des créations

<sup>31</sup> STIEGLER Bernard & *Ars Industrialis*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>32</sup> GOUDEY Alain, *Atoomedia* '«Faire entendre votre image»: bilans et perspectives', p. 7.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 8s.

musicales, de l'urbanisme, de l'architecture, «en ayant soin d'y ajouter les velléités commerciales et communicationnelles», «au cœur de logiques esthétiques mais aussi politiques et juridiques»<sup>34</sup> car il ne s'agit pas de condamner le destin industriel et technologique, mais de repenser ces pratiques elles-mêmes, sachant que les résolutions du Conseil Européen, qui soulignent la saturation du paysage sonore, appellent les pouvoirs publics à la vigilance, à l'aménagement de «zones de silence»<sup>35</sup>. Encore faudrait-il admettre que ce «sonore quotidien» reste une part minoritaire d'un «visible-spectacle» accaparant le regard au détriment du sonore ravalé au rang de partie prenante du poly-sensoriel: le musicologue doit garantir l'invisibilité du sonore, garante de l'imaginaire, nous invite à penser Matthieu Guillot<sup>36</sup>. Plutôt qu'un aménagement du silence, le musicologue veut inciter à explorer l'inouï et l'intensité de l'œuvre imperceptible qui ne se donne qu'avec restriction, floutant les notions d'efficacité, d'influence, d'inconscience, devant une quasi injonction à l'écoute intérieure d'un auditeur face à lui-même, où l'infime «se sublime en une intensité de présence et d'apparaître»<sup>37</sup>: dans la tragédie de l'écoute que nous devons encore à Luigi Nono. Et si l'on pense, avec François Nicolas, que «l'influence» de la musique, ce «pouvoir» qu'on lui reconnaît «est inversement proportionnel à la pensée qu'on lui attribue», et que «c'est pour cela qu'il n'est pas nécessaire d'exclure la musique de la cité (il suffit de la canaliser)»<sup>38</sup>, d'où son «efficacité» d'autant plus grande que ce «pouvoir» maîtrisé est perçu «inconsciemment», pour permettre l'action réflexe requise pour la *shopping experience* par exemple, l'entreprise du musicologue sera donc de faire entendre que «le but suprême de la musique est de donner à entendre, et par l'entremise de l'écoute, de donner à penser»<sup>39</sup>. Ici, la musicologie doit-elle oser, exiger, accepter de remettre la notion de valeur dans la discussion afin de réagir au mélange indistinct dans la même catégorie du musique, de tout ce qui relève du sonore, des artistes et de ceux qui ne le sont pas, les œuvres et ce qui relève de la modélisation commerciale<sup>40</sup> pour reposer indéfiniment la question du conditionnement esthétique ? Ne peut-on pas à l'inverse évacuer, le temps qu'il faut, l'idée de valeur, aussi pénible soit-il

<sup>34</sup> ROUZÉ Vincent, «De la fonctionnalisation de la musique: des territoires musicaux originaux?»; texte de travail pour les *Dixièmes rencontres internationales de sociologie de l'art*, «Art et territoires», 19-21 octobre 2006.

<sup>35</sup> Résolution 848 (1985), relative au son et la vie privée et à la liberté individuelle de choix en musique, 37<sup>ème</sup> session ordinaire, 28/09/1985, souligne la sur-saturation croissante du paysage sonore et les effets dommageables (art. 5 et 6), appelle les pouvoirs publics à se montrer plus sensibles à ces question (art. 16). Proposition de réglementation dans les lieux publics, et de promotion de l'aménagement de «zones de silence» (art. 16).

<sup>36</sup> GUILLOT Matthieu, *op. cit.*, p. 34.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>38</sup> NICOLAS François, «Musique et politique: questions de délimitation», (A propos du livre d'Esteban Buch: *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*).

<sup>39</sup> GUILLOT Matthieu, *op. cit.*, p. 45s.

<sup>40</sup> CAULLIER Joëlle, *op. cit.*, pp. 24 et 26.

pour le musicologue inquiet, sachant que l'œuvre «sans valeur» n'aura plus de valeur qu'historique et servira à l'étude de la période où elle aura joué un rôle, si menu, dérisoire, mercantile soit-il<sup>41</sup>? Il resterait donc à bâtir une voix critique sans les accents de Cassandre, engagée sans être partisane, heuristique sans être ni complaisante ni condescendante.

2. La musicologie doit contribuer au «sauvetage symbolique» en pensant, ce faisant, la question de la mondialisation car l'on constate également que la musique industrialisée est «devenue un marqueur majeur de comportements (aux sens ethnologique aussi bien qu'éthologique) ouvrant aux marchés des espaces d'homogénéité de la sensibilité qui sont essentiels, en tant qu'homogènes, à son développement. Ce 'partage du sensible' est celui que tentent d'imposer les marques des entreprises transnationales. La mondialisation lisse les espaces esthétiques différenciés et la conjonctivité néguentropique formés par eux, qui constituent des obstacles aux économies d'échelles ne pouvant être que mondiales: c'est la liquidation de toutes les barrières esthétiques»<sup>42</sup>. Loin de nous l'idée de concélébrer une esthétique de la localité précise encore Bernard Stiegler, car même si, dès 1997, l'UNESCO a demandé des rapports sur l'implication du phénomène économique-politique de la mondialisation pour les cultures musicales locales et régionales, posant la récurrente question de la créativité au travers d'une dichotomie entre local et international, s'impose la nécessité d'employer de nouveaux outils, afin de décrire le procès de la mondialisation d'un point de vue anthropologique, et de faire la nuance relativement à la considération bipolaire local/international. Bien qu'il soit avéré que l'une des dimensions internationales du commerce consiste à caractériser le «local», à ne le considérer que comme entité ahistorique puisqu'une part des industries de la culture reposent sur «l'édification d'une altérité culturelle que l'on présente aux consommateurs comme un aspect 'authentique' d'une culture donnée»<sup>43</sup>, ceci n'en constitue qu'un aspect limité, car à l'évidence, parallèlement à la perpétuation de leur fonction traditionnelle de pratique sociale quotidienne au sein des communautés locales, les expressions traditionnelles sont marquées par l'hybridation et surtout l'actualisation qui leur est intrinsèque, la pratique des arts traditionnels relevant d'une interprétation sans cesse renouvelée du passé<sup>44</sup>. Ces raisons sont suffisantes pour que les filiales d'entreprises internationales, qui servent autant la diffusion régionale d'un répertoire international que sa réciproque, revoient perpétuellement leurs stratégies.

<sup>41</sup> POMIAN Krzysztof, *op. cit.*, p. 352.

<sup>42</sup> STIEGLER Bernard, «L'esthétique comme arme», *Métallurgie — art — informatique*, mai 2003, in <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/53-54/Stiegler.htm>, consulté en mars 2006.

<sup>43</sup> ROBERTS Martin D., «'World Music': la transplantation de la culture», in [http://www.unesco.org/culture/worldreport/html\\_fr/wcrb32.shtml](http://www.unesco.org/culture/worldreport/html_fr/wcrb32.shtml), consulté en mars 2006.

<sup>44</sup> Cf. IRWIN William, *Liptako Speaks: History From Oral Tradition in Africa*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

3. À cet égard et au vu de ce qui vient d'être énoncé, la musicologie pense encore les clivages sociologiques entre «savant» et «populaire». Mais en quoi ce qui se passe là est-il différent des modes de transmission de la culture savante? Pourquoi réserver le terme de conditionnement à l'un plutôt qu'à l'autre, demande Joëlle Caullier<sup>45</sup>? Car cette répartition déjà évoquée entre une musique étudiée pour elle-même, le pôle «esthétisation», et le pôle «sociologisation», se double, comme le remarque Antoine Hennion d'une distribution entre les musiques «savantes» et les musiques populaires ou traditionnelles-folkloriques étudiées dans leurs dimensions sociales<sup>46</sup>. De là le rappel de l'impératif d'un travail associant diverses disciplines. Puisque, en dépit du souci de certains musicologues pour se faire entendre, se faire «entente» comme l'écrit Matthieu Guillot, le premier est que le travail en réseau interdisciplinaire ne diminue pas «l'utilité propre» du musicologue, sa capacité actuellement restreinte à être lu, faute de représentativité en regard de celle du sociologue par exemple, mais encore en raison des politiques éditoriales, et, pour finir, celle déjà évoquée, de se faire comprendre par les autres musicologues et «initiés»<sup>47</sup> tout d'abord, ne serait-ce qu'afin de décroiser le lectorat de la musicologie, car «le mal de prendre une hypallage pour une découverte, une métaphore pour une démonstration, un vomissement de mots pour un torrent de connaissances capitales, et soi-même pour un oracle, ce mal naît avec nous»<sup>48</sup>, et je n'échappe pas à la sentence.

Ceci étant dit, pallier l'incompréhension et «l'inaudibilité» du musicologue par la société n'a pas à conduire à modérer un discours plus immédiatement abordable en tant qu'il inclinerait à l'édulcoration de la pensée, une perte d'intentionnalité aisément sujette à détournement, voire instrumentalisation. Toutefois, l'alternative de la «protestation silencieuse» — car qui remarquerait le silence du musicologue — étant également profitable à des «accapareurs»<sup>49</sup>, l'instrumentalisation du discours musicologique n'a pas à être ignoré au sens où, par exemple, le pragmatisme du marketing musical a su notamment fonctionnaliser la psycho-acoustique et la sociologie de la musique d'une façon qui le rapproche de la politique lorsqu'on pose l'hypothèse que cette dernière se saisit de la musique, moins pour la politiser, que pour s'esthétiser elle-même. À poser cette hypothèse selon laquelle la politique comme le marketing s'emparent de la musique pour lui procurer une «fonction», que le musicien devient caution et obtient reconnaissance en vertu de cette fonction octroyée<sup>50</sup>, quel engagement penser pour les musicologues

<sup>45</sup> CAULLIER Joëlle, *op. cit.*, pp. 17 et 29.

<sup>46</sup> «D'une distribution fâcheuse: analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes», *Musurgia*, vol. V, n° 2, Paris, Ed. Eska, 1998, pp. 9-19.

<sup>47</sup> GUILLOT Matthieu, *op. cit.*, p. 35.

<sup>48</sup> VALÉRY Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1209.

<sup>49</sup> GUILLOT Matthieu, *op. cit.*, p. 36.

<sup>50</sup> NICOLAS François, *op. cit.*

qui, insignifiants (au sens courant) «figurants de la culture» parce qu'ils ont la parole précaire et «insignifiante» à l'oreille de la société, se questionnent sur les services qu'ils rendent à la dernière, attendant toujours d'elle leur reconnaissance<sup>51</sup> quand il est possible de penser cet «engagement» au sens où le monde artistique, comme le monde de la musicologie, est invité «à reprendre une compréhension politique de son rôle»<sup>52</sup>? Il s'agit donc moins d'engagement que — partant d'une «reprise de conscience» de ce rôle — de créer, au besoin emprunter les outils et discours nécessaires avec lesquels une «riposte active» serait la nécessaire participation du musicologue au travail de ses «cibles», celles dont il redoute qu'elles le prive de parole ou le dévoient.

On l'aura vu, le désenchantement de certains musicologues français provient d'une carence d'audibilité au sein de leur communauté, ainsi qu'à l'égard de la société à laquelle cette musicologie entend participer; il provient d'autre part d'un désenchantement décrypté dans la société en tant qu'elle doit être «réenchantée» face au nivellement abrutissant, désesthétisant de la consommation en ce qu'elle fait notamment prévaloir la société de l'information au détriment de la société du savoir, et la société du divertissement dont peu sont finalement dupes de ce qu'ils doivent être divertis. Ces désenchantements enchâssés font ressortir le débat que tint la France confronté au référendum sur le projet de Constitution Européenne, cette dernière étant apparue non pas comme constitution d'une puissance publique, mais sentiment d'une impuissance publique, «suscité par l'absence de quelque vision à long terme que ce soit»<sup>53</sup>. Une première question tient désormais à «réenchanter» le projet européen en posant la question de savoir quelle serait la spécificité d'une économie politique et industrielle européenne des technologies de l'esprit<sup>54</sup>? Une seconde question, liée à la première, est destinée entre autres à la musicologie française: le musicologue a-t-il besoin que ce réenchantement se fasse ou non pour affirmer sans frilosité sa participation et qu'il prenne la mesure politique de son rôle?<sup>55</sup>

<sup>51</sup> GUILLOT Matthieu, *op. cit.*, p. 36.

<sup>52</sup> STIEGLER Bernard, «De la misère symbolique», *Le Monde*, 10. 10. 2003.

<sup>53</sup> STIEGLER Bernard & Ars Industrialis, *op. cit.*, p. 86.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>55</sup> Cet article, rédigé en mars 2007, n'eut malheureusement que peu de raisons d'être révisé pour sa publication.

*Summary*

## RE-ENCHANTING MUSICOLOGY: A FRENCH PROBLEM?

'Why write musicology?' For some years now, this perplexing question has been exuding from the medium of musicology: from between 'a positivist step intended to bore into the secrecies of technique and musical knowledge', and the desire to redesign musicology, having as its task 'to update the way in which, through it, man metaphorically builds up his relation to the world', in short between 'aesthetisation' and 'sociologisation'. With that in mind, interdisciplinarity is concerned with demands ensuring against the confusion tolerated in the name of 'thought' and of 'creativity', and musicology must become the 'reflective conscience of music', especially in thinking and acting in respect of the deficiency of the aesthetic experience of a disillusioned society. However, can this disenchantment — one also encounters the term in the company sector and in policy — be linked to musicology? If yes, how, and in which cases, is this infirmity eminently French?

*Sažetak*

## PONOVRNO OČARATI MUZIKOLOGIJU: JE LI TO FRANCUSKI PROBLEM?

«Zašto pisati muzikologiju?» Otprije nekoliko godina ovo zabrinjavajuće pitanje javlja se u muzikološkom okružju između «pozitivističkog koraka kojim se nastoji proniknuti u tajne tehnike i znanja o glazbi» i želje da se potpuno preradi muzikologija, čiji bi zadatak bio «ažurirati način na koji, s pomoću nje, čovjek metaforički konstruira svoj odnos sa svijetom», ukratko između «estetiziranja» i «sociologiziranja». Uzimajući u obzir da se interdisciplinarnost bavi zahtjevima koje sama postavlja, štiteći se od zbrke koja se tolerira u ime «mišljenja» i «kreativnosti», muzikologija bi trebala postati «reflektirajuća svijest» glazbe, osobito mišljenjem i djelovanjem pred nedostatkom estetičkog iskustva u jednom razočaranom društvu. No je li to razočaranje, koje se kao termin također nalazi i u području poduzetništva i politike, ono razočaranje koje nalazimo u muzikologiji i ako je tome tako, na koji je to način i bez iznimke ta slabost eminentno francuska?