

Musique et jugement de valeur

Par Khrystell E. Burlin

Abstract:

La discussion qui va suivre est une réflexion inspirée du texte « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », écrit par Monique Desroches et Ghyslaine Guertin et publié dans la revue universitaire *Protée* à l'automne 1997. Je tenterai donc ici, tout en reprenant les principales problématiques du texte, de cerner les attitudes qui conditionnent le jugement de valeur musical et j'aborderai de ce fait l'importance des conduites d'écoute et des stratégies de réception en ce qui concerne l'élaboration du goût, c'est-à-dire la façon dont les gens perçoivent la musique.

Ainsi, après une première partie qui analyse les différents paramètres musicaux et extra musicaux conditionnant ce même jugement de goût, je tâcherai, toujours à la suite du texte, d'appliquer les fruits de l'analyse précédente à travers trois cas exemplaires: l'attitude esthétique conditionnée par la genèse ou l'intentionnalité du produit musical, l'attitude esthétique conditionnée par les éléments matériels et formels, et enfin l'attitude esthétique conditionnée par la performance *live* et son impact sur l'auditeur.

1 L'attitude esthétique conditionnée par la genèse ou l'intentionnalité du produit musical:

1.1 De l'intentionnalité à l'objet:

Le concept qui sous-tend tout l'édifice est ici l'idée d'objectivité qui se traduit à travers une certaine foi en une beauté immuable, hors du temps, dont « les règles qui président à sa conception » ne peuvent être changées. Les auteurs du texte font à ce stade un parallèle intéressant entre cette objectivisation de la beauté et le classicisme occidental. En effet, la beauté classique qui se situe dans le prolongement de la pensée grecque, se caractérise par un certain idéal de perfection, reposant sur « son adéquation à un concept, c'est-à-dire à des règles déterminées ». Par conséquent, le talent du musicien sera largement tributaire de sa capacité à développer une singularité esthétique à travers des règles strictes ou dans un cas extrême, de sa capacité à exécuter la règle, minimisant ainsi le rôle de l'invention au profit de la reproduction du modèle. Dominent donc ici les concepts d'équilibre et de foi en la tradition perçue comme vecteur d'authenticité absolue, c'est-à-dire garante du vrai parce qu'elle est tradition. Il convient à présent de s'attarder sur ce terme d'authenticité qui en tant que jugement de valeur repose sur une construction mentale et ouvre par-là même la voie à différentes interprétations. On peut distinguer trois sortes d'authenticité, se traduisant à la fois à travers des paramètres musicaux comme les instruments, les sons et les formes et à la fois à travers des paramètres extra-musicaux comme la mise en scène, l'atmosphère des lieux ou encore le moment de la journée. Le premier type d'authenticité est lié à la pratique et peut être qualifié de dogmatique en ce qu'il se base exclusivement sur l'idée de temporalité, érigeant l'ancien comme seul vecteur absolu (répétition du geste traditionnel, utilisation des instruments, etc...). En ce sens, est authentique ce qui a fait ses preuves par le temps, c'est-à-dire ce qui a été, est et sera toujours, en opposition à ce qui est moderne, ce qui est censé passer mode. Le deuxième type d'authenticité est quant à lui lié au sujet, à la façon dont l'individu interprète la tradition et à son intégrité, c'est-à-dire son honnêteté envers lui-même; c'est celle dont parle Jean During. Il existe en outre une troisième catégorie

qui peut être considérée comme une authenticité de l'intention en ce que les critères du jugement de valeur seront subordonnés à la capacité du musicien à pénétrer l'intention du compositeur et à restituer sa volonté à travers son interprétation. __Mais cette intentionnalité, qu'est-elle exactement ? Dérivée de la phénoménologie de Husserl cette notion sous-tend l'idée d'un but, d'un acte de volonté qui serait la condition même de l'œuvre et qui la précéderait. Il faut cependant préciser que si cette intentionnalité peut être tournée vers l'objet (comme c'est le cas pour une idée formelle que l'on essaye de réaliser), le terme est plutôt à prendre ici dans le sens de médiateur. Ainsi le but de toute esthétique n'est pas forcément la recherche d'une beauté résidant en l'objet lui-même mais peut être l'utilisation de ce même objet en vue d'objectifs qui lui sont extérieurs. Ce processus peut très bien se comprendre à travers des phénomènes musicaux comme la Techno par exemple, dans laquelle le rôle de la musique est moins d'attirer l'attention sur elle-même que de provoquer la transe chez l'auditeur.

1.2 Du pôle de l'objet à celui de la réception:

Ainsi, l'excellence de l'œuvre dépendra de la capacité du compositeur à exprimer clairement son intention à travers l'objet. Cette approche renvoie forcément à la culture puisque comprendre l'intention du compositeur, c'est comprendre un langage et des codes spécifiques, en gros c'est comprendre le contexte dans lequel son intention émerge et occupe un rôle. En effet, la compréhension de beaucoup de musiques traditionnelles dépasse largement la reconnaissance de leurs paramètres sémiotiques puisque au-delà du langage, elles occupent souvent une fonction sociale. Ainsi, elles ne peuvent être totalement comprises en omettant le pôle de la réception qui dans certains types de musique se révèle d'une importance capitale. En effet, « chez les Martiniquais d'ascendance Tamoule, on a recours à des tambours pour accompagner les cérémonies religieuses. Mais loin d'être un simple accompagnement rythmique, les tambours rituels agissent comme de réels médiateurs entre les dieux (destinataires) et les hommes (destinateurs). ». Il faut remarquer qu'ici la musique est conditionnée par le destinataire puisque le musicien (l'em intentionnel) est tributaire du lem

attentionnel (les dieux) en ce qu'il se doit de leur plaire avant de se plaire à lui-même. Ainsi, dans un tel cas de figure, le jugement de valeur est logiquement lié à une forme de connaissance partagée par les seuls initiés et l'absence de la fidélité au code ou au modèle, du respect de la norme édictée par les ancêtres. Ainsi, le sens du beau se traduira à travers le caractère intemporel de l'attitude artistique qui en posant comme l'absence et absolues certaines pratiques ancestrales se réfugie dans le dogmatisme. Ce paradigme nous amène à réfléchir sur les limites de la lementsy en ce qu'elle se consacre principalement à l'étude de la musique d'un point de vue sémiotique. En effet, et comme nous venons de le voir, il incombe pour comprendre le sens de certaines musiques de s'attacher aux critères sociaux qui les sous-tendent, d'aller à l'extérieur de l'objet pour trouver les bases explicatives du phénomène. Une des raisons de cette omission est probablement liée à l'habitude contemporaine de dévaloriser la lement fonctionnelle au profit de l'objet pur, de l'objet lement de tout lements extra-musical. Cette remarque loin d'être anodine nous permet désormais de passer au paradigme suivant.

2 L'attitude esthétique conditionnée par les lements matériels et formels du produit musical:

2.1 De la conception à l'objet:

Alors que dans le précédent paradigme, la musique jouait en quelque sorte un rôle de médiateur, elle devient ici une fin en soi, rejetant toute intentionnalité en focalisant sur la forme et les sons pour ce qu'ils représentent et expriment en eux-mêmes. Il semble qu'ici aussi la volonté première soit de rechercher des critères objectifs autour desquels pourrait s'accorder le jugement des hommes, mais la manière d'y parvenir est somme toute très différente. La musique indienne est en ce sens exemplaire puisqu'elle considère les sons et les rythmes comme porteurs de leur propre signification. Cette problématique qui soulève la question de l'autonomie du langage, demande ici une petite incursion dans le domaine de la sémiologie musicale. La sémiologie musicale qui cherche à interpréter le sens de la musique à travers l'étude de ses propres signes nous apprend

qu'il existe en effet certaines règles de la forme, certaines corrélations entre la structure d'une pièce et la réponse émotionnelle. Il semble par exemple que l'émotion musicale soit subordonnée à la résolution d'une attente et que le climax joue un rôle de réorientation impliquant la confirmation, la maintenance ou la rupture du discours musical. Ainsi, il paraît évident que la forme fragmentée, traduisant un monde étrange et incertain telle qu'on a pu l'utiliser durant le vingtième siècle en occident, ne vise pas les mêmes buts que la forme linéaire dans laquelle on avance d'un pas plus assuré. Qui plus est, nombreuses sont les études qui se sont intéressées aux corrélations entre le rythme musical et son influence sur le comportement humain, entre autres celle de Benenzon qui a montré que l'utilisation de la syncope peut favoriser chez les jeunes enfants un état d'anxiété. La question est cependant complexe car malgré son aspect objectif, elle implique la plupart du temps des référents culturels, et c'est peut-être pour dépasser ces difficultés référentielles que l'école formaliste s'est concentrée sur la raison, paramètre jugé immuable au-delà de la culture. En effet, cette école privilégie comme son nom l'indique « le construit sur le vécu » c'est-à-dire en un sens privilégie la perspective ou la démarche par rapport à l'expérience jugée trop subjective. Dans une telle esthétique, on part donc de la raison qui est forcément objective et c'est à partir d'elle que l'on élabore une forme inspirée des règles de la logique et donc du vrai, une forme qu'il convient ensuite d'analyser pour en découvrir l'intemporelle beauté. Ainsi, et à la différence du paradigme précédent, le sens de la musique ne réside plus en l'expression d'une intentionnalité qui lui serait extérieure mais en une forme élaborée par la raison, une forme à la fois singulière et objective qui s'auto-signifie ou qui selon les mots du philosophe allemand Hanslick, n'exprime rien en dehors d'elle-même. On peut ici mesurer tout ce qui sépare cette conception structuraliste, de la conception romantique Wagnérienne entièrement tournée vers l'expression du sentiment à travers la musique. Une des conséquences majeures de cette école de pensée est qu'en considérant l'œuvre d'un point de vue architectural, en d'autres mots au travers sa propre organisation, le structuralisme engendre forcément une recherche de nouveauté formelle, jugée plus importante que la conformité à un modèle.

2.2 De l'objet à la réception:

Il va sans dire que dans une telle conception, la nature du type d'émotion sera largement redevable de la capacité à comprendre le système utilisé puisque ce sont les qualités et les règles du langage qui orientent le jugement esthétique. Ainsi, l'expérience de l'auditeur se manifesterà à travers un jugement esthétique de dimension cognitive faisant de la réception une expérience la plupart du temps individuelle dans laquelle l'écoute se doit d'être attentive. On peut à ce titre constater qu'en créant des œuvres désincarnées et repliées sur elles-mêmes, les structuralistes et les tenants de l'avant-garde ont souvent pêché par élitisme, obtenant la plupart du temps l'effet contraire de ce qu'ils recherchaient. À vouloir atteindre l'universel par la raison, ils ont créé des œuvres froides et éminemment subjectives, accessibles aux seuls initiés ou aux néophytes courageux. En effet, la compréhension de ces musiques passant presque obligatoirement à travers une analyse formelle conditionnera l'expérience esthétique qui se manifesterà presque exclusivement à travers un jugement rationnel. La question à se poser ici revient à celle du message de l'œuvre véhiculé au travers de l'abstraction, ce que signifie Beardsley lorsqu'il affirme que « la réception d'une œuvre est liée à la forme et aux qualités de l'objet ». Mais en se positionnant du point de vue de l'auditeur, comment être certain qu'il s'attache à un objet pour ce qu'il est et non pour ce qu'il représente ? Pour Genette, l'appréciation esthétique n'est pas due à des propriétés de l'objet, mais uniquement à la relation que le sujet entretient avec lui. Qui plus est, tout en admettant à un certain niveau d'interprétation l'existence de règles propres au langage, des éfere récentes ont montré qu'en tout état de cause, l'exposition à des éfere d'abstraction pure induit éfere toujours chez l'auditeur la éfere consciente ou inconsciente d'un éfere symbolique.

3 L'attitude esthétique conditionnée par la performance et par son impact sur l'auditeur ou le public:

3.1 De la conception à l'objet:

Très différent du paradigme précédent, celui-ci adopte même une

démarche opposée en privilégiant « les effets, l'impression et les émotions que suscite la musique sur l'auditeur ou sur le public. ». Les deux paramètres les plus importants sont donc ici le pôle de l'exécution qui se développe à travers la performance ainsi que le pôle de la réception qui se manifeste à travers une dynamique créatrice. Cette pensée qui laisse une large part aux émotions n'est pas nouvelle puisqu'elle soulève un débat qui, commencé au 18ème siècle avec la querelle des anciens et des modernes, a trouvé son prolongement direct dans l'esthétique romantique durant la majeure partie du 19ème siècle. Mais loin de s'éteindre à la fin du romantisme, la question du sentiment en musique a été au cœur du 20ème siècle puisqu'elle a alimenté la querelle entre les tenants de l'idéologie sentimentaliste et ceux de l'idéologie structuraliste dont le précédent paradigme traitait. Qu'en est-il donc aujourd'hui ? Y-a-t'il une réelle interaction entre les émotions et l'expression musicale qui permettrait d'affirmer que le sens premier de la musique est d'exprimer les émotions?__Pour tenter de répondre à cette question les auteurs délaissent un temps le domaine de l'esthétique pour se tourner vers celui des sciences humaines et de la neuropsychologie. Sans entrer ici dans une longue explication retenons seulement que « si le but de la musique n'est pas exclusivement lié à l'expression des sentiments, elle se révèle cependant très adéquate pour les exposer et les extérioriser » (Langer 1974). Le point de vue est ainsi plus nuancé et permet d'une certaine manière de relativiser la question du sens. Pour préciser un peu plus le propos nous pouvons rajouter qu'il existe pour John Sloboda deux grandes catégories d'émotions propres à la musique : la première réfère aux qualités intrinsèques d'une œuvre et dépend des lois internes de la forme, la deuxième se base sur des constructions archétypales et associatives la plupart du temps extérieures à la musique. Dans ce sens, le premier paradigme étudié dans le texte est plutôt lié à la deuxième catégorie alors que le deuxième est plutôt lié à la première, quant à celui que nous étudions actuellement il emprunte un peu aux deux.

3.2 De l'objet à l'interprétation:

Les auteurs concentrent ensuite leur analyse sur l'objet musical en lui-même, et remarquent qu'il se traduit principalement au

travers des « musiques à caractère improvisé », c'est-à-dire des musiques dont le sens n'est pas à chercher dans une forme figée mais plutôt dans la façon dont cette forme sera interprétée ou réinterprétée dans le contexte de la performance. Ainsi, Le caractère d'authenticité est ici redevable de ce qui se passe entre l'interprète et l'auditeur. On peut remarquer que cette conception d'un objet musical fluctuant est à l'opposée du formalisme rigide qui fige la forme dans le temps. Ainsi, l'objet en mouvement perpétuel ne peut pas être intellectuellement appréhendé avant d'avoir été créé, ce qui n'est pas sans rappeler une des grosses questions musicales du vingtième siècle, à savoir celle de l'œuvre ouverte, incarnée par des artistes comme Mauricio Kagel. Pour illustrer par l'exemple ce qui a été dit plus avant, l'étude se tourne ensuite vers l'analyse de la musique iranienne sama. Cette musique de transe qui s'exprime principalement à travers l'improvisation puise tout son sens dans le concept du hâl qui peut en quelque sorte être assimilé à celui de *feeling*, la dimension mystique en plus. Ainsi, le musicien investi du hâl atteint un état de dépassement, un entre deux-monde qui lui incombe de communiquer à travers la musique dans une véritable performance. Le jugement de goût sera donc conditionné non pas par la forme musicale mais par cette capacité du musicien à provoquer chez l'auditeur un état extatique similaire, d'où le sens du mot sama qui veut dire union. Il est évident que dans un tel concept la prise en compte des référents extra-musicaux s'avère déterminante. Ainsi, à l'image des concerts de rock ou de jazz, les paramètres de lieu et de temps favoriseront une ambiance particulière qui provoquera l'harmonisation des participants. ___On est ici à l'opposé du deuxième paradigme puisque la musique, loin d'être vécue de façon individuelle, est perçue comme facteur d'unification sociale à travers l'état d'esprit des participants « dont l'union permet par la force de l'émotion, (...) de créer un climat homogène ».

3.3 De la réception à l'objet:

L'importance accordée ici au phénomène de la réception soulève l'idée de son existence en tant que pôle dynamique, n'obéissant pas nécessairement à un processus statique dans lequel les participants se contenteraient d'écouter comme c'est souvent le

cas dans la musique d'art occidentale. En effet, si dans la tradition savante occidentale l'objet musical se place la majorité du temps comme intermédiaire entre le public et le compositeur, il devient ici dépendant du pôle de la réception à travers l'idée de participation du public ou d'écoute active. On pourrait même ajouter que dans une certaine mesure le compositeur devient le médiateur ou l'expression d'un objet que le public construit en direct. Pour illustrer cette idée nous nous éloignerons un temps du texte originel pour faire une nouvelle incursion dans le domaine de la Techno. En effet, lorsque la Techno est jouée *live*, entre en jeu tout un facteur psychologique visant à assouvir les attentes du public. Le DJ devra non seulement créer différents types d'ambiance, mais également être capable de les préparer et de décider à quel moment de la soirée les utiliser. Scrutant les auditeurs en tentant de lire sur leur visage, il se devra de comprendre ce qui marche et ne marche pas afin d'en tirer les conclusions qui conditionneront la suite du set. Ainsi, loin d'être passif, le public deviendra partie prenante de l'œuvre et s'exprimera à travers elle.

Conclusion

Jusqu'à une époque récente, l'analyse artistique était le domaine réservé de la science esthétique qui, à travers l'étude de l'objet se devait d'en dégager le sens. L'approche des ethnomusicologues est sensiblement différente en ce qu'elle renverse le problème pour s'intéresser non pas seulement à l'objet, mais aussi à la façon dont on le perçoit. Ainsi, cette démarche invite à s'interroger sur l'importance du vécu dans l'élaboration du jugement de valeur, sur l'importance du contexte dans lequel nous vivons, du contexte qui avant de nous faire musicien ou auditeur fait de nous des êtres sociaux aptes à apprécier la musique. Ainsi, alors qu'il semble aujourd'hui de plus en plus évident que la simple analyse formelle n'est pas suffisante à rendre compte de la totalité du phénomène musical, ce regard croisé de l'esthétique et de l'ethnomusicologie nous invite à reconsidérer le rôle de l'auditeur. Car en effet, comment juger une musique qui ne prend son sens qu'en fonction du rôle qu'elle occupe dans la société ? Et comment juger une musique dont le sens est fonction du pouvoir extra musical que les

tenants de la pratique lui confèrent ? Ainsi, musique et société semblent intimement liées, tant et si bien que si la prise en considération des paramètres socioculturels aide à comprendre une musique, il semble également évident que la musique participe finalement à la reconquête du social.

Khrystell E. Burlin 2001

Bibliographie sommaire

Desroches, Monique & Guertin, Ghyslaine. «Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie». *Protée* - (1997).

During, Jean. **La musique iranienne**. Éditions recherche sur les civilisations - (1984).

During, Jean. **Musique d'Asie centrale l'esprit d'une tradition**. Cité de la musique/acte sud - (1998).

Duteurtre, Benoit. **Requiem pour une avant-garde**. Pocket - (1995).

Ferry, Luc. **Le sens du beau**. Le livre de poche / biblio essais - (2001).

Huygue, René. **Sens et destin de l'art**. Flammarion - (1985).

Sicko, Dan. **Techno rebels**. Billboard books - (1999).

Sloboda, J. & Juslin, P. **Music and Emotion: Theory and Research**. Oxford - (2001).