

Umberto Eco

La musique et la machine ¹

Le métier le plus facile est toujours celui du « moraliste de la culture ». J'appelle moraliste de la culture cet homme qui, doué d'une intelligence certaine, repère l'apparition des phénomènes éthiques, sociologiques et esthétiques ; mais qui, ceci fait, ne prend pas le risque d'une analyse de ces phénomènes, de leurs causes et de leurs effets à long terme, des particularités de leur « fonctionnement » ; il préfère consacrer l'acuité de son intelligence à les examiner à la lumière d'un soi-disant « humanisme » et à les reléguer parmi les éléments négatifs d'une société en proie à la massification et à la science-fiction.

Il n'est pas rare de trouver de nos jours des moralistes de la culture se plaindre de la vente et de la consommation de la « musique faite à la machine », ou, pire encore, « de la musique en conserve » : le disque, la radio, les appareils enregistreurs, les nouveaux systèmes de production technique du son, comme les Ondes Martenot, les générateurs électroniques de fréquences, les filtres, etc..

On peut répondre à cela que depuis l'origine des temps, toute la musique — sauf la musique vocale — a été produite au moyen de machines. Que sont une flûte, une trompette, ou, mieux encore, un violon, sinon des instruments complexes que seul un « technicien » peut manier ? Il est vrai qu'il se crée entre l'exécutant et l'instrument un rapport presque organique, au point que le violoniste « pense » et « sent » à travers son violon, que le violon devient partie de son corps, chair de sa chair. Mais il n'a jamais été prouvé que ce rapport organique n'existe que lorsqu'il s'agit d'un instrument dont le caractère manuel est tel que l'identification au corps de l'exécutant s'opère facilement. Le piano est en fait une machine très compliquée : entre le clavier qui est en contact physique avec l'exécutant et la véritable source du son, il existe un système très compliqué

1. Les deux textes d'Umberto Eco dont on va lire ici la traduction ont paru en italien dans *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milan, 1964.

de leviers, au point que l'exécutant n'est pas en mesure d'accorder son piano lui-même, mais doit faire appel à un spécialiste — l'accordeur — qui seul est capable de le régler.

On peut donc conclure que ce n'est pas dans le degré de complexité de l'appareil que réside la possibilité « d'humaniser » un instrument. On peut imaginer un musicien composant une suite de sons, qu'il produit et monte grâce à des appareils électroniques, et qui se comporte cependant devant ses panneaux exactement comme le pianiste devant son clavier grâce à une connaissance approfondie des possibilités de son propre instrument.

En d'autres termes, dans la mesure où un artiste (qu'il soit compositeur ou exécutant) connaît la matière sur laquelle il travaille et les instruments avec lesquels il travaille, le résultat de son opération pourra toujours être renouvelé par son imagination, même s'il a employé des moyens technico-scientifiques plus ou moins complexes. Ainsi de l'architecte à propos duquel personne ne crie au scandale : l'architecte en effet ne modèle pas amoureuxment de ses propres mains la maison qu'il construit, comme fait le sculpteur de son bloc d'argile, mais il dirige la construction au moyen de « plans » et de « projets » qui, à première vue, semblent d'arides schémas techniques bien éloignés de toute idée artistique. C'est le cas également du metteur en scène de cinéma. Pour réaliser concrètement le film qu'il avait conçu, il doit passer par toute une série d'opérations mécaniques et tout un système d'organisation. On peut donc conclure (et cela vaut également pour la musique « faite à la machine »), que toute forme d'art s'exerce sur une « matière physique » en employant une certaine « technique » ; que la complexité de cette technique n'a pas d'incidence sur les facteurs « humains » qui président à l'exercice de l'art, mais qu'elle les oblige simplement à se manifester de façon différente. Enfin, de même que la résistance de la pierre suggère au sculpteur la forme à inventer, ainsi les résistances que présentent les moyens techniques, loin de tuer l'imagination de l'artiste, bien au contraire la provoquent et la stimulent dans de nouvelles directions ¹.

Ce ne sont pas tellement des problèmes d'ordre philosophique ou esthétique que pose l'avènement d'une musique « faite à la machine » mais plutôt des problèmes d'ordre sociologique, psychologique et critique. Ceux-ci varient selon qu'il s'agit de la *musique reproduite* ou de la *musique produite au moyen de machines*.

La musique reproduite.

L'avènement de la musique reproduite a changé les conditions de la consommation et de production musicale, de même que l'imprimerie avait changé les conditions de lecture et de production littéraire. Un change-

1. Nous retombons ici dans la problématique de « la matière dans l'art ». Voir à ce propos l'étude fondamentale de Luigi Pareyson.

ment quantitatif a produit dans les deux cas un changement qualitatif.

La possibilité de mettre la musique « en conserve » existait déjà au XVIII^e siècle avec les orgues à rouleaux et les pianos mécaniques. Mais ces phénomènes restent limités à certains milieux. Ce sont de simples objets de curiosité et de divertissement.

Le problème sociologique naît avec l'invention du disque et du gramophone, la production industrielle de ces instruments, et lorsque la possibilité économique d'acquérir le produit se répand, autrement dit lorsque la consommation de musique reproduite devient une affaire de masse. Au début le disque offre une musique qualitativement inférieure à celle que l'on pouvait écouter « en public », mais, petit à petit, le produit s'améliore techniquement et avec l'apparition du disque *longue durée* et des appareils *haute fidélité* le disque offre des conditions d'écoute idéales.

Si l'on examine la situation telle qu'elle se présente au niveau aujourd'hui atteint, nous constatons une série de conséquences que l'on peut difficilement réduire à deux catégories simplement positive ou négative. Ces conséquences concernent non seulement le disque mais aussi la diffusion radiophonique de la musique reproduite.

1) *La diffusion du disque entraîne un découragement progressif du dilettantisme musical.* Les petits groupes d'amateurs qui se réunissaient pour exécuter des trios ou des quatuors disparaissent. (Certains ont survécu dans les pays nordiques. Mais même en Angleterre, ils sont obligés d'organiser spécialement des festivals, comme par exemple celui de Dartington, pour se rencontrer). L'exécutant amateur, la jeune fille de bonne famille jouant du piano à la maison, disparaissent. L'éducation musicale forcée, qui a produit des générations de jeunes violonistes inhibés, disparaît et avec elle le personnage typique de l'insupportable pianoteuse (magistralement dépeinte par Mac Manus dans son personnage de Maggie-Bébelle). On « écoute » la musique reproduite, on n'apprend plus à la « produire ». Cependant on comprend la musique à fond en la produisant, non en l'écoutant simplement. Dans l'ensemble la disparition de l'amateur de musique est une perte culturelle, elle tarit une source potentielle de forces musicales. Le cas du jeune homme qui fait partie du petit orchestre de jazz d'étudiants représente une forme de récupération souvent très valable mais de dimension limitée. Alors que le niveau général d'alphabétisation et de culture augmente, le nombre de personnes capables de lire une partition musicale diminue. Seule une éducation scolaire qui tiendrait compte de la nouvelle situation créée par la diffusion du disque pourrait remédier à cet appauvrissement.

2) Mais il existe une contrepartie positive. *La diffusion du disque décourage les exécutions publiques de niveau médiocre.* Elle enlève toute raison d'être aux petits ensembles symphoniques et aux troupes d'opéra destinés généralement aux tournées de province. Ils avaient sans doute un rôle précieux « d'information », mais offraient des représentations d'un niveau

plutôt médiocre. C'est au disque qu'appartient maintenant ce rôle d'information, ce qu'il fait de manière beaucoup plus intensive et beaucoup plus large, offrant en outre des interprétations de qualité. Le domaine de la consommation se limite actuellement aux exécutions publiques, à la reproduction et à la vente de ces mêmes exécutions.

3) Cependant *la diffusion du disque se limite à un répertoire commercialement universel, il encourage une certaine paresse intellectuelle et une certaine méfiance envers la musique inhabituelle.* Alors que le concert public peut glisser dans son programme traditionnel certaines œuvres « difficiles » qui sont ainsi imposées au public, le disque, lui, doit vendre et vend « uniquement ce qui plaît déjà ». Une bonne politique culturelle radiophonique peut remédier à cette situation : le programme radiophonique a le même caractère d'unité que le concert public.

4) De plus, étant donnée sa grande diffusion, le disque (même s'il profite d'un certain snobisme) *a amené d'énormes groupes humains qui vivaient en marge de la musique de concert à goûter cette forme de musique.*

Il serait injuste de sous-estimer un tel facteur. Certaines personnes qui, il y a quelque temps, n'auraient jamais pu écouter une symphonie de Beethoven dirigée par un grand chef d'orchestre, disposent aujourd'hui du disque qui peut les amener à souhaiter approcher cette même musique dans une salle de concert.

5) Mais un autre problème surgit alors. Le fait de disposer d'une telle quantité de produit sonore, qu'il s'agisse du disque ou de la radio, n'élimine-t-il pas l'effort qui autrefois était nécessaire pour « mériter » la musique (soit en la produisant soi-même, soit en se soumettant à un travail d'organisation en vue d'un pèlerinage à la salle de concert la plus proche, en acceptant tout un rituel et en se préparant psychologiquement à une consommation consciente et calculée), *ne contribue-t-il pas à appauvrir la sensibilité et à réduire la musique non plus à un objet « d'écoute » conscient, mais plutôt à un fond sonore « ressenti » comme un accompagnement habituel des tâches les plus quotidiennes, de la lecture, des repas, de la conversation ou de l'idylle sentimentale ?* La possibilité de s'aimer sur un « fond sonore » de quatuor à cordes n'est plus un privilège réservé aux monarques licencieux. Elle est à la portée de n'importe quel esthète petit bourgeois. Le disque n'est pas seul, il faut y ajouter, la radio et (appareil typique pour créer des fonds sonores) la « filodiffusion »¹. On est bien obligé d'admettre qu'il s'agit là d'un problème nouveau et important dans l'histoire du goût et des habitudes. Et si les conséquences sur la diffusion de la musique cultivée peuvent être circonscrites, il n'en va pas de même lorsqu'on passe à la musique légère.

6) Dans le domaine de la musique légère (nous ne poserons pas ici le problème de la valeur de ce genre de produit) *le disque, la radio, la « filo-*

1. Diffusion de programmes musicaux par téléphone.

diffusion », le *juke box* fournissent à l'homme une sorte de « *continuum* » musical qui l'accompagne tout au long de sa journée. Le réveil, les repas, le travail, les achats dans les grands magasins, les loisirs, les voyages en voiture, l'amour, la promenade à la campagne, le moment qui précède le sommeil baignent dans cet « *aquarium sonore* » où la musique n'est plus consommée en tant que musique, mais en tant que « bruit ». Ce bruit est tellement indispensable à l'homme contemporain qu'il faudra attendre quelques générations pour se rendre compte de l'effet d'une telle pratique sur la structure nerveuse de l'humanité ¹.

7) *La diffusion de la musique légère contribue à une universalisation du goût.* Tous les peuples consomment et reçoivent avec plaisir le même genre de musique. C'est la fin des civilisations musicales autonomes.

8) En conséquence, *la fonction de la musique populaire en tant que production autochtone de musique de consommation cesse*, dans la mesure où l'on dispose d'une musique reproduite dont la qualité d'exécution est excellente. Le haut parleur ayant remplacé l'orgue de l'église, le curé de village n'aura plus à commander ou à composer lui-même un nouveau *Stille Nacht*. Les *juke-boxes* et les *pick-up* ont chassé les chanteurs populaires des foires, les guitaristes et les accordéonistes des tavernes, des noces villageoises et des baptêmes campagnards.

9) *La musique reproduite* est soumise aux lois économiques du produit industriel, contrairement à la production autochtone : elle doit être consommée rapidement, vieillir vite, pour que se crée le besoin d'un nouveau produit. Il existe une pression du marché sur les styles et les disques pour les faire rapidement « passer de mode », exactement comme pour les voitures ou les vêtements féminins. Aujourd'hui le *twist* est déjà dépassé par rapport au *madison* et le *madison* par rapport au *surf*. Si ce rythme accéléré soumet la sensibilité à une sorte d'excitation névrotique, elle lui impose cependant une sorte de gymnastique, qui l'empêche de s'installer dans des formules fixes. Cette fixité caractéristique des musiques populaires était un facteur de la mentalité conservatrice. La fonction qu'avaient ces traditions de conserver à travers les siècles un certain style et une certaine technique d'exécution, est aujourd'hui celle des discothèques. D'autre part les groupes humains n'ont plus de racines musicales et dans les siècles à venir ils ne pourront plus se reconnaître, comme il arrive encore aujourd'hui, dans des répertoires traditionnels capables de résumer toute une période historique et une *ethos*.

1. Gunthei Anders dans son livre *L'uomo è antiquato*, Milan, Mondadori, 1964, pp. 112-114, a écrit des pages remarquables à propos du cas effarant d'un rapport érotique — y compris le moment culminant de l'union sexuelle — au cours duquel la présence de ce tiers, radio ou fond sonore, domine la situation. Mais ici, comme dans tout le livre d'ailleurs, la constatation d'un fait effectivement déconcertant provoque chez l'auteur une sorte de réaction névrotique qui l'entraîne à attribuer un signe négatif à la totalité d'un phénomène qui, cependant, présente, d'autres aspects.

La production mécanique de musique de consommation.

Le fait que l'on puisse reproduire la musique par des moyens techniques a surtout eu une influence sur la production de cette musique. Il a ensuite stimulé la production de musique conçue expressément en fonction de l'appareil de reproduction du son, tant dans le domaine de la musique de « consommation » que dans celui de la musique « cultivée ».

1) *Le style de la musique de consommation a été déterminé par les conditions de consommation.* Le fait qu'une certaine musique légère soit consommée comme musique de fond a donné naissance au *crooner*, au chanteur de style confidentiel, à la musique susurrée, à la musique d'atmosphère, qui ont représenté et représentent une époque de la chanson. La diffusion des juke boxes dans les bars et autres lieux publics (ce qui supposait l'emploi du son à plein volume) a donné naissance à une *musique qui devait être exécutée à plein volume* : on sait que la chanson « hurlée » s'est affirmée justement dans le circuit des juke boxes et non dans celui des disques de radio.

2) *Le style de la musique reproduite a été déterminé par la nature technique des moyens de reproduction.* Le style « Mina » ou « Betty Curtis » est né de la possibilité technique de réaliser un effet d'écho. La technique vocale hachée, lancée par les Platters dans *Only You* a été rendue possible par l'écho magnétique.

On sait que pour la plupart des chanteurs actuels, l'audition publique donne des résultats inférieurs aux enregistrements. La chanson de consommation se dirige de plus en plus vers le produit « pensé pour l'enregistrement » et non plus pensé, chanté et « ensuite » enregistré¹.

3) *La diffusion des instruments d'enregistrement a suggéré de nouveaux types de musique pour amateurs.* C'est uniquement pour des raisons économiques que le phénomène du groupe d'amis qui se réunissent pour produire et enregistrer des effets musicaux curieux (fondant souvent leurs expériences sur des bruits naturels) n'est actuellement qu'un phénomène de peu d'importance. Les bons enregistreurs sont chers et rares. Mais le jour où ils seront mis à la disposition des masses, comme le disque actuellement, ces phénomènes pourraient avoir des résultats imprévus. Les uns pour-

1. Le succès du jeune Bobby Solo au festival de San Remo (1964) est du à ce que celui-ci, souffrant d'une laryngite, n'a pas *chanté* en public mais s'est doublé lui-même. Le public a vu Bobby Solo en chair et en os, mais la voix qu'il entendait était enregistrée. Finalement la voix enregistrée était beaucoup plus suggestive que la « vraie » voix. Mais de telles distinctions deviennent fallacieuses dans un monde où la musique est produite mécaniquement. Il est évident que dans ce domaine, tout au moins sur le plan musical, le seul « vrai » Bobby Solo est le Bobby Solo des enregistrements. La supercherie ne se situe pas au niveau musical mais au niveau personnage/idole, c'est-à-dire dans le fait que les foules offrent l'hommage de leur amour ou de leur sympathie à un personnage physique qui a bien peu de chose à voir avec le personnage musical.

raient se tourner vers le domaine expérimental alors que d'autres feraient revivre les répertoires populaires exhumés grâce à la seule présence provocatrice de l'enregistreur. (Il convient de remarquer combien la fascination de l'enregistreur qu'emploient les ethnologues qui parcourent les régions les plus déshéritées de notre pays, stimule les habitants à faire revivre des chants traditionnels qui étaient tombés dans l'oubli depuis des années).

4) *Le moyen technique de l'enregistrement suggère à l'exécutant de nouvelles possibilités d'utilisation du produit lui-même et donne souvent des résultats esthétiques intéressants.* Depuis longtemps les musiciens de jazz enregistrent des jam-sessions sur bande pour pouvoir isoler ensuite les moments où l'improvisation atteint son apogée. Certains instrumentistes enregistrent diverses lignes mélodiques, exécutées séparément avec leur instrument, sur plusieurs bandes magnétiques, pour les superposer ensuite et rechercher des effets polyphoniques dont les résultats peuvent aller du niveau commercial à un niveau esthétiquement satisfaisant.

La production mécanique de musique « cultivée ».

On sait qu'à partir de Schoenberg la musique « cultivée » a tenté de différentes manières de dépasser la tonalité et découvrir de nouveaux horizons sonores non seulement sur le plan de la mélodie mais également de l'harmonie et des timbres. L'invention de nouveaux timbres en particulier a été un des problèmes fondamentaux de la « nouvelle musique ». On voulait proposer à l'oreille des combinaisons sonores qui ne soient pas trop liées, par tradition ou par nécessité grammaticale, au système tonal. La machine s'est trouvée là pour fournir aux compositeurs d'immenses possibilités opératoires ; elle pouvait produire de nouveaux sons et donc proposer de nouveaux rapports entre les sons. Nous savons que dans les arts, l'apparition d'une nouvelle matière bouleverse les genres existants et entraîne l'invention de nouvelles formes : la découverte de la peinture à l'huile a amené les changements formels que nous connaissons, la possibilité d'utiliser le métal et le béton armé a fait naître l'architecture moderne.

L'univers sonore de la musique classique était fondé sur une série de conventions auxquelles l'oreille était habituée depuis des siècles, mais qui ne représentaient pas l'optimum naturel (les musiques orientales, la musique grecque et la musique médiévale ne reposaient pas sur le système tonal, et cependant étaient très appréciées de leurs auditeurs), et les instruments classiques, tel que le piano, conditionnent ce naturel illusoire (non seulement le piano produit des sons selon la convention tonale, mais il est le résultat d'un « temperamento », d'un arrangement conventionnel des intervalles musicaux devenu désormais familier et agréable à notre oreille, mais pas absolu pour autant). C'est donc avec enthousiasme que les compositeurs saluèrent l'apparition d'instruments techniques, qui offraient de nouveaux horizons de recherche et reculaient les limites de la

sensibilité. L'avènement de la machine dans le domaine musical a apporté les résultats suivants, que l'on qualifie généralement « d'expérimentaux », encore que ce terme puisse prêter à équivoque :

1) *Les systèmes d'enregistrement ont permis de créer des sons naturels ou des bruits et de les organiser en séquences qui obéissent à des projets formels déterminés.* On a donc une « musique concrète » qui essaye de libérer l'oreille des habitudes mélodiques acquises, et de montrer la richesse du monde sonore qui nous entoure mais que l'habitude nous porte à ignorer. On peut discuter les résultats esthétiques de ces pratiques opératoires, et beaucoup préfèrent considérer la musique concrète comme un matériau tout juste bon pour la bande son ou l'accompagnement musical. Il n'en reste pas moins que la musique concrète a eu une fonction libératrice d'un certain goût musical.

2) *Les machines électroniques ont permis de produire de nouveaux sons, des timbres inconnus jusqu'alors, des séries de sons se différenciant par d'infimes nuances, en « fabricant » directement les fréquences dont se composent les sons, agissant ainsi à l'intérieur du son lui-même sur ses éléments constitutifs.* Elles ont permis également de filtrer les sons existants et de les réduire à leurs composantes essentielles. Ainsi le compositeur s'est trouvé devant un univers sonore inexploré, devant une matière nouvelle et provocante.

3) *La musique électronique a introduit dans le monde musical une nouvelle image du compositeur : un homme connaissant les mathématiques et la physique, expert en matière d'appareils électroacoustiques, ouvert aux nouvelles dimensions de la culture.* Il est évident que parmi ces compositeurs-ingénieurs certains ne seront jamais que des « ingénieurs », comme l'insinuent les « moralistes de la culture ». Mais il est notoire que, parmi cent architectes, le pourcentage des artistes est inférieur à celui des « ingénieurs » et des « géomètres ».

4) *La production de la musique sur bande, grâce à l'emploi direct de filtres et de modulateurs de fréquences, a posé des problèmes nouveaux et inédits en ce qui concerne la conservation du produit musical.* Il existe à ce sujet une polémique ouverte parmi les compositeurs de musique électronique. Certains soutiennent que l'on peut noter graphiquement la suite des opérations effectuées pour arriver à la production et au montage sur bande d'une série de sons, et que, en conséquence, leur musique peut être transcrite et reproduite. D'autres affirment que la production du son est tributaire de moments fortuits, de maniements directs de la bande (que l'on ne peut prévoir avec exactitude) de dosage des filtres et des générateurs (que l'on ne peut décrire en termes mathématiques précis). La musique une fois produite ne peut être refabriquée par d'autres sur la base d'une prétendue partition musicale : la musique est donc confiée à la seule bande magnétique. La survie de la bande elle-même est « limitée » puisque certains phénomènes de démagnétisation la détériorent.

La musique électronique jouirait donc d'une existence d'environ dix ans, elle serait éphémère comme le sont les improvisations de la musique de jazz ou les jeux d'eaux. Elle apparaîtrait donc comme le produit type d'une civilisation de consommation qui est fondée sur la succession rapide des formes.

5) Sur le plan plus spécifiquement artistique, *la musique électronique élimine la différence entre exécution et interprétation*. L'exécutant est celui qui enregistre sa propre composition sur bande magnétique, manipulant lui-même les appareils électroniques, avec cependant l'aide de techniciens. Au cas où la notation serait impossible on verrait disparaître même l'image du compositeur « exécutant après coup ses propres œuvres ». Une fois cette différence disparue, certains problèmes esthétiques qui avaient été la source de nombreuses discussions, comme par exemple celui de la fidélité des interprétations, disparaissent également.

6) *Jusqu'à présent la notation de la musique électronique a obéi à des critères tellement personnels que les partitions existantes sont presque illisibles*. Les musiciens devaient en effet inventer un système de notation différent pour chaque composition, puisque chacune d'elle se fonde sur la production de possibilités sonores différentes et sur leur organisation selon des critères de montage variables. Aussi les partitions présentent plus d'intérêt comme documents illustrant la biographie de l'auteur que comme instruments de travail. Mis à part le fait qu'elles peuvent atteindre une remarquable qualité graphique, (comme l'a prouvé récemment une exposition qui s'est tenue à Milan), elles introduisent de nouveaux problèmes dans l'histoire de la notation musicale. Dans un certain sens par exemple, la fonction de l'éditeur musical disparaît. Il devient producteur de bandes magnétiques plutôt qu'imprimeur de partitions.

7) *La musique électronique change également les conditions de consommation*. La situation typique du concert meurt avec elle, et en tout cas, l'exécution « frontale ». Etant donné que beaucoup d'œuvres emploient des effets stéréophoniques (bandes magnétiques que diffusent des haut-parleurs situés à différents endroits de la salle), l'architecture de la salle de concert elle-même se trouve remise en question. On peut se demander, et les musiciens le font, si l'on doit encore penser en termes de salle de concert ou si cette musique ne doit pas trouver de nouvelles formes d'exécution selon d'autres conceptions de l'audition, dans le cadre peut-être d'un nouveau type de société. Reste en outre la possibilité de l'exécution « privée », l'auditeur faisant passer les bandes sur son enregistreur personnel. Dans ce sens, *la musique électronique a prévu également la possibilité d'une intervention directe du consommateur*. On a imaginé un système de bandes que le consommateur peut monter selon son goût. Il collabore ainsi à la construction d'autres formes de l'œuvre qui lui est proposée.

8) La pratique musicale courante nous offre de nombreux exemples d'emplois concomitants de musique électronique et de musique instru-

mentale en vue de mélanges sonores déterminés. Dans ces cas également, les hauts parleurs, les systèmes stéréophoniques, les tables de mixage que l'on emploie pendant l'exécution, changent la nature de l'exécution traditionnelle, la disposition des exécutants par rapport au public, et imposent aux exécutants un autre type d'attention et de responsabilité.

9) Il va sans dire que dans la musique contemporaine, même si l'on n'emploie pas les appareils électroniques ou la musique concrète enregistrée sur bande, *l'expérience des moyens mécaniques a suggéré des utilisations nouvelles et imprévues des instruments traditionnels leur donnant de nouvelles possibilités sonores*. Le piano dont la caisse et les pieds deviennent des instruments de percussion est un des exemples que l'on retrouve fréquemment dans les concerts de « musique nouvelle ».

Tels sont les principaux aspects du problème. Les discussions sur l'impossibilité de *reproduire les compositions* devraient faire réfléchir ceux qui accusent cette musique d'être la proie de la machine et d'avoir perdu tout aspect humain. On pourrait plutôt soupçonner (certains l'ont fait) les adeptes de la musique électronique de conserver encore une attitude romantique qu'il conviendrait de faire disparaître. Certains compositeurs ont devant les panneaux couverts de lampes témoins, devant les spectrographes et les boutons de commande, la même attitude que le pianiste du dix-neuvième siècle devant son clavier. En réalité, la création et l'invention voient leurs conditions modifiées par l'avènement de nouvelles techniques, mais elles ne sont nullement détruites. Ce qui change c'est le panorama psychologique et sociologique de la production et de l'audition, ce sont les caractéristiques stylistiques du produit. Ceci vaut pour la musique cultivée comme pour la musique de consommation pour les œuvres d'art comme pour l'artisanat. Pour les choses valables comme pour les choses inutiles et nuisibles. Nous n'avons présenté ici un tel éventail de problèmes que pour illustrer la complexité de la nouvelle situation et montrer qu'elle ne peut être réduite à un simple jugement moral. Nous pouvons maintenant entreprendre une réflexion plus élaborée sur la place qu'il convient de donner à ces phénomènes, sur la façon dont ils peuvent être acceptés, et le moyen de combattre les tendances dangereuses. Etant entendu que, puisque ces phénomènes ont fait leur apparition sur la scène du monde, il faut compter avec eux et non les ignorer.

UMBERTO ECO
Université de Turin.

(Traduit de l'italien par Jeanne Imhauser)