

Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?

Guillaume Kosmicki

(Conférence donnée pour la Cité de la Musique

dans le cadre des « Leçons magistrales »

le 28 novembre 2006)

Introduction

Le propos de cette contribution est de se pencher sur la validité des deux catégories si couramment utilisées de « musiques savantes » et « musiques populaires », catégories que l'on devrait toujours s'empresse de mettre au pluriel, tant elles représentent en elles-mêmes déjà des réalités multiples, des « mondes de l'art » distincts comme les décrirait le sociologue Howard S. Becker¹. Force est de constater qu'aujourd'hui, et ce surtout depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, il semble de plus en plus difficile d'en situer les frontières exactes. Nous verrons si l'on peut alors parler d'une transmission de l'une à l'autre, ou d'une mutation générale. Nous verrons aussi qu'il conviendrait probablement, dans un avenir proche, de modifier ces définitions, et nous préciserons de quelle manière.

Définitions

Lorsque nous souhaitons parler de musiques savantes et de musiques populaires, les choses nous semblent dans un premier temps faciles à expliciter, mais elles s'avèrent rapidement difficiles et complexes. Les termes sont pourtant utilisés de manière extrêmement courante, mais les contre-exemples et les réserves affluent.

La première définition, historique, repose sur une différenciation par la transmission de ces musiques, orale pour la musique populaire et écrite pour la musique savante. Si cette définition était vraie encore à la fin du XVIII^{ème} siècle, elle est aujourd'hui totalement erronée. On peut s'en rendre compte aussi bien du côté de la musique savante (en prenant pour exemple les nombreuses œuvres électroacoustiques, fixées sur bandes et non par l'écrit, ainsi que les nombreuses expériences, à partir des années 50 et 60, d'introduction d'une part d'indétermination, d'aléatoire, ou d'improvisation dans les œuvres, ce mouvement trouvant sa concrétisation la plus poussée dans le happening réalisé dans l'instant) que de celui de la musique populaire (à partir du XIX^{ème} siècle se créent de nombreux genres populaires qui fonctionnent sur la culture de l'écrit, comme l'opérette, les musiques de danse et les chansons de café concert. Un marché de la partition fort dynamique se crée d'ailleurs autour d'eux).

Une autre définition extrêmement courante, datant du XIX^{ème} siècle, repose sur la différenciation sociale de ces catégories, la « musique d'en haut » étant la musique savante et la « musique d'en bas » la musique populaire. C'est une définition tout à fait élitiste de la musique en général. Elle est totalement d'actualité au XVIII^{ème} siècle, mais commence à perdre de son sens au cours du siècle suivant, avec la vitalité de nombreuses « structures de transferts » comme les nomme l'historienne Sophie-Anne Leterrier² : orphéons, musiques religieuses et militaires, fanfares, harmonies,

¹ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

² Sophie-Anne Leterrier, «Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public"», *Revue d'histoire du XIX^{ème} siècle*, 1999-19, *Aspects de la production culturelle au XIX^{ème} siècle*, <http://rh19.revues.org/document157.html>

par exemple, qui diffusent de la musique savante auprès d'un public populaire³. Plus encore, ils ont parfois tendance à mettre côte à côte répertoires populaires et savants. La distinction tend aujourd'hui à se dissoudre de plus en plus dans la société globale et la culture de masse qui caractérise le XX^{ème} siècle, et surtout les 50 dernières années, comme nous allons le voir plus loin. La musique dite « populaire » touche aussi aujourd'hui les couches les plus aisées de notre société, de même que les couches les plus défavorisées sont amenées à écouter de la musique « savante » (classique, et même éventuellement contemporaine) par de nombreux médias.

Jean Molino parle d'ailleurs à ce propos d'une véritable schizophrénie de la part de l'amateur de musique (amateur éclairé bien entendu, avec la part d'élitisme que cela sous-entend) qui « aime et écoute le jazz ou les Beatles (...), mais pas Elvis Presley, le rap ou le disco, musiques simplistes, vulgaires, auxquelles il ne convient pas de se laisser aller »⁴. Beaucoup de productions issues de la musique populaire figurent en effet dans les discothèques idéales des amateurs. La distinction par l'élitisme ne tient donc plus.

Les termes de « grande musique », « musique sérieuse », « musique savante » sont d'ailleurs très révélateurs aussi de cet élitisme, signifiant qu'il existerait une « petite » musique, « pas sérieuse », et « non savante » : la musique du peuple. Cette musique repose néanmoins elle aussi sur des savoirs, c'est une évidence, et possède parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développés, bien plus que celui de nombreuses œuvres dites « savantes ».

Une troisième définition, plus récente, datant des énormes succès des ventes de disques de rock n' roll des années 50 auprès des *teenagers*, qui accèdent à une nouvelle indépendance économique au sortir de la seconde guerre mondiale, est de type « générationnel », reposant sur des différences d'âge. La musique populaire serait alors aujourd'hui la « musique des jeunes », exécutée par ou pour les jeunes. Même si cette définition a une part de vérité certaine, elle est aussi assez fautive. On n'arrête pas d'écouter de la musique populaire parce que l'on devient plus âgé. La musique populaire est multiple et pas du tout une entité unique (de même que la musique savante par ailleurs). Des mouvements se créent, d'autres perdurent, tous cohabitent, et il est extrêmement réducteur de les cantonner à une tranche d'âge.

On parle aussi de « musiques de grande diffusion » pour les musiques populaires. Ces musiques, peut-on lire fréquemment, par exemple dans une définition donnée par la musicologue Catherine Rudent, « sont à la recherche volontaire et consciente d'un public aussi large que possible – pour des raisons spécifiquement économiques, mais pas exclusivement »⁵. Là encore, même si cet aspect caractérise une grande partie des productions de cette musique, on a vu apparaître, à partir des années 70 notamment, de nombreux courants dits *underground* ou de *contre-culture* ne reposant pas du tout sur cette volonté de notoriété, comme dans le cas de la musique « indus », ou dans celui de nombreuses branches de la musique « techno ».

Le musicologue Emmanuel Grynszpan a en effet bien montré combien le rock industriel, apparu en 1975 et grandement influencé par le courant situationniste, s'oppose frontalement à la société marchande⁶. Au niveau artistique, il sort complètement du cadre des standards imposés par

³ Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France, harmonie, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987

⁴ Jean Molino, « Le pur et l'impur » in Jean-Jacques Nattiez, dir., *Musiques*, Tome 1, Arles, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2005, p. 274

⁵ Catherine Rudent, « Avant-propos » in *Musurgia*, IX 2, Paris, Eska, 2002, p. 3

⁶ Voir notamment Emmanuel Grynszpan, *La musique industrielle et son héritage*, [2004], à paraître, mais aussi de

l'industrie du disque. La durée des productions est totalement libre, reposant bien plus sur le *happening* que sur un produit fini destiné à plaire. Les sons sont volontairement agressifs, sales, dérangeants pour susciter la prise de conscience et représenter métaphoriquement ce que subit tous les jours l'individu au sein de la société de consommation.

La techno, quant à elle, a refusé les majors du disque, depuis son apparition à la fin des années 80. Elle a aussi refusé le principe du droit d'auteur, favorisant notamment les productions anonymes, ou affaiblissant considérablement l'importance de l'aura de l'artiste, notamment en appuyant sa diffusion sur la libre réinterprétation des productions sur support vinyle par des DJs. Comme pour l'indus, les tirages sont de 500 à 1000 exemplaires en moyenne, en opposition totale à une volonté de « grande diffusion ».

Le marché et les médias de masse ont souvent rattrapé ces genres et les ont fait apparaître au grand jour, mais cela n'enlève rien à leur volonté première et historique de demeurer « sous-terrains », et ne permet pas la validation de cette définition, qui en sous-entend une autre :

Celle-ci est une définition extrêmement critique de la musique populaire et héritée notamment des écrits du philosophe et musicologue de l'école de Francfort Théodore W. Adorno⁷. Les musiques populaires sont des musiques uniquement « commerciales » au service de la toute puissance de l'industrie culturelle. Cette critique repose à la fois sur l'esthétique de Hegel et sur les thèses de Marx. Alors qu'Adorno encense, dans une attitude tout à fait représentative du concept de la modernité, une certaine partie de la musique savante contemporaine, représentée notamment par Schoenberg, ainsi que le progrès qu'elle représente pour l'humanité, il place la musique populaire au rang d'un outil des classes dominantes qui contribue à l'aliénation des masses et pervertit la musique. On peut lire dans son *Introduction à la sociologie de la musique* de 1962 : « Une sociologie critique de la musique devra rechercher dans le détail pourquoi, aujourd'hui, autrement qu'il y a encore 100 ans, la musique légère est mauvaise, doit être mauvaise sans exception »⁸. Évidemment, cette position par trop radicale ne peut s'appliquer aux exemples de musique populaire « underground » dont il a déjà été question. Mais elle dénie d'autre part toute qualité esthétique, sémantique, sociale aux musiques populaires en général, qui en possèdent indéniablement et sont d'ailleurs aujourd'hui de plus en plus étudiées par de nombreux musicologues. La musique populaire, si elle peut effectivement susciter parfois passivité et obéissance, peut aussi passer des messages de contestation virulente. Par ailleurs, toute musique savante a aussi une valeur marchande et s'inscrit dans le champ de l'industrie de la culture, même si les succès sont moindres par rapport au champ de la musique populaire. Nous reviendrons plus loin sur le rejet de cette définition.

Sous cette critique se cache aussi l'éternel problème de la lutte du pur et de l'impur, ou d'une très ancienne dichotomie entre vision apollinienne et vision dionysiaque de l'art. La musique pure peut se réduire à des structures abstraites complexes que l'on ne peut maîtriser que par une écoute reposant sur le plus pur intellect, alors que la musique impure repose sur des effets immédiats sensuels sur les corps et les esprits qu'elle subjugué. Cette dichotomie n'est plus tenable aujourd'hui, il est possible d'écouter nombre d'œuvres de musiques savantes de manière sensitive, en se basant sur un ressenti physique des matières sonores en présence. Cette attitude exploratoire du son est une des pistes les plus fertiles des compositions savantes des 50 dernières années et fait partie intégrante de

nombreux articles sur le sujet sur le site <http://zerez.free.fr>

⁷ Notamment Théodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, rééd. 1979 et *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994

⁸ p. 229

nombreux courants, comme l'électroacoustique, le minimalisme, la musique spectrale ; ou du travail de compositeurs plus indépendants, comme Giacinto Scelsi. Plus encore, des compositeurs, tel Redolfi et ses concerts subaquatiques, suscitent largement chez l'auditeur un aspect physique de l'audition, en l'incitant à aller écouter les œuvres sous l'eau, pour un ressenti corporel global. Il est vrai qu'Adorno n'a pas pris la défense de ce type d'œuvres dans ses écrits.

La différenciation des musiques populaires et musiques savantes dans l'histoire

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, la différenciation entre musique populaire et musique savante est très facile à établir. La première repose entièrement sur la culture orale, alors que la seconde est écrite, nous l'avons vu. Cette séparation est largement renforcée par le fait que la période dite « baroque » marque l'avènement et le développement d'une musique savante entièrement au service des élites : les cours, les princes, les monarques qui jouent le rôle de mécènes. Les liens qui unissaient fréquemment la culture populaire à la culture savante jusqu'à la Renaissance y sont quasiment totalement annihilés, comme nous le décrit une grande partie de l'œuvre de l'historien Robert Muchembled⁹. C'est d'ailleurs une période où le pouvoir cherche à museler la culture populaire et à la remplacer par une culture de masse imposée et contrôlée. On assiste par exemple aux derniers bûchers pour sorcellerie au XVII^{ème} siècle, signe de la volonté d'un contrôle sur les cultures populaires. L'immense majorité des musiciens va se retrouver au service de cette élite culturelle dominante composée d'aristocrates. Seule la musique sacrée fait encore exception, puisqu'elle est encore destinée dans une certaine mesure au peuple, quoique la musique sacrée de cour soit aussi très importante. Pourtant, jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, on ne trouve pas une grande discontinuité entre deux fonctions majeures de la musique : la fonction de divertissement et celle de réflexion, basée sur une écoute concentrée. En effet, la musique des élites peut être tout aussi bien « fonctionnelle » que l'est la musique populaire, comprenant un grand nombre de musiques de danse par exemple. Si la séparation n'est pas affirmée sur ce niveau, en tout cas, elle l'est vraiment sur un principe de classe.

A la fin du XVIII^{ème} siècle, la forte importance prise par les classes bourgeoises dans le champ social modifie peu à peu la donne. On assiste alors aux débuts de la forte marchandisation de l'art, sur les lois de l'offre et de la demande. Le marché de l'édition musicale explose, encouragé par le développement de l'amateurisme musical, des salles de concert, et le succès croissant du piano. Cette évolution vers la musique comme marchandise correspond parfaitement aux dates de la première révolution industrielle de 1780 à 1850.

Au XIX^{ème} siècle, ce fort développement du marché de la culture fait apparaître entre les deux pôles opposés de musique savante et de musique populaire un répertoire intermédiaire de musique de divertissement, dit de « musique légère », au sein des villes (en opposition aux « musiques sérieuses », la musique des élites). Cette catégorie est composée de musiques de salon, de danses à la mode, d'opérettes, de chansons, du répertoire du café-concert, et s'adresse principalement au peuple. L'opposition reste forte entre la culture des élites bourgeoises et aristocrates et celle du prolétariat urbain et rural. Dans le cadre de la musique savante, les compositeurs prennent conscience d'une forte valeur esthétique de leur art, qui les investit d'une mission à accomplir, d'un message dont ils sont porteurs pour l'humanité. C'est la naissance de la théorie du « génie ». Ils doivent pourtant souvent faire des concessions pour vivre, céder à la composition de ces musiques plus « légères » pour se garantir une manne financière. Mais ils savent que leur musique repose sur un art de haute culture et de haute tradition, et qu'ils composent pour l'histoire, si ce n'est pour leur public contemporain. C'est

⁹ Et notamment Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^{ème} – XVIII^{ème} siècles)*, Paris, Flammarion, 1977, rééd. 1991

ce qu'on retrouve dès l'ouverture du siècle chez Beethoven et son fameux « ça leur plaira plus tard ». Cette idée est par ailleurs bien celle de la théorisation et de la défense de la musique moderne chez Adorno dont nous avons déjà parlé, et qui se développera au XX^{ème} siècle sous la notion « d'avant-gardes musicales ».

Voici donc les trois catégories musicales définies au XIX^{ème} siècle : en premier lieu la « musique populaire », qui sera ensuite renommée « musique folklorique » puis « musique traditionnelle », et donnera naissance, dans un certain idéal romantique de la vision du peuple, à la nouvelle discipline du « folklorisme », qui rejoindra ensuite l'« ethnomusicologie » au passage au XX^{ème} siècle ; ensuite la musique « sérieuse », notre fameuse « musique savante » ; et enfin la catégorie intermédiaire de « musique légère », qui deviendra notre « musique populaire ».

Chacune des trois catégories répond à une échelle imaginaire, critère qui valide son authenticité : la musique traditionnelle est celle du « peuple », authentique parce qu'issue de racines populaires profondes ; la musique « savante » tire sa valeur de la qualité artistique intrinsèque qu'elle véhicule ; quant à la musique « populaire », elle est finalement de peu de valeur, nous dit-on, car uniquement dépendante des intérêts commerciaux reposant justement sur cette popularité. On voit avec l'exemple du jazz combien ce critère de valeur est finalement fragile : comme nous le fait remarquer le sociologue Patrick Mignon¹⁰, ce genre a appartenu aux trois catégories au cours de son histoire. Issu de musiques traditionnelles reposant sur la culture orale, avec le *negro spiritual* et le *blues*, il fusionne avec les musiques « légères » européennes, pour devenir à son tour une pure musique populaire, pendant tout le début du XX^{ème} siècle, mais surtout à partir des années 20, où son succès commercial est incontestable. Au cours des années 40, il finit par rejoindre le camp des musiques savantes, avec des styles comme le *be-bop*, puis le *hard-bop*. Pourtant, l'amateur éclairé dit « aimer le jazz » en général, au delà de considérations sur cette échelle de valeur. Lorsque l'on enseigne cette discipline en conservatoire, de la même manière, toutes les phases sont présentes. Cette évaluation est faussée par le fait que la musique savante, elle aussi, dès la fin du XVIII^{ème} siècle, possède un fort potentiel commercial, et fait partie intégrante d'un univers marchand. Nous reviendrons plus loin sur cette échelle de validation en parlant du problème de la valeur artistique de la musique.

C'est au XX^{ème} siècle que les choses vont se complexifier avec, surtout, l'apparition et le fort développement de nouvelles technologies. L'industrie du disque, notamment, ainsi que la diffusion radiophonique et le développement de médias comme le cinéma, la télévision et internet vont profondément influencer sur ces catégories musicales. Le processus de mondialisation des échanges, débuté au XIX^{ème} siècle par la bourgeoisie européenne conquérante qui explore et soumet le monde avec l'impérialisme et le colonialisme, va aussi s'appliquer à la culture, et rajouter encore au changement.

Le XX^{ème} siècle et la révolution de l'enregistrement

On n'imaginait pas le fort bouleversement qu'allait engendrer l'invention du moyen d'enregistrement et de reproduction du son, simultanément par Thomas Edison et Charles Cros en 1877. Edison lui-même ne plaçait l'utilisation « musicale » du phonographe qu'en quatrième position sur dix usages possibles (après un usage de dictaphone, de livre parlé pour aveugle, et d'enseignement des techniques de la parole). Pourtant, l'enregistrement a littéralement révolutionné le champ de la

¹⁰ Patrick Mignon, « En guise d'introduction » in *Musiques émergentes des 30 dernières années et adolescents, Actes du colloque de l'APEMU*, Capens, Apemu, 2000, pp. 5-10

musique au XX^{ème} siècle, plus encore que ne l'avait fait le fort développement de l'édition musicale au XVIII^{ème} siècle.

La première conséquence, la plus visible, est que l'on n'avait jamais écouté autant de musique auparavant. En effet, alors que l'on devait forcément passer par l'interprétation pour entendre la musique, quelle qu'elle soit, populaire ou savante, la possibilité est allée croissante de l'entendre en toute occasion et ce jusqu'au cœur de son foyer. Aujourd'hui, la musique est partout, dans la vie de tous les jours, chez soi, au travail, sur la route, dans les loisirs, elle a envahi le quotidien. On a assisté à une démocratisation sans précédent de la consommation musicale.

La deuxième conséquence est une mise en parallèle de musiques très diverses, sur un même niveau. En effet, le geste est exactement le même quelle que soit la musique écoutée, jazz (premier genre musical couvert depuis le début de l'existence par cette technique), classique, chanson... Exit la fragilité de l'interprétation, la charge émotionnelle du concert, l'enregistrement permet la répétition à l'identique des œuvres totalement détachées de leur contexte d'origine, y compris social. Au niveau théorique du moins, les barrières entre le monde « d'en haut » et celui « d'en bas » tombent.

Troisième conséquence enfin, au milieu du siècle naissent des genres musicaux totalement issus de cette nouvelle invention. Même si les projets sont totalement différents sur le fond, la musique concrète de Pierre Schaeffer apparue en 1948, et la musique électronique créée au laboratoire de la WDR de Cologne en 1950 notamment par Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, sont entièrement dépendantes de ces techniques d'enregistrement, sur disques puis sur bandes magnétiques. Notons aussi le premier essai de musique utilisant des tourne-disques à vitesse variable de John Cage, en 1939, dans son *Imaginary landscape n°1*. Rapidement, dès les années 60, de très nombreux genres populaires vont aussi profiter de ces technologies. L'énorme travail de studio des Beatles avec leur arrangeur George Martin en est un parfait exemple. On peut aussi parler de celui de Jimi Hendrix.

Pour ces musiques, l'enregistrement est aussi utile qu'a pu l'être la partition. Mais c'est le cas quasiment pour l'ensemble de la musique, car l'enregistrement a littéralement bouleversé la donne. Les exemples sont multiples, mais citons notamment le fait que beaucoup de jeunes jazzmen se sont servi du disque comme d'un outil d'apprentissage ; les interprètes de tous les genres ont considérablement amélioré leur jeu grâce à ce média ; les compositeurs, de leur côté, ont pu parfaire leur écriture en imaginant un idéal d'interprétation fixé sur support.

On peut établir un parallèle fort intéressant entre le virage opéré dans la carrière du pianiste virtuose Glenn Gould, qui abandonne définitivement la scène en 1964, et celui du groupe des Beatles, qui firent de même en 1967, au moment de la sortie de leur album *Sergent Pepper's lonely heart club band*. Tous deux le firent au profit d'une carrière basée exclusivement sur l'enregistrement, car la scène ne leur permettait pas d'atteindre l'idéal artistique qu'ils obtenaient sur leurs disques. Gould affirme à ce propos préférer le plaisir de la perfection de l'enregistrement à celui du risque et de l'excitation du concert. L'un comme l'autre utilisent de façon magistrale le montage sonore, dans des musiques totalement différentes mais dans l'optique d'une perfection sonore et d'un effet sur l'auditeur. Musique savante et musique populaire se retrouvent parfaitement en phase sur cet exemple.

Ces trois premières conséquences ne présentent pas d'idée de transmission de l'une à l'autre des catégories savantes ou populaires, mais une sorte de mise à égalité par la médiation de l'enregistrement, aussi bien au niveau de la réception que de la création. La transmission est effective,

en revanche, dans le cadre des techniques d'enregistrement qui, tout au long de leur évolution, avancent autant dans les deux domaines musicaux, qui s'enrichissent l'un l'autre sans suprématie d'aucun des deux.

Une quatrième conséquence est que l'écoute privée a rendu de plus en plus difficile la distinction entre la musique dite de « divertissement » et la musique dite « sérieuse ». En effet, toutes les musiques peuvent aujourd'hui être entendues chez soi de manière distraite, utilisées comme fonds sonores, ou pour accompagner n'importe quelle activité triviale. Inversement, l'écoute d'un enregistrement, sa répétitivité, peut paradoxalement renforcer l'intimité d'un auditeur avec l'interprétation qu'elle présente (sinon l'interprète) et affiner la concentration de l'écoute. Par ailleurs, il arrive aussi que l'écoute soit imposée, notamment dans un contexte professionnel, projet réalisé depuis les années 1920 à l'origine par l'entreprise Musak pour stimuler les performances des travailleurs. Elle l'est aussi dans les supermarchés, pour stimuler la consommation, ou dans les ascenseurs, les aéroports, pour rassurer, ou détendre etc.). De nombreuses musiques perdent ainsi totalement leur fonction d'origine. Mais certains compositeurs revendiquent ce déplacement, comme Brian Eno, inventant la notion d'*ambient music*, en composant « Discreet music » ou « Music for airport » à la fin des années 70, œuvres destinées à être diffusées à très faible volume dans les halls des aéroports, par exemple, favorisant une écoute très particulière, ni concentrée, ni distraite.

Enfin, dernière conséquence, qui découle de celle-ci, il n'y a plus de lieu approprié pour écouter la musique. On peut par exemple écouter de l'opéra dans l'intimité de son foyer. Cela permet, d'une certaine manière, d'aplanir quelque peu une certaine forme d'élitisme qui a très longtemps barré l'accès des salles de concerts aux moins favorisés.

Au travers de l'examen de l'impact de la technologie de l'enregistrement sur le monde de la musique, nous avons décelé quelques transmissions entre les catégories savantes et populaires, des échanges, ou des traitements égalitaires. Mais cette médiation, au sens où nous la définirait Antoine Hennion¹¹, donne surtout une appréhension beaucoup plus neutre de ces catégories.

Autres technologies

D'autres technologies industrielles en dehors de l'enregistrement touchent peu à peu les musiques, aussi bien savantes que populaires : la musique électronique des années 50 a dans un premier temps le monopole des appareillages de synthèse sonore, mais ils seront bientôt utilisés aussi par la musique concrète. On regroupera alors bien vite ces deux tendances sous la bannière de « musique électroacoustique ». La musique populaire utilisera à son tour les premiers synthétiseurs au cours des années 60. L'électroacoustique prendra rapidement en compte les progrès de l'informatique musicale, au cours des années 50-60. L'informatique musicale explosera ensuite dans le domaine des musiques populaires au cours des années 80, avec l'apparition du système MIDI, premier standard de communication entre différents appareillages électroniques, et des premiers échantillonneurs, permettant la numérisation et le traitement numérique du son, ce qui a permis d'aboutir au concept de *home studio*, pour studio à la maison. Pourquoi cet écart temporel ? La musique savante, de par sa position institutionnelle, bénéficie toujours en premier lieu des avancées technologiques, travaillant en studio, dans des laboratoires très bien équipés mais confinés (ces laboratoires se trouvant en général au sein des radios ou des universités). La musique populaire doit attendre leur mise sur le marché « grand public », comme dans le cas des premiers synthétiseurs, qui sont vendus en 1964 et 1967 par la firme *Moog*. Voici d'ailleurs un cas évident de transmission de la musique savante à la musique

¹¹ Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993

populaire, transmission certes détournée, pas directe, passant uniquement par le fil de la technologie, mais transmission tout de même : les gestes se retrouvent vite, employés à d'autres fins, mais utilisés à l'identique, filtrages, jeux sur les timbres, effets. Certains compositeurs de musique électroacoustique sont fascinés de retrouver dans des musiques populaires certains aspects de leurs productions passées sous d'autres formes. L'influence directe entre ces catégories est totalement anecdotique dans l'histoire de la musique, même si elle a existé dans certains cas, mais le cousinage est flagrant, et se retrouve notamment dans le rock expérimental et les musiques techno, qui utilisent des technologies musicales partagées avec les musiques électroacoustiques.

Disons tout de suite, entre parenthèse, que les échanges ont de tout temps fonctionné dans les deux sens, et que la culture savante s'est souvent inspirée de la musique traditionnelle et populaire, même si certaines époques ont favorisé ces échanges. Les exemples frappants au XX^{ème} siècle ne manquent pas, à commencer par Bartok, ou par l'utilisation du jazz chez Stravinsky.

Varese a écrit que « c'est bien grâce à l'industrie que les compositeurs d'aujourd'hui écrivent avec des machines électroniques, créées pour l'industrie, mais adoptées par les compositeurs eux-mêmes aidés par des ingénieurs. »¹² Cette affirmation s'applique autant à la musique populaire qu'à la musique savante.

La technologie au XX^{ème} siècle a en outre permis la maîtrise de paramètres sonores jusqu'alors secondaires et qui sont passés au premier plan : l'intensité, le timbre et la spatialité du son. Ces paramètres se sont vus renforcés aussi bien dans la musique populaire que dans la musique savante. Le partage des technologies a autorisé assez fréquemment des problématiques communes dans ces musiques. Il ne s'agit pas de transmission dans ce cas, mais de simultanéité réelle de découvertes réalisées quasiment en commun, via la médiation de ces technologies.

C'est grâce à l'enregistrement, au partage de nouvelles technologies, mais aussi beaucoup avec l'aide des médias de masse, cinéma, radio, télévision, que les musiques ont envahi le champ social dans son intégralité, qu'elles soient de haute culture ou d'origine populaire. Cela ajoute encore à cette mise à un même niveau de toutes les musiques. Même l'« avant-garde » est susceptible de se retrouver parfois intégrée à des émissions, des génériques, des longs-métrages ou, pourquoi pas, des films publicitaires. Cela atténue encore une fois les barrières entre les groupes sociaux, tous égaux devant ces médias. Quasiment personne n'est capable d'échapper à leur influence considérable.

Réalité économique et sociale

Il faut tout de même temporiser cette mise à un même niveau des musiques savantes et populaires en examinant la réalité économique et sociale de ces catégories musicales, qui présentent des différences certaines.

Au niveau économique, le monde de la diffusion de la musique populaire repose sur des entreprises à but lucratif, alors que la diffusion de la musique savante classique ou contemporaine est soutenue en grande partie par les subventions d'état et le mécénat d'entreprise. Le répertoire savant ne saurait être diffusé sans cette aide.

Il est clair aussi que les succès les plus flagrants de l'industrie du disque, depuis le début de son histoire, sont basés surtout sur les musiques populaires, qu'elles soient héritées des musiques

¹² Edgar Varese, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgeois, 1983, p. 169

« légères » du XIX^{ème} siècle, répertoire largement pris en charge dès le début de cette industrie, ou représentantes de nouveaux genres marquants comme le *swing* des années 30, le *rock n' roll* des années 50, et la *pop music* des années 60.

En revanche, la mondialisation de l'économie de la musique fait peser sur les producteurs de musique savante comme sur ceux de musique populaire le même poids de la concurrence. Dans ce cadre, pas de divergence ni de transmission, mais une mise à égalité devant les impératifs marchands. De la même manière, la musique classique, musique savante historique, participe pleinement de l'immense business de l'industrie du disque, même si sa part est très faible dans les ventes en comparaison des ventes de musique populaire (entre 5 et 10 % des ventes). Le terme de « classique » lui-même est un terme de marketing, qui sous-entend des stratégies commerciales, comme la proposition d'une « discothèque idéale », des classements, de la publicité. Entre parenthèse, les « avant-gardes » représentent une goutte d'eau dans les pourcentages de vente de disques.

Au niveau social, les études ont montré que le public de la musique savante est en général plus âgé, avec un plus haut niveau d'étude et, ce qui va de pair, plus aisé, alors que la musique populaire touche des jeunes de tout milieu (là, la barrière sociale tombe) ainsi que des personnes plus âgées, mais généralement au niveau d'étude moindre. Ce résultat démontre d'ailleurs que la volonté générale de démocratisation de la culture a échoué.

Cela pourrait vouloir dire que, dans un avenir proche, des gens de tout milieu et de tout âge, avec le vieillissement des auditeurs actuels de musique populaire, écouteront cette musique, même s'il faut relativiser toute projection statistique.

Postmodernisme

Il faut parler maintenant du postmodernisme, théorie séduisante pour notre propos, et qui semble se vérifier en tout cas dans le monde de la musique. Nous serions actuellement, et ce depuis environ 30 ans, en train d'assister à la fin de l'ère moderne. Cela marque la fin de la notion de progrès, celle aussi de la notion d'esthétique et donc d'une conception néo-platonicienne du beau universel dans l'art. Tout le répertoire musical est virtuellement à la portée de tout le monde aujourd'hui, passé, présent, musiques de toutes les traditions géographiques. La musique du postmodernisme est une musique qui mixe ces traditions entre elles, favorise les juxtapositions, les collages, les hybridations. Nous reviendrons plus loin sur cette idée de mélange.

Cette théorie semble avérée si l'on admet l'échec historique de nos avant-gardes musicales au XX^{ème} siècle. Le projet d'établir un nouveau langage musical universel pour les auditeurs du futur, défendu par Adorno à propos de Schoenberg, et poursuivi par ce que l'on a appelé l'« école de Darmstadt », a échoué. On compose aujourd'hui pour l'auditeur du présent. On recherche le plaisir immédiat plutôt qu'un plaisir basé sur une élévation de l'âme au-dessus de la beauté sensible, obtenu par les étapes d'une ascèse offerte par la musique réduite à l'intelligibilité pure, cet état étant permis par une musique qui, paradoxalement, pouvait se concevoir via une certaine superficialité, si l'on en croit les propos de Ligeti, non dénués d'humour :

« Je reviens sur la situation au milieu des années 1950 (...), un moment essentiel ici, à Darmstadt. On entendait les pièces sérielles habituelles. (...) Avec de grands intervalles ; c'était une sorte de jargon. Les partitions devaient présenter un aspect très compliqué, c'était une question de prestige. (...) Celui qui voulait s'intégrer devait produire des pièces compliquées, et tout devait pouvoir s'expliquer. Le front plissé, on débattait de questions

difficiles, et l'on ressentait pleinement que l'on faisait partie du groupe. »¹³

Cet élitisme de l'avant-garde, qui conduisait à un certain orgueil de même qu'à du mépris pour les autres musiques, a aujourd'hui, heureusement pourrions-nous rajouter, bel et bien disparu.

Il suffit d'ailleurs, pour s'assurer du fait que les positions radicalement exprimées par Adorno sur la résistance des avant-gardes à l'industrialisation de la musique sont tombées, de consulter n'importe lequel des sites internet les plus populaires de vente de musique par correspondance et d'y demander les œuvres de Schoenberg ou de Webern, de Boulez, Maderna, Nono ou Stockhausen, les plus grands tenants de ce bastion moderniste, de cette élite académique qui vantait sa résistance à l'industrialisation de la culture, pour se rendre compte qu'ils y sont tous catalogués au même titre que n'importe quelle production musicale et bénéficient d'une même approche publicitaire.

La théorie du postmodernisme renforce en tout cas la notion de conjonction des musiques savantes avec les musiques populaires. Les expériences en ce domaine, quoique souvent poussées par les institutions, sont par ailleurs nombreuses. Par exemple, de plus en plus de conservatoires enseignent les musiques populaires dans leurs murs, sous le nom officiel de « musiques actuelles », ce qui peut paraître étonnant, car cette institution en France reste pourtant garante de l'enseignement des musiques savantes reposant sur la culture écrite et sur une haute tradition historique. Depuis à peu près 1805, soit dix ans après sa création pendant la révolution française, cette institution a en effet perdu toute utopie d'ouverture à tous pour cultiver un certain élitisme qui se retrouve toujours aujourd'hui dans ses modes de fonctionnement, reposant notamment sur les concours. Par ailleurs, de nombreux compositeurs de musiques savantes participent à des expériences de rencontre avec des compositeurs populaires, en concert ou via le disque (ces opérations peuvent aussi être comprises comme basement commerciales, ne nous leurrions pas). Des exemples de compositeurs inclassables comme le cas de Frank Zappa ou de Miles Davis sont amenés à se multiplier dans le futur.

Internet : globalisation suprême du répertoire

Il nous faut aussi nous pencher sur le développement considérable d'internet ces dix dernières années et des technologies dites de *peer to peer*, qui permettent l'échange de particulier à particulier d'œuvres musicales, la plupart du temps piratées, disons-le tout net. C'est encore un nouveau pas vers une globalisation de la culture. Des productions de toutes origines et d'une très grande variété se retrouvent échangées de cette manière. Il est tout à fait facile d'y trouver par exemple des enregistrements historiques extrêmement rares, sinon introuvables, de la musique d'avant-garde, ou d'y découvrir des répertoires particulièrement mal représentés chez les disquaires.

On nous claironne que ces technologies vont signer la fin de l'industrie du disque, qu'elles sont aussi la mort du droit d'auteur, qu'on considère comme un progrès énorme pour les créateurs. Rappelons simplement que le droit d'auteur n'existe que depuis peu dans le champ de l'art (les discussions à son propos ont été amorcées à la fin du XVIII^{ème} siècle, et l'art a tout à fait réussi à subsister avant cela sans cette notion nouvelle issue de sa marchandisation). Le disque et sa commercialisation sont encore plus récents dans le champ de la musique. Nous n'en sommes pas à un changement près dans l'histoire de la musique, et il est intéressant de voir se développer une telle pratique que l'on peut estimer comme une échappée totalement incontrôlée dans un domaine qui fait pourtant partie, comme nous l'a très bien démontré le philosophe Jürgen Habermas, des moyens de

¹³ Gyorgy Ligeti, cité dans Hermann Danuser, « L'école de Darmstadt et son mythe » in Jean-Jacques Nattiez, dir., *Musiques*, Tome 1, Arles, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2005, p. 671

domination du pouvoir : celui de la communication, de l'échange et de la technicisation¹⁴. Le philosophe Hakim Bey a d'ailleurs théorisé dans de nombreux textes cette liberté offerte par le monde du net¹⁵.

Certes, une majeure partie des internautes utilise ces moyens d'échange pour se faire passer la musique la plus périssable cédant à la mode du moment. Toutefois, ils permettent une ouverture immense sur absolument tous les répertoires, plus que jamais accessibles à tous, sur un simple clic de souris. Evidemment, il faut prendre en compte le fait que la majorité de la planète n'a pas encore accès à ce média, loin derrière la radio et aussi la télévision, mais son développement va l'amener à s'y retrouver dans un avenir plus ou moins proche.

A mon sens, au risque de passer pour trop optimiste, la culture devrait en sortir absolument gagnante. Le partage est extrêmement favorisé par la discussion qui ne manque pas de s'engager très fréquemment entre internautes et par la curiosité de la découverte qui s'en trouve accrue. Possibilité est donnée par ces nouvelles techniques de communication d'explorer tout le répertoire musical d'un utilisateur à qui l'on a téléchargé quelques fichiers, et ainsi d'en tester d'autres par curiosité et d'étendre toujours sa culture musicale.

Une crainte, dans ce mouvement de mondialisation croissante de la culture, serait qu'elle débouche sur une uniformisation générale. On la pointe souvent, en fustigeant par exemple des genres musicaux tels que la *world music*, cas flagrant d'aplatissement culturel général. Mais on trouve sans cesse de nouvelles preuves que cette globalisation, certes avérée dans certains cas, s'accompagne de l'apparition de très nombreuses microcultures autonomes. De nombreux sociologues et penseurs ont nommé cette tendance la « tribalisation » de la société. La technologie aide grandement à cela. Il suffit de penser aux capacités des *home studios* qui permettent à de très nombreux individus de créer leur musique et de la diffuser via internet extrêmement rapidement. L'hybridation continue est largement contrebalancée par une prolifération constante de nouveaux styles.

La valeur de la musique

Reste la question de la valeur de la musique. Son évaluation repose en général sur des critères identiques qu'elle soit issue d'un adepte de musique savante ou de musique populaire. Les auditeurs rejettent fréquemment ce qu'ils estiment être de la musique commerciale, impure. Le critère d'évaluation est l'authenticité. Mais cette authenticité se juge par rapport à deux facteurs distincts, nous l'avons vu, une musique attachée à ses origines populaires, ou une musique attachée à ses valeurs artistiques (ou esthétiques). Aujourd'hui, l'un n'empêche pas forcément l'autre. On peut tout aussi bien rechercher une valeur esthétique supérieure et une complexité structurelle interne dans une musique que l'on estime aussi proche de valeurs populaires authentiques. Ces notions ne sont aucunement mesurables objectivement mais sont des critères de crédibilisation pour l'art, extrêmement importants au niveau social pour sa réception.

Il est un point qu'il ne faut pas négliger, et c'est là un universel de la musique, quelle qu'elle soit, représentante d'un idéal exigeant, intellectuel et culturel ; ou plutôt de l'ordre du divertissement, du loisir ou de l'écoute agréable ; ou encore du domaine de la musique fonctionnelle, de danse, de cérémonie, de spectacle : la musique que nous aimons, et c'est ce pourquoi nous l'apprécions, parvient à nous tirer hors de la banalité du monde. Elle nous procure une expérience extraordinaire de l'ordre

¹⁴ Jürgen Habermas, *La science et la technique comme « idéologie »*, Paris, Gallimard, 1973, rééd. 1996

¹⁵ Notamment dans Hakim Bey, *Zone d'autonomie temporaire*, Paris, L'éclat, 1997

de la transcendance. Cela est vrai aussi bien pour les musiques populaires que pour les musiques savantes. Il n'est point d'élitisme à mettre en question dans ce fait, ni de barrière.

Par rapport au problème de la réception musicale, on résume très souvent la musique populaire à une musique fonctionnelle, reposant sur les gestes du corps et les affects de la psyché humaine, dont la sexualité. Or, s'il existe une quantité de musiques populaires « à danser », il en existe aussi une quantité extrêmement importante qui se destinent à l'écoute attentive, une écoute proche de celle demandée lors du rituel du concert de musique savante. Ces musiques peuvent aussi révéler une grande richesse du point de vue de leur composition. C'est le cas de nombreuses productions de *rock expérimental*, d'*ambient*, de *techno electronica*, de Klaus Schulze à Autechre, par exemple.

Sur ce problème de la valeur musicale, il y a dans les propos d'Adorno une certaine part de vérité à fustiger les productions populaires comme fruits de l'industrie de la culture aliénant les masses. On peut être d'accord avec sa critique à voir certaines productions proposées et fortement appuyées par les médias. Il est vrai qu'une quantité immense de mauvaise musique est produite dans notre société actuelle. Mais de la mauvaise musique, il y en a toujours eu, y compris dans la musique des élites. C'est toujours le cas, rassurons nous !

Conclusion

Dans notre société contemporaine globale et globalisante, les frontières entre les genres musicaux et les différents types de publics, si elles subsistent, sont assez mouvantes. Mon hypothèse est que les catégories de musique « savante » et musique « populaire » ont aujourd'hui vécu, et qu'elles sont amenées dans un futur proche à être remplacées par un classement beaucoup plus fonctionnel des musiques. Ces fonctionnalités sont déjà connues : des musiques à fort potentiel physique, destinées notamment à la danse, des musiques destinées à l'écoute pure attentive, des musiques destinées à la scène, des musiques de détente, des musiques à caractère spirituel, etc. Ce classement serait à même de rendre compte de catégories beaucoup plus proches de la réalité.

Le rejet au nom de la pureté musicale n'a plus lieu d'être. Il faut en finir avec l'image artistique du génie incompris qui compose une musique reposant sur une notion de vérité et d'universalité. La musique fait partie de notre vie de tous les jours, qu'on le veuille ou non. Les critiques acerbes de Boulez et de Stockhausen sur la musique techno, par exemple, sont issues de profondes incompréhensions qui sont amenées à disparaître avec le temps. En effet, de nombreux compositeurs de musique savante sont aujourd'hui familiarisés avec les courants populaires qui inondent leur quotidien. Qu'ils le veulent ou non, ils sont influencés par ses apports. Le mouvement est en cours et tendra à se confirmer. L'influence se fera dans les deux sens, du fait de la globalisation culturelle. Leurs critiques sont donc à rejeter au même titre que les arguments de marketing qui veulent présenter Pierre Henry, par exemple, comme le « grand-père » de la techno. Les choses sont loin d'être aussi simples ! Mais ce type d'argument, s'il est totalement faux, tend à aller dans le sens d'une mise au même niveau en cours de réalisation.

La séparation populaire/savant, à haute teneur élitiste, est surtout héritée d'une séparation de deux mondes, celui « d'en bas » et celui « d'en haut » et n'a plus lieu d'être aujourd'hui, même si les résistances et les réminiscences de l'époque où la séparation était encore forte sont toujours présentes, il n'est pas nécessaire de les encourager encore. Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce sujet, comme nous le fait remarquer le musicologue Mario Baroni, que cette lutte entre les deux mondes est le fruit de l'évolution d'une seule classe: d'un côté une bourgeoisie de haute tradition intellectuelle, tenante de

la musique savante du XIX^{ème} siècle à la première moitié du XX^{ème} siècle ; et de l'autre une bourgeoisie de haute tradition marchande issue du capitalisme victorieux et de la mondialisation économique¹⁶.

L'élitisme a quelque chose de profondément ridicule parfois, qui le fait ressembler à son opposé : l'admiration béate et naïve qu'adoptent certains chercheurs sur les musiques populaires quant à leur objet sans prendre le recul nécessaire à son analyse critique.

¹⁶ Mario Baroni, « Groupes sociaux et goûts musicaux » in Jean-Jacques Nattiez, dir., *Musiques*, Tome 1, Arles, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1166