

Les relations entre musiques savantes et populaires entre 1970 et 2010, vues de France

(As relações entre música erudita e música popular de 1970 a 2010, visões da França)

Jésus Aguila

Resume: Grâce au développement de l'industrie technologique de la communication, tant la musique savante occidentale dite " sérieuse " que les musiques urbaines dites " populaires ", sont devenues largement accessibles dans la plupart du monde. Dans ce contexte, il est impossible de penser aujourd'hui à des ségrégations radicales entre les différents types de musique comme ce fût démontré au regard des critiques des decenies 50, 60 et 70 du vingtième siècle. Ainsi, je propose dans cette article une discussion sur les rélations entre la musique savante et la musique populaire en France entre 1970 et 2010, ciblée sur quelques thématiques principales comme par exemple : l'uniformisation culturelle, la mondialisation, l'authenticité et l'universalité de la musique. Cette discussion sera nourri par divers auteurs, à la lumière de plusieurs axes du savoir, comme : la musicologie, la sociologie, l'anthropologie, etc.

Mots-clé: musique savante ; musique populaire ; industrie de la musique

Resumo: Devido ao desenvolvimento da indústria tecnológica nos meios de comunicação, tanto a música erudita ocidental chamada de "séria" quanto as músicas urbanas chamadas de "populares", se tornaram facilmente acessíveis na maior parte do mundo. Neste contexto é impossível pensar hoje em segregações radicais entre os diferentes tipos de música, como era demonstrada ao olhar dos críticos nas décadas de 50, 60 e 70 do século XX. Assim, proponho neste artigo, uma discussão sobre as relações atuais entre a música erudita e a música popular na França entre 1970 e 2010 calcadas em alguns temas principais, como por exemplo: a uniformização cultural, a mundialização, a tradição, a autenticidade e a universalidade da música. Essa discussão será alimentada por diversos autores, à luz de diversas áreas do conhecimento, como a Musicologia, Sociologia, Antropologia, etc.

Palavras-chave: Música erudita; Música popular; indústria da música

Il est inutile de faire de longs préalables sur ce que notre époque appelle "mondialisation" : corrélativement à la dimension purement financière, il s'agit, sur le plan culturel, de la propagation généralisée du modèle de civilisation occidentale (si ce n'est Nord-américain) moderne. L'accélération des flux

migratoires et le tourisme culturel n'ont fait que renforcer le phénomène. Nos sociétés occidentales sont devenues de plus en plus pluriethniques et multiculturelles - une sorte de "village planétaire" comme l'avait prédit Mac Luhan¹ dans les années 1970 - créant une sorte d'hyper-espace médiatique uniformisé, et conduisant, semble-t-il, à une homogénéisation culturelle planétaire.

Développées par les outils de production modernes et portées par les technologies de communication, les musiques urbaines occidentales sont devenues largement accessibles aux populations de la plupart des pays du monde. Dans ce contexte, il est impossible de continuer à porter, sur les rapports entre les différents répertoires populaires et la musique occidentale, le même regard que celui des années 1950-70.

1. Des passerelles de communication entre les différentes musiques

Grâce aux facilités technologiques et commerciales, certaines musiques "populaires" - tant les musiques occidentales qu'extra-européennes - ont pu s'échapper de la place subalterne à laquelle la culture occidentale les avait assignées :

Dans un environnement pluriculturel comme celui des grandes métropoles occidentales, on constate que les musiques du monde représentent à la fois des étendards identitaires valorisants et des passerelles de communication entre les communautés ; elles constituent un des rares domaines dans lesquels l'intégration de chacun n'implique pas l'assimilation aux modèles dominants (...). L'interaction des musiques traditionnelles du monde et de leurs nouveaux publics se développe comme un jeu de miroirs dans lequel chacun cherche dans l'autre le reflet de son propre idéal : besoin de prestige et de ressources d'une part, quête d'authenticité et d'ouverture de l'autre².

Cet élargissement des horizons artistiques et cet agrandissement de notre espace d'écoute, ont certainement vivifié la création musicale, autant celle de l'avant-garde que celle des musiques populaires : les techniques ont circulé, véhiculant de nouvelles sensations d'écoulement du temps musical.

Cependant, la création d'un grand marché mondial des musiques a des conséquences encore difficiles à évaluer : s'il a ouvert à l'industrie musicale de

1 Cet auteur a été abondamment cité par John Cage (cf. Pour les oiseaux).

2 Aubert, Laurent : La musique de l'Autre, Genève, Georg Editeur, 2001, p. 64.

nouvelles perspectives d'exploitation commerciale des "variétés"³ et des musiques du monde (*world music*), la concentration rapide des maisons de disques et des labels oblige à se poser la question de l'uniformisation culturelle :

Le grand paradoxe de l'époque actuelle est peut-être que sa tendance à l'uniformisation de ses modèles culturels va de pair avec sa formidable capacité d'absorption des influences les plus diverses, et que la remise en cause par les uns de leurs propres traditions peut les amener à se tourner vers celles des autres⁴.

Nous allons donc étudier plus en détail les conséquences de cette situation singulière.

a) *L'internationalisation du jazz et la suprématie américaine*

Le premier bénéficiaire de ces "passerelles" entre les cultures a été le jazz... mais quasiment à sens unique :

Pourquoi le jazz, dont on peut définir la double spécificité : le swing, d'une part coextensif à son phrasé le travail de la pâte sonore d'autre part, a-t-il envahi l'espace international ? La première réponse qui vient à la pensée elle ne semble pas réfutable est que, né aux Etats Unis et ayant grandi sur place, le jazz a bénéficié de la puissance d'expansion et de pénétration des traits civilisationnels de la nation la plus puissante du monde. La suprématie américaine a entraîné la vogue d'une musique qui, d'ailleurs, infiltrait le grand médium que fut et reste le cinéma, lui-même principal bastion du "show business". On peut considérer que la force motrice américaine a joué, à plein, son rôle⁵.

Lorsqu'on met l'accent sur cette sensualité là, on dégage, au premier degré, une certaine image du jazz, la plus populaire sans doute, celle qui persiste aujourd'hui encore dans l'accompagnement musical de plus d'un spot publicitaire (à la télévision) qui a su récupérer, assez habilement parfois, différents clichés du son jazzistique : son ultra vibré de Sidney Bechet, son non vibré de John Coltrane, son détimbré de Miles Davis, longs glissandi à la Johnny Hodges, etc., comme si les agents du mercantilisme avaient sondé la profondeur des traces qu'ont laissées, dans le vécu collectif, des artistes qui ont de tout autres titres à notre admiration⁶.

3 André Hodeir & Lucien Malson : "Le jazz, un enfant adoptif", In *Harmoniques* n° 2, Paris, Editions du Centre Pompidou, Christian Bourgois, IRCAM, 1987, pp. 54-62.

4 Aubert, Laurent : *La musique de l'Autre*, Genève, Georg Editeur, 2001, p. 16.

5 André Hodeir & Lucien Malson : *ibid.* pp. 54-62.

6 *Ibid.*

b) *L'"anoblissement" du music-hall et des variétés par le jazz*

On peut même dire que le jazz a donné une nouvelle épaisseur à des musiques populaires qui, sans lui, se seraient progressivement folklorisées - autrement dit seraient devenues des genres morts :

Ellington a emprunté au folklore noir son produit le plus fruste, le blues, pour en nourrir des pièces d'orchestre d'un raffinement subtil (Koko, Saddest Tale...). D'une autre manière, Lester Young, Charlie Parker, Milt Jackson ont transcendé, magnifié, transfiguré la monotonie du blues en quelques unes de leurs plus somptueuses explorations mélodiques. On pense ici à la distinction que fait la musicologie entre Volkslied et Kuntslied⁷.

Les "standards" - ces morceaux issus des chansons de Broadway reprises par les jazzmen - ont pu résister à l'épreuve du temps grâce à des versions de musiciens aussi raffinés que Bill Evans ou Martial Solal. De la même manière, en imprégnant la chanson de variété (par exemple Charles Trenet), le jazz a pu redynamiser un genre qui commençait à s'essouffler - même s'il s'agit là de formes très appauvries et édulcorées de jazz :

Ce qui a contribué le plus profondément à la transformation de l'accueil charnel de la musique, depuis des décennies, c'est le jazz. Qu'elle qu'ait été la perte en musicalité pure de ses exemples les plus actifs, il faut, non plus en esthéticien mais en sociologue, considérer l'influence constatable, en l'ensemble de la variété internationale, de l'irradiation par le jazz. Nous nous épargnerons de citer tous ceux qui, sans son existence, n'eussent pas chanté de la même façon, des meilleurs, comme Trenet accompagné par Chauliac, disciple de Billy Kyle jusqu'aux médiocres, qui pullulent. Nous nous contenterons de rappeler l'importance qu'ont pu avoir dans le grand public les thèmes, réabordés, de cette variété, par les jazzmen eux mêmes : Sentimental Journey (Ella Fitzgerald), The Man I love (Billie Holiday), Lover Man (Sarah Vaughan), Route Sixty Six (King Cole), Caldonia (Louis Jordan), Georgia (Ray Charles), Laura (Erroll Garner), Mack The Knife (Louis Armstrong), Blueberry Hill (Fats Domino). Il n'est pas exclu, il est même logiquement supposable que l'ait emporté sur la jazzité que véhiculent ces versions de thèmes, la quotidienneté de leur discours. Mais d'Ella Fitzgerald à Fats Domino, tous ces artistes aux mérites esthétiques divers " swinguent " la mélodie : une part du génie du jazz se trouve infusée comme à l'insu de celui qui écoute. Le diable caché franchit le miroir, entre en scène, mais la glace traversée n'est pas brisée, la représentation con-

⁷ Ibid.

tinue et les possédés légers peuvent bien ne se rendre compte de rien⁸.

c) *La banalisation du jazz*

A force de faire vendre, par sa sensualité, les cafés, les jus de fruits et les mousses à raser, le jazz a fini par être victime de sa "popularité" : dans les années 1980, il s'est à la fois banalisé et "académisé". Sous ses formes les plus rudimentaires, il sert de base à la plupart des pratiques musicales amateur (on pensera aux différents dérivés du rock). Sous ses formes les plus savantes, il est maintenant enseigné dans les conservatoires et les universités :

Il ne dérange plus personne. Il est devenu climat d'époque, compagnon anodin que des jeunes femmes annoncent avec des "voix d'aéroport" selon l'expression de Jean Robert Masson et qui se distille comme une "musique d'ascenseur" selon le mot de Frank Ténot. En certains lieux, on ne l'écoute plus, on l'entend. Ailleurs on le commente en des propos et sur un ton de marchands de savonnettes⁹.

2. Quelques effets secondaires de la mondialisation musicale

De nombreuses voix se sont cependant levées pour dénoncer les effets pervers du processus mondial d'hybridation culturelle¹⁰, notamment chez les compositeurs de musique savante contemporaine. Beaucoup d'entre eux sont conscients d'avoir perdu considérablement du terrain dans cette lutte idéologique qui les oppose à l'industrie du divertissement musical :

Aujourd'hui plus que jamais nous vivons une époque dans laquelle les éléments les plus caractéristiques de la musique classique et romantique occidentale servent de soubassement aux plus puissantes entreprises de fabrication et distribution de musiques commerciales (aux niveaux acoustiques et linguistiques ; harmonie, mélodie tonale, échelle à demi-tons tempérés de l'orchestre symphonique ou de sa version moderne synthétique, temps-rythmes pulsés, réguliers, symétriques). Cette industrie musicale - qui oblige parfois à de véritables négociations au plus haut niveau entre états - atteint une puissance prédominante et quantitative, une omniprésence quotidienne dans la vie de chaque citoyen (technologies, médias) encore jamais vue à travers toute l'histoire des hommes.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Cf. les débats français sur l'"exception culturelle".

Une telle industrie entraîne l'apparition et le conditionnement extrêmement fort, sur toute la planète, d'une conscience musicale collective totalement standardisée, faisant obstacle à l'ouverture de l'esprit et des perceptions vers des musiques nouvelles ou simplement différentes. Comment s'étonner si, dans un tel contexte, les musiques les plus créatives et innovantes (celles qui se rattachent à la modernité occidentale et sont issues de ses avant-gardes), éclatant en différents groupes (en se spécialisant), se retrouvent sur des terrains sociaux minoritaires, de plus en plus parallèles à ceux des musiques dites traditionnelles ou ethniques. (...) Dans une telle conjoncture, les facteurs sociaux et esthétiques se mêlent pour créer une convergence entre des musiques ayant en commun le fait d'échapper aux standards musicaux les plus établis et dominants, notamment au niveau de leurs matériaux acoustiques (types de sons, échelles, instruments techniques d'émission vocales). (...) Mais cette thématique, bonne en elle-même, peut masquer en fait une véritable stratégie sociale de domination, récemment exploitée de la pire manière par les produits douteux de la world music commerciale¹¹

En observant ce phénomène et ses arcanes financières, on croirait que l'Occident cherche à se venger de la diversité énorme de ces musiques, et de leurs esthétiques fondamentalement divergentes, en leur imposant d'entrer à l'intérieur d'un ordre établi et standardisé dont il est le seul et total maître¹².

On voit ici comment les tenants de la musique savante peuvent parfois se retrouver dans le même camp que les défenseurs des musiques les plus traditionnelles... Concernant la *world music* évoquée par Jean-Claude Eloy, rappelons simplement qu'il s'agit d'une expérience syncrétique : la rencontre de musiciens populaires d'origines diverses se livrant à des expériences interculturelles de "*fusion*" dans le domaine de la musique diffusée industriellement à l'échelle planétaire.

Dans presque tous les cas, on aboutit à des expériences d'intégration d'instruments et de sonorités "exotiques" à l'habituel appareillage électronique de la production occidentale actuelle (l'inévitable boîte à rythmes binaire). Par ailleurs, n'oublions pas que la *world music* est elle aussi un marché:

- 300.000 titres sur le marché européen au début des années 2000
- 10.000 nouveaux chaque année

11 Jean-Claude Eloy : "L'autre versant des sons, La musique et le monde, Maison des cultures du monde, Paris, 1995, pp. 194-195.

12 Ibid. p. 195.

- 12% des ventes en magasin (classique, du Moyen-âge au contemporain : 14%)¹³

Si les phénomènes d'hybridation et de métissage peuvent paraître sympathiques au premier degré, il faut être conscient qu'ils introduisent également une relation de pouvoir entre les différentes musiques en présence, du fait de leur inégalité de moyens financiers. Elle provoque avant tout une dégradation du "corps musical" traditionnel qu'elle affecte sans que la contrepartie artistique soit vraiment sensible (il n'y a enrichissement que lorsque les éléments empruntés sont organiquement compatibles avec la tradition originelle)¹⁴.

L'exemple le plus largement répandu d'hybride musical est celui de la musique de variétés, nationale ou internationale, qui est progressivement entrain de se répandre dans les villes et les campagnes du monde entier et d'en saturer l'environnement sonore. Systématiquement assénée par les médias, elle tend à devenir partout la nouvelle norme, dans la mesure où elle est quasiment la seule musique dont la propagation atteint toutes les couches d'une population, traversant aisément les frontières politiques, sociales et linguistiques. Partout les mêmes, ses procédés de "préparation" font appel à un savant dosage de références traditionnelles, de manipulation des mentalités, de courants de mode et de technologie adéquates. Ils visent à renforcer un état d'esprit qui soit conforme au goût du jour, "politiquement correct" et dépourvu de toute velléité subversive, détournant le public de son autonomie et, dans une large mesure, de ses préoccupations légitimes, au profit d'une réceptivité à des produits de consommation faciles et facilement accessibles¹⁵.

Cette dégradation est d'autant plus insidieuse que ces musiques sont diffusées à longueur de journée dans la plupart des lieux publics urbains de la planète :

Une des formes extrêmes de cette tendance est la musique dite "d'ambiance" (ambient music), distillée à longueur de journée par les haut-parleurs des supermarchés, des salles d'attente et des lieux publics en tous genres. Destinée à "meubler le silence", cette musique prétendument "légère" n'est en fait pas aussi anodine qu'elle le paraît ; certaines maisons de production spécialisées dans sa fabrication en ont

13 Chiffres tirés de l'ouvrage de Laurent Aubert, op. cit.

14 Cf Trân Van Khê : "Où en sont les traditions musicales ?" Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale 84, pp. 1-9.

15 Aubert, Laurent, ibid. p. 12.

scientifiquement étudié les mécanismes de pénétration des consciences à partir de recherches poussées en acoustique, en marketing, en statistique et en psychologie des masses. Sans nous étendre sur le sujet, notons que ce type d'environnement sonore insidieux est conçu et réalisé dans des buts précis : engendrer la passivité, appâter le client, faire rêver pour anesthésier la douleur ou pour chasser les problèmes, créer un climat de confiance et de douce euphorie, susciter des mécanismes physiologiques tels que la salivation ou le ralentissement du rythme cardiaque, etc. D'une manière générale, il vise à lénifier, voire à dépersonnaliser l'individu, afin de diriger et de rentabiliser son comportement¹⁶.

Cependant, pour conclure ce paragraphe sur une dimension beaucoup moins négative, nous rappellerons, avec le compositeur nord-américain Scott Johnson, que les raisons de l'attrait de la population pour les musiques de variétés ne sont pas seulement dues aux machinations des maisons de disques. Il y a des facteurs anthropologiques :

Toute leur vie, les gens pensent que la meilleure musique est celle qu'ils ont entendue entre 15 et 20 ans. C'est parce que la musique de variété, pour l'essentiel, a trait à la sexualité humaine, à son déroulement, à son rituel. Nous aimons tous cette musique qui nous rappelle les moments forts de notre propre sexualité. Cela relève peut-être plus de l'anthropologie que de la musicologie, mais je pense qu'il est important, pour un compositeur de musique sérieuse, de tenir compte de la place de la musique dans sa civilisation, voire dans l'espèce humaine, et d'en observer les effets et les usages¹⁷.

3. Après l'avant-garde...

Dès le début des années 1960, certains compositeurs nord européens issus du postwebernisme le plus strict, ont ressenti la nécessité de reconsidérer les hiérarchies entre les genres musicaux. En arrangeant, dans ses *Folk songs* (1964), un certain nombre de mélodies populaires Luciano Berio - qui était à cette époque un représentant patenté de la musique savante postwebernienne - a franchi symboliquement un pas, que d'autres attendirent encore quelques années pour faire à leur tour.

En intégrant dans les préludes et postludes instrumentaux des chansons populaires une écriture qui tient parfaitement compte des apports du langage contemporain, tant sur le plan instrumental qu'harmonique, Berio démontre,

16 Ibid. p. 12.

17 Scott Johnson, cité par Stéphane Lelong, *Nouvelle musique*, Paris, Balland, 1996, p. 194.

au sein des cercles d'avant-garde, dès les années 1960, que l'aller-retour entre les deux mondes du populaire et du savant est désormais possible.

La génération suivante a franchi le pas beaucoup plus directement. Le courant postmoderne nord-américain - et ses homologues européens - a plus ouvertement cherché à abolir cette opposition entre genres mineurs et genres majeurs - on pense ici à des pièces comme *Changing opinion*", tiré de *Liquid days*.

Nés souvent autour des années 1950 et après, au moment où l'industrie du disque connaissait son essor via la radio, beaucoup de compositeurs ont intégré la pratique des musiques de variété ou de rock qu'ils ont eue durant leur jeunesse :

Quand j'étais étudiant, je suivais des cours de théorie musicale pendant la semaine, et je jouais dans les bars le week-end pour me faire un peu d'argent. Je jouais de la guitare électrique, et tous les types de musique que l'on peut jouer dans les bars, principalement du blues et du rock¹⁸.

L'écart initial entre les deux mondes de la musique des médias et l'avant-garde contemporaine a souvent été vécu comme une contradiction insoluble :

J'ai totalement arrêté la musique pendant quelques années, parce que je ne me sentais chez moi dans aucun de ces deux mondes. J'avais une contradiction à résoudre : il était clair que je ne voulais pas devenir musicien de variété, je l'avais fait jusque-là pour gagner ma vie, mais quelque chose en moi voulait conserver un peu de cette musique, car elle avait une signification pour moi. Je sentais qu'il m'était impossible de résoudre cette contradiction à ce moment-là. Je ne pouvais concevoir de musique qu'avec une structure complexe, mais aussi avec une sonorité plus spécifique au pays, et peut-être même vulgaire. (...) C'était à l'époque d'autant plus difficile pour moi que le sérialisme était à son apogée dans les universités américaines, et qu'on ne voyait dans mon projet qu'un manque d'élévation artistique¹⁹.

A l'inverse, si les compositeurs de musique "sérieuse" ont pu franchir sans trop de difficultés la frontière qui sépare ces deux mondes, certains musiciens issus du *show business* ont eu plus de difficultés à obtenir une reconnaissance du monde de la musique savante. On peut penser à un musicien comme Franck Zappa, qui dit avoir été influencé par Stravinsky (ce dont témoignent les nombreux changements métriques), par Varèse et la musique électroacoustique.

18 Ibid. p. 195.

19 Ibid.

Le degré de sophistication mélodique, rythmique, timbrique et formelle, allié à l'exigence de ses improvisations à la guitare électrique, font de lui un musicien singulier, qui a également eu une activité parallèle de compositeur de musique "sérieuse" - il a écrit des pièces pour orchestre dont la sonorité est globalement "contemporaine". Si l'on prend l'exemple de *Bogus pomp*, a pour particularité d'introduire une dimension parodique sur les clichés sonores et expressifs véhiculés par les musiques symphoniques de film. En somme, il s'agit ici de l'œuvre d'un compositeur de musique "populaire", qui s'aventure dans le registre de la musique "sérieuse" en réutilisant au second degré des stéréotypes de la musique "populaire"²⁰...

4. Sommes-nous devenus postmodernes ?

C'est un fait sociologique acquis : les occidentaux des grandes villes ont accès à presque toute la production musicale du monde, sans hiérarchie. Vive donc l'éclectisme via les grands magasins spécialisés dans la vente de disques, via l'Internet et France Musique(s) (avec un "s" ajouté). La discothèque de l'amateur des années 2000 fait côtoyer sans complexes tous les styles musicaux, toutes les époques et toutes les régions de la planète et il n'y a plus grand monde pour s'en offusquer. Un ex-ministre de la Culture, Jack Lang, en a maintes fois donné l'exemple, en apportant son soutien à des modes d'expression musicale aussi apparemment opposés que l'opéra et le *hip-hop*.

Là est le terreau de la postmodernité : tout est présent simultanément, tout est juxtaposé, sans hiérarchie entre les ex-genres "majeurs" dominants (dits savants et sérieux) et les ex-genres "mineurs" (le divertissement populaire ou la musique traditionnelle des civilisations dites "primitives"). Pour l'amateur postmoderne type, Beethoven est tout aussi important qu'un solo de Miles Davis, qu'une polyphonie Pygmée ou que le dernier *mix* d'un D.J. recommandé par une revue culturelle "branchée".

Quant à la création musicale, elle s'annonce depuis la fin des années 1980 comme devant être le produit d'un métissage permanent, d'une hybridation, d'un mixage à l'infini d'éléments empruntés à tous les genres musicaux disponibles. Michel Schneider, un ex-Directeur de la Musique au Ministère de la Culture de Jack Lang, en est venu à dire : "Je suis prêt à

²⁰ Habitué des studios de variété, Franck Zappa a exigé, pour l'enregistrement de l'œuvre, une prise de son par micro séparé pour chaque instrumentiste de l'orchestre symphonique, afin de pouvoir contrôler lui-même tous les équilibres instrumentaux par de savants mixages.

soutenir que le baroque de Jimmy Hendrix est plus beau que celui de Lully, et la douleur glacée de Heart and soul de Joy Division plus vraie que le pathos sucré de certaines pages de Tchaïkovsky²¹".

Quant aux provocations des ex-avant-gardes, il y a longtemps qu'elles ne font plus scandale : il est fini le temps des diktats qui, dans les années 1950-70 permettaient à certains idéologues de jeter l'anathème, au nom du sens de l'Histoire, sur des créateurs qu'ils jugeaient "inutiles" car incapables de conduire l'invention musicale jusqu'à ses conséquences ultimes.

Aujourd'hui, même si nous ne sommes toujours pas rentrés dans l'ère de la "fin de l'histoire", nous pouvons au moins constater la "fin de l'historicisme, la fin du sentiment d'un temps perçu comme un axe orienté, dévoilé par des successions de nouveautés²²". Du coup, le retour au passé a changé de statut : alors que les emprunts à la tradition ont été considérés, dans les années 1950-60, comme une faiblesse, une "nostalgie" coupable, ils sont désormais vécus, depuis le milieu des années 1980, comme le retour légitime de ce qui avait été refoulé mais qu'il devenait impossible de réprimer plus longtemps.

Un certain nombre de compositeurs majeurs de l'avant-garde postwebernienne, parmi lesquels Henri Pousseur ou György Ligeti, ont accepté la remontée vers la conscience de modèles musicaux que la tradition musicale avait déposés au plus profond d'eux-mêmes. Ils ont également cédé à l'attraction des cultures lointaines, qui avaient su garder les traces d'un potentiel expressif authentique, d'une énergie vitale primordiale. C'était aussi, pour beaucoup, une façon de réagir contre le "style musical contemporain international", contre une avant-garde savante postsérielle trop uniformément répandue dans toutes les capitales occidentalisées de la planète.

L'Histoire ne revient pourtant jamais en arrière : même s'ils ont pu être sincères, ces retours vers le passé musical (ou vers les civilisations moins développées technologiquement que la nôtre) n'ont pu retrouver ni la fraîcheur ni la naïveté originelles. On ne sort pas indemne de quarante ans d'une avant-garde qui a cultivé jusqu'à l'extrême la lucidité et la distance critique. Comme l'a signalé dès le début Umberto Eco, "la réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé (...) doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente²³". Il en va sans doute de même avec les

21 Michel Schneider, *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993, p. 69.

22 Béatrice Ramaut, *Musique et postmodernité*, Que sais-je n° 3378, Paris, PUF, 1998, p. 9.

23 Umberto Eco, *L'apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 75.

musiques traditionnelles : le paradis perdu est difficile (sinon impossible) à retrouver tel quel. On peut toujours en rêver, on peut toujours tenter de le reconstituer...

C'est grâce à la possibilité postmoderne de faire coexister sans complexes des œuvres savantes et populaires d'époques et de continents différents, que notre société reconstruit progressivement ses critères collectifs de jugement esthétique. C'est ainsi qu'elle est en mesure d'élargir progressivement sa vision globale du potentiel musical et imaginaire de l'Humanité.

5. L'"authentique" : un nouveau marché pour l'industrie du disque et du spectacle vivant

Pour lutter contre l'homogénéisation des cultures, le nivellement des identités, la "pasteurisation" des "produits" musicaux, certains auditeurs ont pu manifester une exigence du retour à "l'authentique" - attitude qui était celle de Bartok et Falla, pionniers à leur époque. Si le début du XX^e siècle nous a donné des exemples d'idéalisations des musiques populaires autour des notions de "fraîcheur", de "spontanéité" et de "pureté", de "crudité", de "barbarie", ou encore de "charme vieillot", de "grâce désuète" et de "naïve simplicité", notre époque sécrète ses propres stéréotypes.

Les promoteurs touristiques l'ont compris depuis longtemps, qui détournent les pratiques traditionnelles des pays d'accueil en spectacles mis en scène, rendus "présentables" à un public de touristes grâce au travail d'un "arrangeur", un chorégraphe, un metteur en scène, pour en faire un produit commercial susceptible de correspondre aux attentes du touriste. Coupées de leur fonction sociale ou rituelle initiale, ces musiques ne sont plus que des simulacres de la tradition dont elles sont issues.

Il n'y a rien de plus, dans ces démarches, que la rémanence d'attitudes ethnocentriques plus anciennes, la transposition moderne de l'attitude des visiteurs des expositions universelles de la fin du XIX^e. Au confort d'admirer chez soi les coutumes indigènes de pays lointains dans un décor reconstitué, s'est substitué le plaisir de sortir de chez soi pour aller admirer sur place les coutumes indigènes... Ce qui ne change toujours pas, c'est que le "produit" est "arrangé" pour correspondre par avance aux jugements tout faits et aux critères d'écoute des occidentaux :

Selon une vision simpliste, l'Africain joue ainsi du tambour - il a ça dans le sang - ; l'Indien des Andes affectionne les mélodies éoliennes et sentimentales de la flûte de roseau ; le Tsigane, lui, sait nous émouvoir avec les mélismes de son trop plein

d'âme ; et l'Oriental se plaît, pour sa part, à manifester son penchant mystique en d'interminables improvisations aux propriétés hypnotiques. Indépendamment de leur talent, qui n'est pas à mettre en doute, le succès qu'ont connu des artistes comme Les Tambours de Guinée, Los Calchakis, Gheorghe Zamfir, ou Ravi Shankar, pour ne citer qu'eux, ne s'explique qu'à partir de ces clichés. Certaines musiques s'exportent ainsi mieux que d'autres, car elles correspondent aux attentes de leurs nouvelles audiences. Au risque de fournir une idée partielle ou partielle, voire franchement fautive, d'une culture, d'un peuple ou d'une civilisation entière, elles contribuent, du moins, à conforter l'image rassurante que d'aucuns se sont créée - et qu'ils désirent conserver - d'une région du monde et de ses habitants²⁴.

6. Quelques remarques sur les termes de "tradition", d'"authenticité" et d'"universalité"

A ce marché de " produits conditionnés ", les auditeurs cultivés préfèrent évidemment celui des enregistrements réalisés par les ethnomusicologues (voir la collection *Ocora* de Radio France), espérant sans doute toucher enfin la tradition dans toute sa pureté originelle. Concernant cette notion de " pureté ", Vladimir Jankelevitch nous a depuis longtemps appris à l'aborder avec la plus grande prudence sur le plan idéologique :

Personne, en effet, ne peut affirmer, de soi-même : " Je suis pur ", *purus sum* (...). Non, aucun homme ne peut, sans restrictions ou sans humour, porter sur lui-même, en cet instant même, un tel jugement de valeur ; du moins n'est-ce pas au sujet qui parle à en juger (...). L'enfant est l'innocence même, ou la pureté substantielle, mais par définition, il n'en sait rien ; l'enfant est pur, mais il ne le sait pas, et il n'est précisément pur qu'à condition de l'ignorer : l'adulte conscient le saurait et même ne le saurait que trop s'il l'était, mais justement parce qu'il ne sait il ne l'est plus!²⁵

Même si ces musiques semblent transcender les limites de la culture de leur époque, pour nous toucher aujourd'hui au plus intime notre être contemporain (peut-être par leur art de l'instant, qui semble faire défaut à tant de musiques d'aujourd'hui), nous devons nous faire à l'idée qu'il n'a sans doute jamais existé de tradition artistique "pure" :

[Ce mythe] est tout aussi illusoire que celui de la pureté de la

24 Aubert, Laurent : *La musique de l'Autre*, Genève, Georg Editeur, 2001, p. 13.

25 Vladimir Jankelevitch, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, pp. 5-6

race, dont l'outrance foncière a été démontrée, s'il le fallait, par la perversion de ses applications²⁶.

Une musique traditionnelle n'est ainsi en aucun cas l'image d'une quelconque pureté originelle, ni celle d'un passé musical demeuré intact ; vivante et donc soumise aux changements comme n'importe quel organisme, elle exprime au contraire toujours son époque, manifestant les confluences et les étapes ayant marqué ses productions²⁷.

Pour trouver un art cent pour cent populaire, il faudrait le chercher dans une société primitive, sauvage, sans élite²⁸.

Il faut se rappeler que le terme de "tradition" est indissociable du processus de transmission qui relie le passé au présent. Autrement dit, quelle que soit l'époque à laquelle on recueille cette tradition, ce qui est transmis a toujours été transformé au passage par la subjectivité et la créativité du moment :

Le propre d'une tradition n'est pas de conserver intact un patrimoine hérité du passé, mais de l'enrichir selon les circonstances du présent pour en transmettre les fruits aux générations à venir. Comme une langue parlée, une musique est un idiome, et, en tant que tel, un organisme vivant en constante mutation. Une tradition musicale constitue donc à la fois un cadre normatif et une chaîne de transmission. La dimension créative y est toujours présente dans la mesure où, consciemment ou non, chacun y imprime la marque de sa subjectivité, y apporte la mesure de son talent. De même que le contexte agit sur l'individu, celui-ci en modifie le contenu, qu'il choisisse de respecter ou non les conventions et les règles en vigueur dans ce contexte²⁹.

Quant à la question de l'universalité de la musique, ce terme même est déjà l'indice d'un positionnement ethnocentrique :

On entend souvent dire que la musique est un langage universel ; mais sans qu'il soit précisé à quelle musique on se réfère, tant il paraît évident qu'il s'agit de la nôtre³⁰.

26 Aubert, Laurent, *ibid.* p. 41.

27 Aubert, Laurent, *ibid.* p. 45.

28 Davenson, *Le livre des chansons, ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française*, La Baconnière, Neuchâtel, 1946, p. 37, note 15, cité par André Schaeffner, "Musique populaire et art musical", *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, le Sycomore, 1980, p. 24, note 2.

29 Aubert, Laurent, *ibid.* p. 22.

30 Aubert, Laurent, *ibid.* p. 16. Quant à ce qui concerne les critères musicologiques de l'"authenticité", se reporter à Jean During : *Quelque chose se passe*, Verdier, 1994, pp. 189-209 : "Les axes de l'authenticité".

Pour ceux qui garderaient encore leurs illusions dans ce domaine, que penser de cérémonies ou de rituels collectifs importés dans une salle de concert "à l'italienne", décontextualisées, réduites à une durée de deux heures pour correspondre à la durée de nos concerts, sans interactions avec un public qui ne réagit pas de la manière attendue puisqu'il ne connaît ni la langue ni les codes ?

Les musiques traditionnelles victimes du "star system" ?

De plus, il nous faut prendre en compte le phénomène de "*star system*", lorsqu'il s'empare d'un artiste venu des musiques traditionnelles. En faisant l'essentiel de sa "carrière" en occident, le chanteur de *qawwâli* pakistanais Nusrat Fateh Ali Khan s'est progressivement éloigné du soufisme, en transformant une tradition musicale religieuse à caractère ésotérique en un produit "spectaculaire" de consommation de masse - ce qui n'empêche pas qu'on doive lui reconnaître d'extraordinaires capacités musicales.

Comme pour la musique classique ou le jazz, la constitution d'un répertoire discographique a forcément eu une influence décisive sur la virtuosité et le caractère spectaculaire des prestations de ces musiciens traditionnels, ne serait-ce qu'en créant des références incontournables :

Les guitaristes flamenco se doivent par exemple de tenir compte des prouesses de Paco de Lucia, les joueurs de sitar indien de celles de Ravi Shankar ou de Valayat Khan, et les jembéfola africains de celles d'Adama Dramé ou de Sougalo Coulibaly, car ils savent qu'ils seront jugés par rapport à ces critères d'excellence. Il en résulte une nouvelle sorte d'émulation, poussant la plupart des interprètes à sans cesse repousser les limites de leurs possibilités techniques. Le résultat est effectivement que leur virtuosité s'est considérablement accrue ces dernières années, parfois jusqu'à des sommets inouïs. Mais de nombreux connaisseurs s'accordent à déplorer la perte de musicalité qui en découle pour ces athlètes de la musique, motivés plus par son aspect quantitatif - calculable en nombre de notes alignées à la minute - que par la qualité de l'expression et de l'émotion qui s'en dégage. Comme dans n'importe quel autre domaine, la loi de la concurrence joue désormais, imposant ses règles à ceux qui s'y prêtent³¹.

7. Populaire/Savant : allers et retours

De manière plus générale, la musique populaire a été pratiquement omniprésente dans le langage savant des siècles passés, y compris dans les

31 Aubert, Laurent, *ibid.* p. 76.

œuvres réputées les plus austères - cette présence dans les œuvres savantes pouvant se manifester de manière explicite par la citation de thèmes, de rythmes, de couleurs instrumentales, etc. Dès la fin du XIX^e, "les grands pays qui ont créé notre musique avaient déjà tiré [de leur musique populaire] leur système harmonique et rythmique et les formes qui en découlent"³². La musique occidentale du XX^e siècle ne pouvait pas le faire sous cette forme immédiate ; elle a intégré les musiques populaires de manière beaucoup plus implicite, par l'adoption de structures ou de rapports numériques cachés, de modes de jeu instrumental transposés dans son propre langage.

Dans l'autre sens, la musique populaire a évolué sous l'influence des harmonisations, de la métrique, des carrures et des orchestrations de la musique "classique", surtout à partir du moment où les musiques populaires urbaines se sont servies des compétences de musiciens ayant suivi des cursus académiques. En somme, l'identité structurelle de cette nouvelle musique populaire urbaine (il n'est pas question ici des musiques traditionnelles) s'est construite sur le décalque des techniques issues la musique dite "classique", avec ses harmonisations tonales, ses carrures, etc.

Enfin, certaines techniques appartiennent aux deux mondes, tout particulièrement celle de la variation. André Schaeffner s'est appuyé sur ce constat pour montrer qu'il n'y a pas de véritable rupture de continuité entre les deux univers :

Entre le compositeur qui varie savamment un thème donné et un musicien primitif qui varie d'instinct une phrase infiniment répétée, la distance peut paraître grande ; mais il s'y insère une gradation presque insensible de types de variation (...) La variation joue à l'intérieur de la moindre œuvre, et il faut la chercher à tous les degrés de la composition, de la transmission et de l'interprétation de la musique. Dans la musique populaire ou primitive, elle s'exerce durant l'exécution et en vivifie la matière ; elle se reproduit encore du fait que la musique est transmise oralement, va de bouche en bouche, de génération en génération ; parfois elle se confond avec ce que l'on croit être une improvisation. Mais il n'est pas jusqu'au compositeur qui se trompe lui-même : sur la portée exacte de ses intentions, de ses allusions, de ses déguisements, de ses dissimulations. Malgré sa science, ou plutôt à cause d'elle, il vit dans une espèce de nuit, qui le rapproche de ses frères "inférieurs"³³.

32 André Schaeffner, "Musique savante, musique populaire, musique nationale", *Gradiva* 6, 1989, paru dans *Variation sur la musique*, Fayard, 1998.

33 André Schaeffner, "Musique populaire et art musical", *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, le Sycomore, 1980, pp. 34-35

La pensée d'André Schaeffner incite à se demander s'il y a réellement une différence ontologique (de nature, par essence) entre populaire et savant (ce que l'on appelle " artistique ", " sérieux "). Ne s'agit-il pas plutôt d'une opposition graduelle ? C'est une question que se sont posée les ethnomusicologues les plus sérieux :

Je voyais les musiciens africains jouer, et la question que je me posais était d'établir la concordance entre ce que j'entendais et ce que je voyais. C'était horriblement difficile. (...) Ce qu'ils jouent donne l'impression d'être toujours pareil, en réalité ce n'est jamais pareil. (...) Ils jouent à des tempi très rapides des choses qui sont terriblement compliquées, comme si c'était l'activité la plus simple du monde. Mais quand vous regardez isolément ce que fait chacun des musiciens, cela paraît relativement simple. Voilà qui pose un faisceau de questions sur les aspects techniques. Quant à l'aspect émotif, on n'y résiste pas : c'est l'expression d'une vitalité fabuleuse, d'une puissance spontanée qui dans notre culture se trouve refoulée.

Je vais vous donner un exemple extrême : la première fois que j'ai entendu chanter les Pygmées (en vous le racontant, j'en ai encore des frissons dans le dos). C'est une musique que vous ne connaissez pas, que vous n'avez aucune raison d'avoir jamais entendue, et pourtant, vous la connaissez, sans la connaître. C'est probablement l'un des grands mystères de la musique, ce qu'elle a de plus puissant. Elle se situe en nous à des niveaux vraiment archétypiques ou si l'on préfère, d'inconscient collectif. (...) En tant qu'individu, je ne la connais pas, mais en tant qu'être, j'y réagis fortement ; le " poids spécifique " de cette musique me parle, m'atteint quelque part où moi-même je ne m'atteins pas³⁴.

8. La musique populaire : un antidote aux crises de modernité ?

La musique populaire (et, derrière elle, l'idée de Nature qui lui est associée) a peut-être joué le rôle de garde-fou dans les moments les plus intenses de fuite en avant dans la modernité. Sinon, comment expliquer, chez Stravinsky, le renforcement des pôles au moment de l'explosion du Sacre (toute la première partie en *mib*) ? On pourrait se servir de la même hypothèse pour rendre compte du retour à l'univers de la valse et de l'opérette dans le *Chevalier à la rose* après les effondrements troublants de *Salomé*

34 Simha Arom : "Musique comme marqueur culturel", In Harmoniques n° 2, Paris, Editions du Centre Pompidou, Christian Bourgois, IRCAM, 1987, p. 20.

et *Elektra*. Ou encore, pour expliquer le passage définitif à l'atonalité chez Schönberg, qui se fait sur une Valse (cinquième pièce de l'opus 23).

De même, nous avons vu que l'argumentation de Bartok prenait exemple sur la musique paysanne pour invoquer le refus de l'atonalité - tout en proposant des œuvres d'une âpreté expressionniste qui n'avait plus rien à voir avec l'univers paysan d'Europe centrale. Enfin, les postmodernes nord-américains se sont appuyés sur le rock et les musiques "actuelles" pour dépasser le malaise ressenti face à l'omniprésence des langages d'avant-garde dans l'enseignement des universités.

9. Corps et oralité : retour à une approche holiste de la musique

L'approche anthropologique de la musique oblige à remettre l'homme "faiseur de musique"³⁵ au centre du débat, quel que soit le contexte culturel dans lequel s'exerce son activité :

Il devient possible d'établir une véritable cartographie musicale de l'humanité et, ainsi, de développer une approche anthropologique de toutes les musiques, y compris la nôtre (...) "(Cette perspective) implique fondamentalement que la musicologie "classique et historique" ne soit désormais considérée que comme une application particulière de cette musicologie intégrale à son domaine propre, et non plus comme la norme de toute chose en matière de musicalité, ce qui peut évidemment susciter quelques résistances³⁶.

L'étude attentive des musiques populaires selon ces critères permet de comprendre comment, par une pratique séculaire de l'oralité, le corps musical peut être mis en action dans sa globalité, en tant que tout agissant (et non pas analytiquement, en séparant intellectuellement les composantes de l'acte artistique). Elle permet de ressentir comment, au moyen de la musique, du texte et de la danse, le corps, l'esprit et l'univers peuvent être mis en harmonie, avec une efficacité et une économie de moyens que nos musiques occidentales semblaient avoir perdues.

10. Seule la temporalité propre à chaque civilisation ne peut être pillée

Si l'on part du principe que le rapport des individus au temps (la conscience de l'écoulement du temps, la gestion du temps dans leur propre

³⁵ Dans le sens où l'entend John Blacking.

³⁶ Aubert, Laurent, *ibid.* p. 2.

vie) est le résultat d'une lente acculturation, l'on conviendra que, ce qui circule actuellement dans nos circuits de diffusion musicale, est davantage un foisonnement d'échantillons de musiques populaires, formatés à la taille de nos CD ou de nos "spectacles" (2h maxi, avec pause si possible), que l'exact décalque de ce qui se passait réellement dans les pays d'origine, avant l'irruption de la civilisation occidentale et de l'industrialisation.

Autrement dit, nous sommes encore loin, culturellement parlant, de rentrer dans la temporalité de l'Autre, et encore moins d'être capables de la piller. Même si quelques compositeurs comme Stockhausen ou Eloy en ont fait la démarche, il reste encore beaucoup à explorer.

11. Face à l'uniformisation : le pari de la différenciation selon Claude Levi-Strauss

Interrogé par la revue de l'IRCAM, *InHarmoniques*, Claude Levi-Strauss a tenté de donner une vision beaucoup plus optimiste de l'avenir que celle que nous avons reconstituée jusqu'ici :

Q. : Les médias tendent à réaliser, précisément, de nos jours, une forme d'hyper-espace. Est-ce qu'il n'y a pas là un risque de désagrégation des identités culturelles, une perte de spécificité des différentes cultures?

Cl. L.-S. : Il faut tout miser sur un pari. Et le pari, c'est qu'au fur et à mesure qu'une confusion ou une unification se produiront sur certains plans, de nouvelles différenciations apparaîtront sur d'autres, que nous ne pouvons pas prévoir, évidemment³⁷.

On retrouve une même attitude positive chez Henri Pousseur. La mondialisation des langages musicaux et des technologies peut être considérée comme un outil, que les groupes humains s'approprièrent au service de leurs propres fins artistiques et de leur créativité :

La résistance relative, souvent secrète et "rusée" de certaines cultures colonisées, qui s'est produite le plus souvent sous forme d'insinuation dans les musiques importées (exotisme, jazz, etc. en sont quelques exemples, de nature il est vrai assez différente). Parmi les "métissages" récents, celui des musiques populaires urbaines d'Afrique centrale me semble particulièrement intéressant: il combine en effet des éléments traditionnels tribaux avec des apports "latino-américains", dont les sources cependant avaient déjà subi, voici bien des décennies ou même des siècles, une première vague

³⁷ Claude Levi-Strauss : "Musique et identité culturelle", *InHarmoniques* n° 2, Paris, Editions du Centre Pompidou, Christian Bourgois, IRCAM, 1987, p.11.

d'influences africaines. Sans doute, ne sont-ils pas seuls dans ce cas.

Même si la " médiatisation " de la planète opère un incontestable effet de nivellement et d'érosion, elle ne peut empêcher que surgissent continuellement de nouvelles poches d'innovation expressive, soit par combinaison originale d'éléments stylistiques connus, soit par invention spontanée de phénomènes jusqu'ici inouïs (mais dans lesquels il sera intéressant de rechercher la part, parfois inconsciente, des " universaux " mentionnés ci-dessus). C'est vrai que les media sont continuellement à l'œuvre pour réabsorber ceux-ci et les redistribuer dans leur réseau d'exploitation contrôlée, mais, en même temps, ils en induisent d'autres, soit par réaction pure et simple, soit par leur besoin d'un certain renouvellement.

L'" entropie " générale à laquelle nous assistons sans conteste s'accompagne donc néanmoins de l'émergence de branches autonomes de créativité, qui stimulent inversement (souvent d'une manière transversale, au moins partiellement indépendante des anciennes délimitations, par exemple ethnique ou socio économique) la négentropie de l'ensemble³⁸.

38 Henri Pousseur, *Musiques croisées*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 230.