

## En quoi la musique est-elle si peu contemporaine?

Nous entendons et nous *nous* représentons le monde en adéquation avec la façon dont nous *le* représentons. En 1914, Erich von Hornbostel et Curt Sachs montraient<sup>1</sup> qu'en Occident, la taxonomie des instruments de musique est largement incohérente : ils sont classifiés tantôt par la nature de leur matériau (les « cuivres », les « bois » - notons d'ailleurs que la plupart des « bois » ne sont aujourd'hui plus en bois -), tantôt par la nature de ce qui est mis en vibration (les « vents », les « cordes »), ou par la fonction excitatrice provoquant la vibration (les « percussions » - qui ne sont d'ailleurs pas toujours percutées -). Le piano est-il un instrument à percussion ou à cordes ? Qu'est-ce qu'une guimbarde ? Un *col legno battuto* (bois de l'archet frappant les cordes) sur un violon lui fait-il changer de famille ? Pour ces auteurs, un instrument de musique, quel qu'il soit, doit plutôt être caractérisé par les propriétés mécaniques créant le son<sup>2</sup>. Ils ont alors proposé une classification universelle en quatre familles selon la nature du corps mis en vibration<sup>3</sup> : *aérophones*, *cordophones*, *membranophones* et *idiophones*. Cette classification est aujourd'hui reconnue et largement acceptée par les musicologues et les ethnomusicologues.

Dans la pratique, c'est pourtant l'ancienne taxonomie qui prédomine. Bien plus qu'un problème de dénomination, cette classification empêche de comprendre organologiquement l'instrument ou de le penser dans ses possibles extensions, dans son évolution historique ou dans ses cousinages géographiques. Peu de musiciens essaient ainsi de préparer leur instrument, de complexifier la chaîne excitateur/vibrateur/résonateur (en ajoutant par exemple des membranes sur les pavillons ou des sonnailles sur les cordes vibrées, comme le font fréquemment d'autres cultures, ou en utilisant des anches diverses sur les instruments à vent), ou de coupler les instruments avec la lutherie électronique. Dans l'esprit commun, un violon reste frotté par un archet tandis que la guitare doit être pincée. Les flûtistes sont généralement coutumiers de la dégustation du sushi mais peu connaissent le nom, encore moins le maniement de la flûte japonaise shakuhachi. La voix chantée occidentale évite précautionneusement les changements de couleur dans les passages de registre et reste sourde aux techniques plus bruitées, si fréquentes dans d'autres cultures. L'instrument de musique classique est ainsi, en Occident, muséalisé et fétichisé. Presque rien dans sa nature ou dans la façon de produire le son ne doit être modifié. La pratique instrumentale est patrimonialisée dès son enseignement, qui se fonde sur la virtuosité et la continuité d'une tradition d'interprétation sans ouverture ni créativité. Toute pratique autre sera qualifiée, curieusement, d'*expérimentale*.

L'enseignement de la musique est un autre acteur de la muséalisation de la musique en Occident. Il n'existe à ma connaissance aucune autre discipline, qu'elle soit artistique ou scientifique, dont l'enseignement pense si peu son objet, et dont l'effort principal soit de

---

<sup>1</sup> Erich M. von Hornbostel & Curt Sachs : « Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch », pages introductives, *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914 (4-5), pp.553-56

<sup>2</sup> Un instrument de musique est un système mécanique constitué de trois fonctions en interaction : a) un ou des excitateurs (par frottement, par percussion, par pincement, par vibration des lèvres ou d'une anche ; etc.) ; b) un corps mis en vibration par cet excitateur (air, corde, membrane, solide) ; c) un ou des corps résonants (table d'harmonie, tube, bouche, caisse, etc.).

<sup>3</sup> La classification de Sachs et Hornbostel propose quatre familles principales d'instruments, ensuite déclinée selon les qualités du corps en résonance puis selon l'excitateur.

perpétuer autant les pratiques d'une génération à l'autre. Les étudiants en architecture, eux, sont encouragés à questionner les implications politiques et sociales de l'urbanisme, ceux en sciences abordent des théories récentes encore controversées et leurs enseignants les incitent à maîtriser les outils technologiques et informatiques récents qu'ils ne connaissaient pas eux-mêmes. Les étudiants en théâtre sont familiers de la vidéo, sans que celle-ci ne soit qualifiée de « nouvelle technologie » à l'heure où chacun possède un téléphone portable et un ordinateur. La responsabilité d'une formation n'est-elle pas d'aider l'étudiante ou l'étudiant à trouver son propre futur ? Ou doit-elle perpétuer une tradition en désuétude à travers des cursus, des concours ne jugeant qu'une virtuosité réductrice, soutenue par un service public et un public bourgeois conservateur qui entretient son propre divertissement aux frais du contribuable sous prétexte de culture ?

Je rêve d'un enseignement musical plus diversifié, plus créatif, où chacun se familiarise avec l'improvisation, l'écriture, les nouvelles technologies, la pratique de plusieurs instruments, la modification organologique de son instrument et les pratiques apparentées des autres cultures ; un enseignement où chacun apprenne à constituer son propre répertoire, et non les mêmes études de Chopin et quelques sonates de Beethoven (d'ailleurs pas toutes) ; un enseignement où les barrières soient moins étanches avec d'autres domaines, où la formation de l'artiste soit aussi importante que celle de l'artisan et du virtuose, et où chacun puisse participer à la construction d'un vrai futur commun de la discipline.

Les autres institutions musicales subventionnées (orchestres, maisons d'opéra) partagent malheureusement la même logique centripète. N'exige-t-on pas des compagnies de danse ou de théâtre subventionnées qu'elles se spécialisent dans des répertoires différents ? Qu'elles développent leurs propres pratiques de jeu ? Qu'elles cherchent à étonner et à surprendre, à éviter des normes trop strictes ? Les qualifie-t-on alors d'*expérimentales*, ou cette approche ouverte nous paraît être au contraire, paradoxalement, *normale* ? En musique subventionnée, ce n'est pas le cas. Le seul orchestre symphonique traditionnel au monde proposant un répertoire un peu plus élargi et plus contemporain, une pratique différente, où le timbalier consente à jouer d'autres percussions et le premier flutiste du piccolo ou de la flûte basse, où les musiciens acceptent de jouer spatialisés, avec des parties solistes, ou avec électronique — l'orchestre symphonique de la radio de Freiburg (SWR Sinfonieorchester Freiburg) — fut dissout en 2016 sans que cela n'émeuve ni les politiques, ni la plupart des musiciens classiques. Les subventions publiques aux orchestres symphoniques et aux maisons d'opéra sont d'ailleurs scandaleusement disproportionnées face à celles destinées aux autres segments : ensembles contemporains, baroques, de jazz, d'improvisation, de théâtre musical, institutions de recherche, et autres lieux proposant des approches, paraît-il, plus *expérimentales*.

Pourquoi la musique serait-elle si différente des autres disciplines, notamment des autres disciplines artistiques ? J'avancerais, dans ma réflexion actuelle, deux raisons fondamentales.

D'une part, il fallut attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, en Occident, pour que la musique quitte, auprès des non-musiciens, son statut d'art secondaire essentiellement fonctionnel. Elle accompagnait jusque-là les festivités, les rituels religieux, la danse ou le théâtre, ou servait de fond sonore aux rires et à la discussion. Les pièces de musique pure n'avaient pour seul objet que l'enseignement et la pratique des musiciens eux-mêmes. Il me semble d'ailleurs que la musique a retrouvé aujourd'hui ce rôle fonctionnel et secondaire quand on

voit le peu d'intérêt du public, des intellectuels et des politiques pour ce genre, la tendance « multimédia » des musiques savantes d'aujourd'hui, tout comme la primauté de la vidéo et des effets visuels dans les musiques populaires.

Le statut d'art majeur de la musique autonome n'apparaît donc, pour le grand public, que vers 1750, inférant, pour réussir cette métamorphose en un théâtre des sens auditifs sans parole, ni forme visuelle, ni scénario, le développement des techniques adéquates que l'on connaît : forme sonate, genres instrumentaux prodigieux comme l'orchestre symphonique (formation optimale pour la diversité de ses couleurs, l'équilibre acoustique entre les groupes et pour sa capacité à fonctionnaliser les différents instruments afin de créer une machinerie instrumentale riche et flexible), le piano (formidable instrument polyphonique de salon), ou le quatuor à cordes (quintessence de la dextérité et de la variété de dynamiques, d'ambitus, d'écriture et de couleurs, pour une formation pourtant sommaire et a priori homogène).

Cette grande époque de la musique pure, que ce soit en matière d'écriture, de créativité, de popularité, ou d'instruments, atteint son point culminant avec Ludwig van Beethoven. Usant le plus souvent d'un matériau musical réduit à des gestes solfégiques pauvres (un arpège, deux notes, un accord), qu'il développe en de longues formes ingénieuses et diversifiées sans provoquer ni ennui ni frustration, Beethoven métamorphose l'essence de cet art en établissant qu'une œuvre de musique ne se juge plus à la qualité de ses motifs mais à la stratégie d'épuisement de ceux-ci, en d'autres termes que la musique, dissociée d'autres formes d'expression, n'est pas un *quoi* mais un *comment*. Beethoven rehausse brusquement l'exigence esthétique de cet art du temps et du son. Il dissocie définitivement le genre savant du genre populaire, et infère une dimension transcendante de l'expérience existentielle du temps que les autres disciplines artistiques n'égalèrent qu'avec difficulté.

C'est d'ailleurs après la mort de Beethoven que, d'une part, le statut de musique autonome sera rediscuté (renouvellement de l'opéra, musiques à programme) sans renier les formes longues (Richard Wagner) et que, d'autre part, naîtra la nécessité de patrimonialiser ce répertoire. Franz Liszt invoque en 1835 la création de quelques « concerts-musées »<sup>4</sup>, à l'image des musées des beaux-arts, afin de préserver de temps à autres les chefs-d'œuvre du répertoire passé. Johann Niklaus Forkel et Felix Mendelssohn ré-exhument pour le grand public les compositions de Johann-Sebastian Bach. La plupart des institutions d'apprentissage et de diffusion de la musique savante vivront ensuite, et non sans raison, dans la fascination de ces cent cinquante ans de triomphe public de la musique : les instruments enseignés dans les conservatoires sont, encore aujourd'hui, majoritairement ceux permettant de jouer le répertoire de cette époque — l'accordéon, la viole de gambe, la lutherie électronique ou le oud y restant très annexes. Et la grande majorité des formations musicales subventionnées est dédiée à ce répertoire capital, les créations s'y faisant de plus en plus rares (l'essentiel du concert au début du XIX<sup>e</sup> siècle, une création par concert au début du XX<sup>e</sup> siècle, une rareté aujourd'hui). Enfin, ce répertoire reste la référence pour le grand public comme pour les politiques en Occident, lorsqu'il s'agit de penser la musique en terme d'« art savant » et de culture. Les autres disciplines artistiques et même l'ensemble des disciplines de l'esprit ont, au contraire, et sans exception à ma connaissance, la chance de se référer et puiser leurs modèles et leurs gloires publiques dans des contextes historiques et géographiques bien plus

---

<sup>4</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford University Press, rev. edition 2007, p.205.

multiples, et, peut-être en conséquence, de totalement vivre leur contemporanéité.

Autre raison selon moi de la spécificité, en Occident, de la musique parmi l'ensemble des disciplines artistiques : la musique occidentale dispose d'un statut unique entre science et art, et ce depuis Pythagore, avec un intérêt prononcé pour la propre logique de son langage (le philosophe Jacques Derrida parle de *logocentrisme*), intérêt plus ou moins affirmé selon les époques (Quadrivium, structuralisme musical). L'anthropologue Jack Goody<sup>5</sup> a d'ailleurs établi que la « scientification » d'une discipline allait de pair avec sa capacité à être notée. Une transcription écrite permet en effet de fixer et transmettre objectivement une information, de créer des abstractions, puis des abstractions d'abstractions (en musique : la note, l'accord). Elle permet de hiérarchiser et de paramétriser les informations et, finalement, de scientifier la discipline. Or, comme le montre Jacques Derrida, toute notation génère son propre logos, engendrant lui-même sa propre représentation du monde, sa *Weltanschauung*. On peut ainsi montrer que la tri-paramétrisation de l'objet musical, en Occident, en rythme, hauteur et dynamique, et leur décomposition respective en alphabets finis restent chacune artificielles. La paramétrisation induit par exemple une définition théorique fautive, en Occident, de ce qu'est un rythme (y sont oubliés les accents de couleur et de dynamique). Autre exemple, une fréquence est, acoustiquement, un changement d'amplitude dans le temps, c'est-à-dire un rythme de dynamiques. D'autre part, la décomposition occidentale des hauteurs en alphabet fini — les notes — escamote quant à elle de nombreux phénomènes musicaux comme les évolutions spectrales du timbre ou les évolutions transparamétriques. Si artificielles qu'elles soient, la paramétrisation occidentale du musical reste cependant conforme à l'idéologie cartésienne (séparation d'un problème en problèmes plus simples), et la décomposition de chaque paramètre en alphabet de signes finis ou divisifs permet la combinatoire, en particulier, pour les hauteurs, la polyphonie, inégalée dans les autres cultures musicales et les autres disciplines artistiques. Ainsi, immédiatement après la fixation définitive de la notation des rythmes et des hauteurs au XIII<sup>e</sup> siècle, l'Ars Nova développe de nombreuses techniques fondées sur des purs jeux d'écriture : *canon*, *talea*, *color*, *inversus*, techniques qui resteront valides durant plusieurs siècles à venir, tout comme cette logique d'écriture. Le compositeur devient à partir du XIV<sup>e</sup> siècle autant un compositeur de signes que de sens, et un penseur de son langage. Ce paradigme logocentrique, soutenu par une théorie musicale explicite, certes utile, mais qui n'a elle aussi aucun équivalent dans les autres disciplines artistiques (théorie secondée par l'analyse musicale, certes nécessaire, mais également propagande d'un répertoire et d'une façon de faire), commence à se déliter après le structuralisme musical des années 1950-60 (crise de la notation et de la logique combinatoire), mais perdure dans de nombreuses postures des musiques classiques et contemporaines, freinant certainement d'autres développements possibles.

Prise en étau entre des musiques populaires technologiquement et instrumentalement plus ancrées dans leur époque mais fortement imprégnées d'idiomes tonals, et une musique savante accaparée par son logocentrisme comme par le fétichisme<sup>6</sup> d'une

<sup>5</sup> Jack Goody, *The domestication of the savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1977, p.37-59.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno : « Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens », *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 7 : *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, 1938. Notion empruntée à Karl Marx, qui dénonce en 1867 le fétichisme de la marchandise au-delà de sa seule valeur utile, du fait du consumérisme naissant et de la parcellisation du travail qui ne permet plus au travailleur comme au

époque révolue, la « musique contemporaine » doit se frayer un chemin vers sa propre contemporanéité.

Les détracteurs des « musiques contemporaines » assurent que l'isolation et la dissonance de ces musiques sont nouvelles, que les musiques du passé étaient bien plus accessibles par le grand public. Ceci est, selon moi, faux, du moins en ce qui concerne les causes essentialistes. Ce qui est nouveau, au XX<sup>e</sup> siècle, est, à travers les nouveaux modes de reproduction du son, cette pollution inévitable et généralisée dans l'espace public — ascenseurs, supermarchés, jeux d'enfants — de musiques tonales simples, endoctrinement inconscient des oreilles qu'il faut comparer au silence qui régnait dans les siècles passés autorisant une autre disponibilité de l'oreille. Ce qui est nouveau au XX<sup>e</sup> siècle, c'est non pas la musique contemporaine mais la muséification de la musique savante passée<sup>7</sup>. N'oublions pas la modernité et la singularité, de leur vivant, de la plupart des compositeurs inscrits au panthéon musical aujourd'hui si idolâtré. N'oublions pas que lorsque Heinrich Biber composa les *Sonates du Rosaire*<sup>8</sup> pour violon solo, ou Wolfgang Amadeus Mozart son *Concerto pour clarinette*, les deux instruments venaient de naître (la clarinette de basset fut inventée en 1788, trois ans avant l'écriture du *Concerto*). Ne négligeons pas la provocation instrumentale et d'écriture du *Trio pour violon, piano et cor* (naturel) de Johannes Brahms.

Les années 1950-1960 furent, elles, radicales, à nouveau orientées vers le seul futur de la musique en tentant de rompre avec la plupart des acquis. John Cage, Iannis Xenakis, Pierre Schaeffer, les jeunes Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez ou Mauricio Kagel surent magistralement créer de nouveaux genres, user sans retenue de nouveaux instruments et de technologies propres à leur époque. Des pans entiers du musical furent questionnés, de la notion de concert à celle d'œuvre et à l'utilisation de la lutherie électronique, du rapport au public à l'espace de concert. Après cette période de rupture due à une appétence des créateurs, des musiciens mais aussi du public pour une *tabula rasa* d'après-guerre, un cycle plus « normal » (pour reprendre les termes de Thomas Kuhn) semble réapparaître, plus organique et approfondissant les découvertes passées. En généralisant une tendance qui possède ses exceptions, cette période semble s'ancrer plus fermement dans des référents éprouvés de la « musique occidentale classique », que ce soit en termes d'attente d'un public devenu plus frileux, de formations instrumentales normées (on ne compte plus le nombre d'opéras, de quatuors à cordes et de pièces pour orchestre écrites par ceux qui se réclament de l'avant-garde — il faut bien des médiateurs expérimentés -), ou de technologies employées par les productions actuelles de « musique contemporaine », qui privilégient plutôt, semble-t-il, la fiabilité et la reproductibilité de la lutherie (Max/msp, musique acousmatique) à l'expérimentation, ce que l'on peut comprendre du fait de la pérennité problématique de la lutherie électronique.

---

consommateur de maîtriser socialement et éthiquement la chaîne de production. Adorno reprend en musique cette critique d'une idolâtrie des interprètes (Toscanini) et d'une consommation fétichisée et régressive d'œuvres plutôt que leur compréhension et écoute réelles. Nombres d'exemples confirment cette analyse, de la consommation ostentatoire [*conspicuous consumption*] ou de distinction [cf. Bourdieu] de certains répertoires, à la réduction d'œuvres à des extraits ou des sonneries de téléphone, d'œuvres cherchant dès leur conception à répondre à une offre du marché, à l'importance donnée à la promotion, au buzz ou au quantitatif.

<sup>7</sup> « *Wir spielen Neue Musik aus allen Zeiten* [Nous interprétons la musique nouvelle de toutes les époques] » était le slogan de François-Xavier Roth à la tête de l'orchestre symphonique de la SWR Freiburg.

<sup>8</sup> Chaque sonate exige une *scordatura*, réglage particulier des cordes du violon, et Biber demande dans la 11<sup>ème</sup> *Sonate* un croisement des cordes du violon.

Certainement sous l'influence du public, des festivals de radio et des éditeurs, de nombreuses œuvres « contemporaines » embrassent sans limite les références passées, quitte à n'affirmer leur modernité que par quelques modes de jeu hors-normes, quelques accords dissonants (couleurs qui deviennent également référencées), par une complexité apparente mais sans proposition de nouvelles techniques d'écriture, ou par l'adjonction de disciplines artistiques plus ancrées dans leur époque (multimedia, théâtre musical) ou intéressant un plus large public (opéra). En cela, des compositeurs comme Pascal Dusapin, John Adams ou Wolfgang Rihm sont d'authentiques précurseurs des tendances de nombreuses musiques contemporaines d'aujourd'hui.

La musique pure serait-elle devenue langue morte pour le public<sup>9</sup> ? La prise de risque réelle et l'expérimentation radicale seraient-elles si peu contemporaines ? La sociologie des médiateurs –interprètes sachant lire et jouer, pérennité des technologies, poids des institutions, curiosité limitée du public, inculture musicale des intellectuels- est-elle à ce point prédominante ? Je ne critique pas cette époque redevenue normale, étape peut-être nécessaire et qui présente encore suffisamment d'exceptions et d'œuvres déroutantes, mais je reste parfois dubitatif en entendant certains clamer médiatiquement leur avant-garde, leur appartenance à « la musique contemporaine savante » pour mieux exiger les subventions et protections publiques, alors que leur musique, s'accrochant aux genres les plus référencés avec quelques dissonances de façade (qui ne deviendront vraisemblablement pas consonance dans l'avenir) ne provoquent plus que le public mélomane le plus conservateur, celui de la « musique classique ». Bref, une modernité plus que relative.

Sans chercher à être prophète, il me semble que la prochaine révolution musicale éclatera soit au niveau du langage musical, soit dans les musiques exclusivement électroniques, lorsque ces genres se réconcilieront avec un haut niveau d'écriture symbolique et de pensée radicale de leur objet. Les institutions, instruments et dispositifs de la musique savante « classique », même les départements artistiques des grosses institutions de recherche musicale basées sur des technologies, me semblent aujourd'hui trop centripètes et prisonniers de leur publics et de ceux qui distribuent les subventions. J'espère me tromper.

Lors d'une promenade le long d'une rivière à Bad Ischl, le jeune Gustav Mahler rétorquait ironiquement à un vieux Johannes Brahms désabusé ne percevant dans la musique des jeunes que décadence sans nouveauté : « *voyez-vous, ici aussi coule la dernière vague* ». A l'aune de pesants problèmes politiques mondiaux, dans un monde en réseau saturé d'informations où règnent de plus en plus l'émotion, le buzz médiatique et la virtualité, les expériences esthétiques comme les questionnements des musiques pures peuvent paraître bien dérisoires et spécialisées. Il en a toujours été ainsi. Il faut accepter que la passion de l'écoute ne soit à nouveau réservée qu'à une minorité quasi monomaniacale, quasi détachée de ses autres sens. De plus, personne ne peut prévoir de

---

<sup>9</sup> Cf. par exemple Harry Lehmann : *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Schott Music, Mainz, 2012, qui lie la fin de la musique pure et la désinstitutionnalisation de la musique à la numérisation de la musique dans tous ses aspects : production numérique, édition numérique, promotion et diffusion numériques (notamment internet et les réseaux sociaux), discussions numériques, la musique devenant alors « relationnelle » avec d'autres médias, et plus conceptuelle. Cependant, ici, nous n'opposons pas les musiques « pures » aux musiques accompagnant d'autres supports, mais évoquons la contemporanéité des musiques pouvant être considérées par certains auditeurs de façon autonome, même si elles côtoient éventuellement d'autres sens. Le concept de *musique pure* est une problématique de réception et non de production.

qui ni d'où proviendra le prochain bouleversement esthétique, s'il viendra d'une révolution technologique majeure ou d'une pièce pour violoncelle solo, d'une auteure supportée par les institutions ou totalement isolée. Malgré le poids des médiations, les artistes conservent une certaine indépendance, du moins suffisamment d'entre eux.

Il m'est donc impossible d'esquisser un futur de « la musique contemporaine », comme cela me l'a été ici demandé. Il existe cependant des environnements plus ou moins centrifuges. Le cadre incubateur idéal doit avant tout favoriser un espace de totale liberté. Il ne s'agit d'ailleurs pas tant de ressources, qui sont aujourd'hui plus accessibles que par le passé (l'ordinateur 4X de di Giugno avait coûté plusieurs millions de francs ; la plate-forme Arduino est issue d'un travail étudiant de master). Les institutions, qu'elles soient artistiques ou scientifiques, doivent avant tout encourager des espaces de liberté sans contrainte de résultat, libérés du poids des médiateurs, et surtout diversifiés. La liberté n'est cependant pas suffisante. Il faut également stimuler un esprit de rébellion, de provocation, de déconstruction et de remise en question des catégories du musical, en particulier revoir les institutions musicales, leurs trop fortes similarités et leur logique de subventions. La période n'y semble pas favorable. Il faut rêver.