

Paru en allemand en avril 2021, en version abrégée dans la version papier du *neue Musikzeitung* (www.nmz.de) et dans sa version complète online ici: <https://www.nmz.de/artikel/wenn-das-kulturelle-erbe-zum-fetisch-wird-0>

Les institutions musicales subventionnées sont-elles complices inconscientes du suprématisme¹ et de la réaction ?

Fabien Lévy²

En tant que public et contribuables, il nous semble *normal* que les institutions subventionnées de diffusion artistique, telles que les théâtres, les compagnies de danse ou les musées, cherchent à se différencier les unes des autres par des répertoires et des pratiques propres. Il nous paraît *normal* que leur mission, notamment parce qu'elles reçoivent de l'argent public, soit d'enrichir l'horizon culturel de leur public et de questionner pleinement leur époque et les normes, en s'appropriant par exemple les problématiques politiques présentes et futures. Il nous semble *normal* que certaines performances utilisent la vidéo et l'ordinateur, sans que celles-ci soient qualifiées de "nouvelle technologie" à l'heure où chacun possède un téléphone portable et un ordinateur. Il nous paraît *normal*, à l'heure d'un monde globalisé, que leurs productions artistiques s'ouvrent à d'autres pays, à d'autres continents, à d'autres cultures, à d'autres traditions et à d'autres alter-modernités³. Idem en littérature. Il nous paraît *normal* qu'une certaine mixité sociale, ethnique, genrée y soit présente à l'image de notre société. Il nous semble *normal* que, dans le cadre de leur mission publique, ces institutions fassent avancer l'art et la culture, qu'elles cherchent à la fois à défendre le répertoire établi, à découvrir de nouveaux artistes, et à redécouvrir de nouveaux patrimoines culturels d'époques et d'origines géographiques différentes.

Un domaine échappe pourtant à cette logique : la musique. Les institutions subventionnées de diffusion musicale, c'est-à-dire en majorité les grandes salles de concert, les maisons d'opéra, les orchestres et les radios musicales publiques produisent et diffusent à peu près le même répertoire, un répertoire ancien, limité sauf rares exceptions à une quarantaine de compositeurs et à quelques centaines d'œuvres⁴ composées entre 1750 et 1920, et majoritairement européennes. Leur programmation n'a pratiquement aucune ambition expérimentale, de spécialisation et de différenciation (sauf, en ce qui concerne les maisons d'opéra, en matière de mise en scène, c'est-à-dire la partie non-musicale: l'innovation y est alors considérée comme *normale*). Les têtes d'affiches internationales y sont souvent plus importantes que la programmation. La présence d'œuvres expérimentales ou contemporaines, comme la présence de répertoires peu joués, issus d'autres époques ou d'autres géographies, y est rare, et dans le cas des

¹ Suprématisme: terme utilisé dans son sens originel de sentiment de supériorité d'une race, d'un groupe, ou d'une culture, afin, par son pouvoir, ses structures, et ses actions, de maintenir un système de valeurs et de privilèges. Il n'implique pas nécessairement de haine consciente envers une race ou un groupe, contrairement au racisme.

² Mes remerciements à François Picard, Serge Weber, Fabien Roussel et Nicolas Donin pour leur relecture précise et leurs commentaires.

³ Voir entre autres, en ce qui concerne l'art visuel, Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Les Presse Du Reel, 1998), et *Altermodern*, Tate Triennial (London, Tate Publishing, 2009).

⁴ Bach, Mozart, Beethoven représenteraient environ 20 à 25% des œuvres symphoniques jouées par les orchestres à travers le monde; 33% avec Brahms, Schubert et Tchaïkovski en sus, et 70% en ajoutant Haydn, Schumann, Händel, Ravel, Mendelssohn, Debussy, Rachmaninov, Chopin, Dvorak, Chostakovitch, Johann Strauss fils, Vivaldi, Mahler, Strauss et Stravinsky. Source : https://bachtrack.com/fr_FR/classical-music-statistics-2017 sur environ 32.000 représentations par an.

créations, souvent prétextes (œuvres sans grande difficulté d'écoute ni d'interprétation).

La pratique interprétative est tout autant normée : même si l'orchestre s'est agrandi, sa géographie spatiale, sa hiérarchie, et ses comportements, institués depuis Lully⁵, sont restés identiques et propres à l'ancien régime : Dans les orchestres symphoniques, les violons restent divisés en deux groupes, les cordes en cinq, sous la direction de chefs de pupitre, assis devant les vents. Au contraire des ensembles de musiques d'aujourd'hui, le timbalier ne joue contractuellement aucune autre percussion. Le ou la première flutiste ne joue jamais du piccolo. Durant leur formation comme pendant leur carrière, la majorité des musicien.ne.s classiques ne seront que rarement confrontées aux technologies électroniques, à l'apprentissage de modes de jeu avancés, à l'initiation à des instruments parents –par exemple issus d'autres cultures-, à l'improvisation ou à la création⁶. Quant aux chanteurs d'opéra, ils ne pratiqueront presque jamais d'autres techniques de chant que celles développées en Occident depuis Manuel Garcia au début du 19^e siècle, lissant les passages de registre, développant un certain vibrato pour augmenter leur puissance, évitant les sons bruités, sans jamais se confronter à l'amplification et aux technologies de studio. Il leur sera déconseillé comme endommageant leur voix des techniques comme le registre Strohbass (*fry*) et autres jeux de gorges, alors que ce registre est couramment utilisé des populations Xhosa d'Afrique du Sud aux Inuits d'Alaska (*kattajak*) ou aux Aïnu du Japon (*rekuhkara*), en passant par certains répertoires tibétains (*gyötö*), papous (*dshambukware*), Tuvas (*khöomei*) ou du Burundi. La plupart des institutions musicales subventionnées ont des pratiques instrumentales et vocales fortement codées et patrimonialisées, avec pour conséquence de se constituer, au contraire du public de théâtre, un public bourgeois conservateur, peu enclin à découvrir d'autres répertoires, d'autres autrices et auteurs, d'autres façons d'entendre.

Poursuivons le raisonnement : En tant qu'électrices et contribuables, il nous paraît *normal* qu'une institution publique d'enseignement supérieur, qu'elle soit artistique, scientifique et même pratique, se doive de penser et d'interroger son domaine autant que de transmettre des théories et des pratiques d'une génération à l'autre (idéal Humboldtien de l'unité de l'enseignement et de la recherche). Il nous semble *normal* que les étudiant.e.s soient confronté.e.s aux théories et pratiques les plus en pointe, même celles encore controversées, et que leurs enseignant.e.s les incitent à maîtriser les outils et pratiques les plus récentes, plutôt que de ne transmettre que ce que ces enseignant.e.s avaient elles-mêmes appris.e.s. Il nous semble *normal* que les études abordent des répertoires et pratiques de géographies et d'époques différentes, de l'antiquité à nos jours, d'Afrique au Japon. Il nous paraît *normal* que les étudiant.e.s en architecture ou en ingénierie soient encouragé.e.s à questionner les implications politiques et sociales de leur pratique : urbanisme au service des personnes âgées, conséquences éthique et climatiques de leur ingénierie, etc. Il nous semble normal que les étudiant.e.s en boulangerie soient informé.e.s des dernières innovations en terme de farine et de grain, et que les apprenti.e.s coiffeurs se familiarisent aux dernières modes et aux technologies les

⁵ Lully eut l'idée, à la demande de Louis XIV, en 1664, lors de *la fête des plaisirs enchantés* à Versailles, de faire jouer ensemble les orchestres à cordes d'intérieur – les violons du Roy - et les ensembles de parade extérieure – vents et percussions -, placés derrière. Il leur demanda aussi, à l'image du roi-soleil et de la cour, d'être dirigés par un chef quasi-démiurge, silencieux et muni d'un bâton, et de synchroniser leurs mouvements d'archet. La disposition spatiale s'impose au milieu du 19^e siècle avec l'émergence de la figure du chef d'orchestre.

⁶ L'un des très rares orchestres symphoniques dans le monde coutumier d'autres pratiques interprétatives – spatialisation, modes de jeux nouveaux, utilisation de la technologie – fut le SWR Sinfonieorchester Freiburg, dissout en 2016 sans que cela émeuve ni les politiques, ni la plupart des musiciens classiques.

plus avancées. La responsabilité de toute formation est d'aider l'étudiant.e à trouver son propre futur et à perpétuer et modifier le futur de la discipline en sachant vivre son époque.

Là encore, les institutions d'enseignement supérieur de la musique dérogent pour la plupart à cette mission centrifuge. Les départements de musique ancienne, de musiques d'aujourd'hui, de jazz, ou d'ethnomusicologie et de musiques extra-européennes (deux termes très contestables car réducteurs du « moi et les autres »⁷) y sont rares, selon les pays, et à peu près partout à la marge du projet pédagogique principal. Les étudiant.e.s instrumentistes ne sont que très rarement confronté.e.s à l'improvisation, à la création, aux lutheries électroniques et techniques de studio, à la modification organologique de leur instrument, et à la découverte d'instruments similaires dans d'autres cultures. Les étudiant.e.s flutistes connaissent rarement la technique, si ce n'est le nom-même du *shakuhachi*, à une époque où tous sont familiers de la dégustation des *sushi*... De plus, les *Musikhochschulen* ne les encourageront que peu à développer leur propre répertoire, leur propre chemin, les exhortant plutôt à travailler un répertoire imposé et limité afin de préparer différents concours, ceux de l'école, puis les concours nationaux et internationaux, et enfin les concours d'entrée en orchestre. Dans le conservatoire supérieur (*Musikhochschule*) où j'enseigne, une des meilleures d'Europe, comme dans de nombreuses *Musikhochschulen* comparables (Hanover, Detmold, UdK de Berlin, etc.), il n'y a pas aucun poste fixe de professeur en électroacoustique, ni enseignant de saxophone, ni enseignant d'instrument non-européen, et parfois pas de professeur de percussion. L'école d'art visuel voisine (HGB), emploie, en comparaison, quatre professeur.e.s de 'Medienkunst', ainsi que des spécialistes de l'animation et du sound-design.

L'enseignement et la pratique de la musique dite 'savante' y sont patrimonialisés et se fondent surtout sur la virtuosité, la connaissance approfondie d'un répertoire restreint et la continuité d'une tradition d'interprétation. Toute pratique de différenciation, d'ouverture dès le plus jeune âge, d'adéquation à son époque, d'utilisation de technologies actuelles, d'expérimentation ou d'interrogation de sa pratique, considérée comme *normale* dans d'autres disciplines, sera qualifiée, en musique subventionnée, d'*expérimentale*, et restera à la marge.

Pourquoi la musique est-elle si différente des autres disciplines, notamment des autres disciplines artistiques ? Comment une discipline peut-elle être aussi différente des autres disciplines de l'esprit ?

J'avancerais dans ma réflexion actuelle trois raisons fondamentales :

. La première est pratique. Comme dans les disciplines sportives, la musique requiert une maîtrise technique virtuose de son instrument, qui ne s'acquiert que par un apprentissage intensif auprès de maître et ce, dès le plus jeune âge. Sans cette discipline exigeante, on ne peut pratiquer correctement ni l'instrument, ni le répertoire

⁷ L'ethnomusicologie (initialement *vergleichende Musikwissenschaft*) découle, dans la zone germanophone, d'une pensée culturaliste allemande du 19^e siècle tentant initialement de mieux définir dans de nombreux domaines la culture allemande par rapport aux autres cultures. Voir la création par Erich von Hornbostel et Otto Abraham du formidable Berliner Phonogramm-archiv, et les travaux précurseurs de Curt Sachs, entre autres. L'Allemagne fut, au début du 20^e siècle, à la pointe de l'ethnomusicologie, mais cet intérêt s'est malheureusement très affaibli depuis la montée du nazisme. Dans le monde, les approches ethnomusicologiques (plaçant l'analyse musicale au centre) sont rares, préférant une approche music-ethnologique, c'est-à-dire une anthropologie des pratiques musicales.

correspondant. Cette virtuosité instrumentale s'observe d'ailleurs dans la plupart des musiques 'classiques' d'autres cultures sur de nombreux continents. La technicité requise pour maîtriser ce répertoire explique également, en contrepartie, la taille limitée du répertoire joué : peu d'œuvres conjuguent à la fois maîtrise d'écriture pour les instruments, inventivité, et perfection esthétique, et passent en conséquence la sélection difficile de la postérité. Cependant, cette explication de l'inertie des disciplines musicales du fait de leur virtuosité nécessaire ne suffit pas : La danse est tout aussi virtuose et pourtant bien plus ouverte. De plus, cette importance de la virtuosité en musique semble autant une cause qu'une conséquence de sa muséalisation : l'importance, comme en sport, et contrairement à la danse, qu'ont pris les concours de virtuosité, et la naissance à partir du 19^e siècle d'un répertoire mettant en scène cette virtuosité (Paganini, Chopin, Liszt, Alkan) ainsi que le conservatisme du public dans ce domaine ont encouragé cette fétichisation de la technique instrumentale. Avec d'autres critères de jugement, un autre art aurait certainement été possible.

. La seconde raison est historique : il aura fallu attendre le milieu du 18^e siècle, en Europe occidentale, pour que la musique quitte, auprès des non-musiciens, son statut d'art secondaire essentiellement fonctionnel. La musique accompagnait jusque-là les paroles, 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 (préludes de Bach). Il me semble d'ailleurs que la musique a retrouvé aujourd'hui ce rôle fonctionnel et secondaire quand on voit le peu d'intérêt réel du public, des intellectuels et des politiques pour la musique absolue, la tendance « multimédia » des musiques savantes d'aujourd'hui, tout comme la primauté des paroles, de la vidéo et des effets visuels dans les musiques populaires.

Le statut d'art majeur de la musique autonome n'apparaît, en Europe occidentale, pour le grand public, que vers 1750, inférant, pour réussir cette métamorphose en un théâtre du sens auditif sans parole, ni forme visuelle, ni scénario, le développement des techniques adéquates que l'on connaît : forme sonate permettant de développer dialectiquement son discours, genres instrumentaux prodigieux comme l'orchestre symphonique, le quatuor à cordes, ou plus tardivement le piano (instrument polyphonique de salon au service d'une bourgeoisie désireuse d'interpréter la musique en amateur et dans de intérieurs plus intimes que ceux des nobles de la cour, où les divertissements étaient plus centralisés).

Ces changements sont symboliques, pour la pratique amateur comme professionnelle, de révolutions musicales, mais également politiques et sociologiques : jusqu'alors, les musiciens d'ensemble, les *ripiénistes*, semi-professionnels, étaient subordonnés aux hiérarchies de la cour, aux prêtres, aux acteurs, ou aux solistes, et partageaient leur pratique musicale avec d'autres servitudes⁸. A partir de 1710, les ripiénistes se professionnalisent, par exemple à Versailles ou Dresde, mais sont paradoxalement dépossédés d'une certaine autonomie interprétative : on exige d'eux moins d'ornementation, de liberté musicale⁹, et au contraire une plus grande aptitude à lire et à interpréter précisément des œuvres notées de façon toujours plus complexe et plus exacte. C'est la naissance progressive du musicien et de l'orchestre professionnels (par exemple le Gewandhaus de Leipzig, 1743). Cette époque marque également la naissance

⁸ A propos de la transformation du statut de compositeur de domestique de cour à artiste indépendant, voir Norbert Elias : *Mozart, zur Soziologie eines Genie*, Suhrkamp, 2005. Pour Elias, Mozart tente sans succès de devancer cette mutation du compositeur, qui préfigure l'émancipation du bourgeois de la noblesse à partir de la révolution française.

⁹ Kai Köpp : *La Pratique d'orchestre historique, baroque, classique et romantique*, traduction Fabien Roussel, Symétrie, 2020, p.25.

du concept de musique savante, musique écrite d'auteur et à prétention universelle¹⁰, ainsi la création des premiers conservatoires (Paris, 1795 ; Prague, 1811 ; Vienne, 1819 ; Leipzig, 1843).

Cette grande époque de la musique pure, que ce soit en matière d'écriture, de créativité, de popularité, de technicité des instruments ou de virtuosité instrumentale, atteint il me semble son point culminant avec 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 musicale ne se juge plus à la qualité de ses motifs mais à la stratégie de développement et 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 temporel*. Beethoven rehausse brusquement l'exigence esthétique de cet art du temps et de l'expression du son. Il magnifie la figure du compositeur autonome et sans compromission avec son public et dissocie définitivement le genre savant du genre populaire. Surtout, il 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 (1827) que, d'une part, le statut de musique autonome sera rediscuté (renouvellement de l'opéra, musiques à programme, musiques de virtuosité et de concours) sans renier les formes longues (Wagner, Mahler) et que, d'autre part, naîtra la nécessité de patrimonialiser ce répertoire. Franz Liszt invoque en 1835 la création de quelques « concerts-musées »¹¹ 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, Ferdinand Hiller et Felix Mendelssohn, et ensuite François-Joseph Fétis, Marie Bigot de Morogues ou Bonaventure Laurens, promeuvent pour le grand public les compositions de Johann-Sebastian Bach comme figure ultime d'un certain constructivisme musical : le genre 'musique', même techniciste et non-contemporain, intéresse enfin le public comme art non-secondaire.

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 années de triomphe public de cette musique absolue, à la fois élitiste et populaire pour un grand nombre : les instruments enseignés dans les conservatoires sont encore aujourd'hui majoritairement ceux permettant de jouer le répertoire de cette époque : l'accordéon, le clavecin, la viole de gambe, la lutherie électronique ou le 'ud y restent très annexes, et les musiques anciennes ou contemporaines, ou d'autres régions, se positionnent au sens assez à la périphérie historique, ou géographique. Et la grande majorité des formations musicales subventionnées est dédiée à ce répertoire capital, les créations s'y faisant de plus en plus rares (elles représentaient l'essentiel du concert au début du 19^e siècle, une

¹⁰ Matthew Gelbart montre, dans *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. (Cambridge University Press, 2007), que le concept de 'musique savante' se construit seulement vers 1780, sur de fallacieux arguments eurocentriques, géographiques et musicaux : les musiques populaires seraient locales quand les musiques savantes auraient des prétentions universalistes, dépassant les frontières ; les musiques populaires partageraient cependant des traits communs qui les distingueraient des musiques 'savantes' en tant que musiques moins évoluées : une modalité pentatonique anhémitonique (sans demi-ton) prouvant l'absence de certains degrés et intervalles. Ces musiques populaires ('folk music') se situeraient d'ailleurs à la périphérie de la civilisation européenne, de l'Ecosse (hautement exemplifiée à l'époque) à la Chine en passant par les Balkans. Notons qu'à la même époque des lumières, à la prétention universaliste, naît la notion de race, et qu'est discutée, par exemple, la pureté blanche de la race irlandaise (voir les travaux de Nell Irvin Painter).

¹¹ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford University Press, rev. edition 2007, p.205.

création par concert au début du 20^e siècle, une rareté aujourd'hui). Enfin, ce répertoire reste la référence évidente 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 patrimoine culturel commun. A contrario, les autres disciplines artistiques et même l'ensemble des disciplines de l'esprit ont la chance de pouvoir se référer et puiser leurs modèles et leurs gloires publiques dans des contextes historiques et géographiques bien plus multiples. Elles ne sont pas confrontées à cette double contrainte de popularité et d'exigence d'écriture, ni même, pour les œuvres littéraires ou les arts autographes, à des exigences d'universalité, et peuvent ainsi, peut-être en conséquence, mieux vivre leur contemporanéité.

. La troisième raison de ce tropisme historique et eurocentrique, et des entraves à certaines évolutions me semble épistémologique : la musique savante européenne dispose, contrairement à tous les autres arts et aux musiques d'autres cultures, 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*) Cet intérêt fut plus ou moins affirmé selon les époques (Quadrivium, baroque tardif, structuralisme musical). Ceci fut consolidé par l'apparition entre le 9^e et 13^e siècle d'une notation autonome et complète, inégalée dans les autres arts. L'anthropologue Jack Goody¹² a ainsi établi que la « scientificisation » d'une discipline allait de pair avec la possibilité d'une transcription, d'une écriture, qui permet de fixer et transmettre objectivement une information, de créer des abstractions, puis des abstractions d'abstractions (en musique : la note, l'accord, la séquence harmonique, ...). Une écriture permet également de hiérarchiser et de paramétriser les informations et, finalement, de scientificiser la discipline. Or, comme le montre Jacques Derrida¹³, toute écriture engendre son propre logos, générant lui-même sa propre représentation du monde, sa *Weltanschauung*. On peut ainsi montrer que la tri-paramétrisation européenne de l'objet musical en rythme, hauteur et dynamique, et leur décomposition respective en alphabets finis (12 notes pour les hauteurs, alphabet divisif pour les dynamiques et les rythmes) restent des constructions très artificielles, qui circonscrivent la pensée comme la perception¹⁴. La plupart des autres cultures musicales travaillent, elles, sur des éléments musicaux bien plus transparamétriques et flexibles : modification de timbres, 'ombre du son' (composition de la résonance –vibrato, modes d'attaque, glissandi– dans de nombreux répertoires asiatiques à cordes pincées), microtonalité, ajouts de bruits,

¹² Jack Goody, *The domestication of the savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1977, p.37-59. Lucien Lévy-Bruhl parlait déjà au début du 20^e siècle de « mentalité prélogique » dans les sociétés dites « primitives », c'est-à-dire de la coexistence de l'élément logique et prélogique dans des mentalités essentiellement synthétiques et non analytiques (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Felix Alcan, Paris. 1910, p.111).

¹³ Jacques Derrida (*De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p.124) conteste avec le concept d'*archi-écriture*, également présent dans les cultures orales, les propos de Goody aux implications hiérarchisantes entre cultures écrites, donc plus rationnelles, et cultures sans écriture, apparemment basées sur des croyances. Les récents travaux sur les complexités « d'écriture » dans de nombreuses cultures orales ont confirmé cette nuance. Voir par exemple les travaux en ethnomusicologie et en ethnomathématique de Marc Chemillier ou Simha Arom.

¹⁴ Voir Fabien Lévy, « Notre notation musicale est-elle une surdité au monde ? », *Ethique et significations, La fidélité en art et en discours*, sous la dir. de Mathilde Vallespir, Lia Kurts et Marie-Albane Rioux, éditions Bruylant, 2007 ; et « La musique occidentale et ses (ab)-surdités au monde: une autre consonance, venue de Bagdad », *Revue Filigrane*, n°1, « Musique et globalisation: une approche critique », sous la dir. de Makis Solomos, éditions Delatour, France, I/ 2013. Cette tri-paramétrisation artificielle induit par exemple une définition théorique fautive de ce qu'est un rythme (y sont oubliés dans l'alphabet du même nom les rythmes d'accents et de dynamique). Autre exemple, une fréquence est, acoustiquement, un changement d'amplitude dans le temps, c'est-à-dire un rythme de dynamiques.

changements continus, composition de l'espace, de l'heure et la saison d'interprétation, et de la symbolique du concert, etc..

La tri-paramétrisation occidentale du musical reste également conforme à l'idéologie cartésienne (3^e méthode : séparation d'un problème en problèmes plus simples). La décomposition de chaque paramètre en alphabet de signes finis ou divisifs a également permis à la musique européenne l'élaboration de combinatoires hautement complexes (polyphonie, contrepoint, sérialité), inégalée dans les autres cultures musicales et les autres disciplines artistiques. L'écriture et son alphabet propre permettent cette autonomie de transcription mais également ce sentiment d'autonomie de pensée par ces grammatologies du signe. Ainsi, immédiatement après la fixation définitive de la notation des rythmes et des hauteurs au 13^e siècle, l'Ars Nova du 14^e siècle développe de nombreuses techniques fondées sur des purs jeux d'écriture : *canon*, *talea*, *color*, *inversus*. Ces techniques resteront primordiales durant plusieurs siècles à venir, tout comme cette logique d'écriture, encore très présente. Le compositeur devient ainsi, à partir du 14^e siècle, en Europe occidentale, autant un compositeur de signes que de sens, et un penseur de son langage.

Ce paradigme logocentrique occidental, soutenu par une théorie musicale explicite, n'a aucun équivalent ni dans les autres cultures, ni dans les autres disciplines artistiques (la théorie musicale, certes nécessaire, ne représente-t-elle pas une façon restreinte de produire et de penser la musique, accompagnée de son outil de propagande : l'analyse musicale ?). Cette capacité de graphémologie (transcription) et de grammatologie (pensée à partir de l'écriture) d'une représentation du musical a conforté les prétentions savantes et universalistes de la musique classique européenne. Certes, le logocentrisme commence lentement à se remettre en question après l'excès structuraliste des années 1948-68 et la découverte que d'autres musiques, même purement orales, et d'autres attitudes pouvaient être 'savantes'. Cependant, de nombreuses postures logocentriques perdurent, freinant certainement d'autres développements possibles.

Et aujourd'hui ?

Près de 200 ans après la création des premiers conservatoires et de la mort de Beethoven, à l'heure de la globalisation et de l'informatisation de notre société, la mission et l'organisation de certaines institutions musicales subventionnées, notamment des salles de concert, des orchestres, et des conservatoires de musique, n'ont à certains égards guère changé, malgré, ici ou là, quelques initiatives individuelles ou institutionnelles *expérimentales* remarquables. La plupart des dispositifs de cette musique 'classique européenne' continuent de canoniser et fétichiser¹⁵ une certaine pensée comme une certaine pratique.

Ainsi, la plupart de ces institutions continuent ostensiblement à omettre l'histoire musicale de nombreuses autres cultures, à taire que celles-ci ont aussi eu leur musique

¹⁵ 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. La notion de fétichisation est 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 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*] de certains répertoires à des postures de distinction [cf. Bourdieu], à la réduction d'œuvres à des extraits ou des sonneries de téléphone, aux œuvres cherchant dès leur conception à répondre à une offre du marché, à l'importance donnée à la promotion, au buzz ou au quantitatif.

'classique' (le *radif* persan, le *Gagaku* japonais, le *a.ak* coréen, le *yayue* chinois, le *nhã nhac* vietnamien, le *dhrupad* hindustani, etc.), que d'autres répertoires à travers le monde sont tout aussi complexes, transcendants, beaux, et universels, et que des compositrices, compositeurs, et théoricien.ne.s ont façonné leur histoire musicale (Al Kindi, Zhu Zaiyu, Armir Khusrow, Mataṅga Muni, etc.). Combien de musicologues et musicien.ne.s ont-elles entendu ces noms ? Pourquoi l'enseignement de la théorie musicale est-il encore tellement centré en conservatoire et *Musikhochschule* sur celui de l'harmonie et du contrepoint tonal européen, certes nécessaire, mais que les compositrices et compositeurs savants comme populaires utilisent aujourd'hui à peine ? Pourquoi les théories des shruti et taala indiens, les principes de contramétrie et de polyrythmie des musiques pygmées, l'acoustique, les techniques de studio ne sont-ils pas abordés dans l'enseignement solfégique et théorique ordinaire, dont la systématique devrait être plus universelle ? Dans quelle salle de concert (il y en a cependant) pouvons-nous entendre des interprètes aussi important.e.s que Mamady Keïta, Alim Qasimov, Mohammad Reza Shadjarian ou Lakhmi Shankar, alors que Mozart et Stockhausen sont joués partout dans le monde ? Où pouvons nous écouter des interprétations de *pansori*, de *kecak* ou de *qawwali*, alors que nous trouvons *normal* que la musique classique européenne soit enseignée de Tokyo à Buenos-Aires ? Où peut-on se perfectionner en *ud*, en *Đàn bầu*, en *djembé* ou en *duduk*, alors que de nombreuses interprètes reconnues de ces instruments habitent en Europe, et que les communautés d'origine maghrébine, vietnamienne, malinké ou arménienne y vivent en grande nombre¹⁶ ? Pourquoi ne pas ouvrir initialement les enfants à l'apprentissage de plusieurs instruments plutôt que de les spécialiser aussi rapidement ? Quand les orchestres symphoniques tenteront-ils d'ouvrir leur répertoire, de se singulariser les uns des autres, d'utiliser les technologies de leur époque, d'être plus expérimentaux, et de déconstruire le panthéon réduit du canon de la musique classique européenne, en nous faisant également découvrir des compositrices et compositeurs comme Joseph Bologne de Saint-George, Johann-Baptist Vanhal, Antoine Reicha, Lili Boulanger, Karl Goldmark, Mel Bonis ou Ruth Crawford Seeger ? Quand les technologies, les démarches plus expérimentales, et la réflexion critique pénétreront-elles les institutions subventionnées de programmation, de production et d'enseignement musical, alors que ces attitudes sont déjà acquises dans les musiques populaires et dans tout autre discipline ?

L'historien américain des idées Mark Lilla¹⁷ établit une habile distinction entre un *conservateur*, qui défend des positions du passé de façon dialectique, et un *réactionnaire*, qui refuse certaines avancées en construisant comme argument, tout comme le *révolutionnaire*, des « mytho-histoires ». Les institutions musicales subventionnées, en particulier celles d'enseignement, ont souvent avancé, dans leur réticence à embrasser les questions de leur époque, et encore moins celles du futur, que ce soit en matière de recherche, de pensée critique, d'utilisation de nouvelles technologies, ou d'ouverture historique, géographique et patrimoniale, l'argument de devoir en priorité travailler les œuvres canoniques afin de préparer les étudiant.e.s aux concours internationaux et afin de faire correspondre l'offre à l'attente d'un public frileux ne se déplaçant que pour certaines œuvres. Ces deux arguments ne sont que l'excuse cachée d'une réaction par fétichisme envers une époque révolue.

D'une part, acceptons que la musique dite absolue soit redevenue langue morte pour

¹⁶ Certaines écoles de musique (Basel, Romans, Berlin/Kreuzberg, entre autres) développent des enseignements d'instruments non européens, mais ces initiatives restent rares.

¹⁷ Mark Lilla, *The Shipwrecked Mind: On Political Reaction*, New York Review Books, 2016

une grande partie du public¹⁸. Il faut accepter que la passion de l'écoute attentive ne soit à nouveau réservée qu'à une minorité quasi monomaniaque, quasi détachée de ses autres sens (à laquelle je m'identifie). D'autant qu'au 20^e siècle, à travers les nouveaux modes de reproduction du son, apparaît dans l'espace public — ascenseurs, supermarchés, jeux d'enfants —, une pollution inévitable et généralisée de musiques tonales simples, endoctrinement inconscient des oreilles afin de les rendre disponibles au consumérisme de masse. Il faut comparer cette nouvelle situation au silence musical qui régnait dans les siècles passés, qui autorisaient une autre disponibilité de l'oreille. Cela ne doit pourtant pas empêcher les institutions spécialisées, notamment les institutions d'enseignement, de s'y vouer en défendant avec intelligence un patrimoine tout en interrogeant continuellement sa discipline. Les conservatoires supérieurs de musique restent certainement les institutions d'enseignement supérieur les plus éloignées de l'idéal Humboldtien.

D'autre part, l'argument d'une musique contemporaine trop expérimentale depuis Schönberg et faisant fausse route ne tient pas. Ce qui est surtout nouveau au 20^e siècle, est non pas la musique contemporaine mais la muséalisation de la musique savante passée. N'oublions pas la modernité et la singularité, de leur vivant, de la plupart des compositeurs inscrits au panthéon musical aujourd'hui¹⁹. N'oublions pas que, lorsque Heinrich Ignaz Franz Biber composa les *Sonates du Rosaire*²⁰ pour violon, ou Wolfgang Amadeus Mozart son *Concerto pour clarinette*, les deux instruments venaient à peine 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. En d'autres termes, la musique n'a jamais été si peu contemporaine qu'aujourd'hui.

Ce milieu, qui reçoit des aides étatiques, n'est peut-être pas plus raciste que les autres. Mais il induit des représentations du monde extrêmement biaisées et suprématistes. On voit d'ailleurs apparaître de plus en plus de témoignages critiques de ressentis de discriminations essentialistes, raciales²¹ ou genrées. Ce milieu est surtout devenu complice, sans toujours s'en rendre compte, de pensées réactionnaires. Un patrimoine qui ne se discuterait pas, et qui serait supérieur aux autres. Entrez dans

¹⁸ Cf. par exemple Harry Lehmann : *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie* (Schott Music, Mainz, 2012), qui relie la fin de la musique pure et la désinstitutionnalisation de la musique à la numérisation de la musique dans tous ses aspects : production numérique (à l'aide d'instruments synthétiques), édition numérique (sur le web), promotion et diffusion numériques (notamment internet et les réseaux sociaux), critique numérique (forum). La musique deviendrait alors « relationnelle » avec d'autres médias, et plus conceptuelle. Cependant, je n'oppose pas ici les musiques « pures » aux musiques accompagnant d'autres supports, mais évoque 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, il me semble, une problématique de réception et non de production.

¹⁹ « *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.

²⁰ Chaque sonate exige un accordage particulier des cordes du violon, et Biber demande dans la 11^{ème} Sonate un croisement des cordes du violon.

²¹ Voir par exemple, en ce qui concerne le racisme essentialiste en musique : "A Small Act of Curation", George E. Lewis, in *on curating, Issue 44, Curating Contemporary Music*, <https://www.on-curating.org/issue-44-reader/a-small-act-of-curation.html> (dernière consultation: 10.11.2020), ainsi que les témoignages de Daniele G. Daude ou Eva Morlang. Voir aussi la polémique récente suscitée par Prof. Philip Ewell contre la Society of Musicology : <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html>. De nombreux travaux (Kofi Agawu, Georgina Born, Ellie Hisama, Nazir Ali Jairazbhoy, Loren Kajikawa, Tamara Levitz, Alexander Rehding, Margaret Walker, et d'autres) ont étudié la question de la diversité concernant l'enseignement de la musique en conservatoire et université.

n'importe quelle institution d'enseignement supérieur non musical, et vous vous apercevrez rapidement que les technologies les plus actuelles, l'interdisciplinarité, et les questionnements de sa discipline, en particulier en miroir à son époque (*Me Too*, *Black Lives Matter*, Intersectionnalités, etc.) sont bien présentes. Retournez dans une Musikhochschule, et soyez surpris par ce cocon de cours spécialisés et d'étudiant.e.s travaillant sans relâche leur trait, dans une atmosphère atemporelle, même si de plus en plus d'acteurs du milieu aspirent au changement.

J'ai interrogé des programmateurs de grande salle de concert sur les raisons pour lesquelles les musiques expérimentales d'aujourd'hui ou les musiques classiques d'autres traditions étaient si peu représentées dans leur programmation, alors qu'il est urgent, selon moi, notamment avec la montée des préjugés d'extrême-droite, de la présence en Allemagne de publics d'origine diverse et de différentes classes d'âge, de les programmer plus. Ces programmateurs m'ont rétorqué que leur programmation ne devait pas être politique (??), et qu'ils se devaient, par contrainte de remplissage de salle, de préserver leur public. A ces réponses, on envie profondément le public de théâtre. Pendant ce temps, de nombreux grands orchestres symphoniques continuent à diffuser à travers le monde, telle une propagande, leur programmation restreinte à quelques compositeurs célèbres, mâles, blancs, morts et panthéonisés, orchestres n'ayant d'ailleurs aucun scrupule à partir en avion à Tokyo ou Los Angeles pour quatre jours avec 60 musiciens, sans se préoccuper de leur empreinte carbone.

La musique est, par définition, un art vivant, car allographe, sa jouissance ne pouvant s'accomplir qu'au moment de sa réalisation. La musique est également, par définition, métissée, aucun instrument, genre ou compositeur n'ayant émergé sans rencontres multiples et parfois fortuites. La musique 'classique et romantique' européenne que nous chérissons fut, en son temps, moderne. Sa prétention universelle était celle de son époque : un monde occidental certes eurocentré, phallocrate, et colonialiste, si ce n'est raciste, mais utopique, résultat d'expérimentations audacieuses et d'expériences diverses. Le monde a changé. Par fidélité, en un sens, à cette musique, il est temps que les institutions d'enseignement, de production et de programmation changent radicalement et s'adaptent à notre époque. Il est temps que les Bundesländer et le Bund qui subventionnent les grandes salles de concert, les grands orchestres nationaux, et sur les Musikhochschulen, fassent pression. Construisons un monde musical moins centré sans renier le patrimoine, s'intéressant activement à des expériences nouvelles et à des horizons historiques, géographiques, historiques, et genrés plus diversifiés, se posant des questions critiques et surtout porté sur son futur.