

« La musique savante manque à notre désir » (Rimbaud, *Illuminations*)

Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ? Didier Francfort,
Centre de Recherche sur les Cultures Littéraires Européennes, Cercle, Université Nancy 2
[document de travail, diffusion restreinte,]



L'opposition établie, dans les travaux français, entre musique populaire et musique savante, que, dans un article très suggestif, Sophie-Anne Leterrier fait remonter précisément au milieu du XIX^e siècle¹, se heurte, quelle que soit la discipline dans laquelle ils s'inscrivent (musicologie, sociologie, histoire culturelle, philosophie...) à une difficulté d'ordre sémantique. Ce « divorce », « ces "lignes de démarcation" entre la haute culture musicale et les spectacles de musique "commerciale" ouverts à tous » (S.-A. Leterrier) se situent dans une distinction générale entre des arts plus ou moins légitimes. La langue française ne peut utiliser une opposition simple et unique comparable à celle qui permet, dans la langue anglaise, de distinguer *high art* et *low art*². Le « divorce » ne touche donc pas seulement un couple identifiable *savant/populaire* mais constitue une opposition entre une multitude d'étiquettes désignant des musiques plus ou moins identifiables. D'un côté, les musiques « commerciales », les modes éphémères obéissant aux lois du marché, la musique, art mineur, celle des chansonnettes, les musiques faciles, légères, le rock commercial, le « main stream », la pratique des amateurs, des bals de quartier, des groupes de jeunes des cités... De l'autre, la « Grande Musique », la musique sérieuse, classique mais aussi les musiques contemporaines, expérimentales, baroques, le free jazz, la musique des institutions et des conservatoires...

L'objet de cette communication n'est pas de remettre en cause l'histoire de la mise en place, au XIX^e siècle, d'un fossé séparant les « genres » musicaux mais d'étudier l'évolution de cette bi-partition des pratiques et des sensibilités musicales, confrontée aux cultures de masse et à la globalisation des XX^e et XXI^e siècles. Pour Sophie-Anne Leterrier, les « frontières » entre musique savante et musique populaire ont été renforcées « par la disparition d'institutions de transfert alors nombreuses (musique religieuse et militaire, orphéons, fanfares et harmonies) ». Le phénomène est, certes, observable mais ne peut-on pas envisager, autour des techniques de diffusion de masse, d'autres formes de transferts, moins démocratiques et plus commerciales, cherchant davantage à profiter de la popularité de telle mélodie ultra-connue qu'à éduquer le peuple en lui donnant accès à la haute culture musicale? La diffusion de la musique classique s'est ainsi largement adaptée aux modalités commerciales et médiatiques de l'art de masse. Nous proposons ici de revenir, dans un premier temps, sur les critères sociaux et esthétiques de distinction entre musiques populaires et savantes légués par le XIX^e siècle, pour rechercher ensuite tout ce qui avec l'émergence des cultures ou des arts de masse a bouleversé ces lignes de démarcation à partir du XX^e siècle. Des phénomènes de porosité, de nouvelles formes de transfert conduisent à ne plus pouvoir classer selon une ligne de démarcation simple ce qui relève du savant et ce qui relève du populaire. C'est donc à une proposition de remise en cause de cette distinction, dans le champ disciplinaire de l'histoire culturelle, que nous aboutirons. Il ne s'agit pas de dire que « tout se vaut », d'abolir la question esthétique de la valeur, mais de considérer

¹ Sophie-Anne LETERRIER, «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"», *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 1999-19, *Aspects de la production culturelle au XIXe siècle*, [URL : <http://rh19.revues.org/document157.html>. Consulté le 1 janvier 2008

² Roger POUIVET, *L'Oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, pp.66-67.

que pour aborder la question des goûts musicaux et des pratiques, l'opposition entre « populaire » et « savant » n'est plus opératoire à l'âge de la mondialisation, selon nous largement entamée, dans le domaine des musiques « populaires » ou « savantes » dès le lendemain de la Première Guerre mondiale.

1. différenciation de la musique populaire et de la musique savante

Le phénomène esthétique et social qui aboutit à la bi-partition des pratiques musicales au XIX^e siècle touche à la fois aux pratiques et aux représentations de ce qu'est l'art musical. Il n'y a pas de ligne de démarcation unique et demeurent des projets généreux d'abolition du fossé et de diffusion à tous des bienfaits de la vraie musique qui n'ont jamais totalement disparu. Ainsi, les musiciens « progressistes » qui soutiennent le Front Populaire, comme Charles Koechlin (1867-1950), veulent diffuser une « vraie » musique populaire non commerciale. L'harmonisation chorale de vieilles mélodies populaires place la ligne de démarcation non pas entre le populaire et le savant mais entre ce qui est authentiquement populaire et ce qui est frelaté et marchand. On peut penser, dans cette orientation, à la volonté de Bartók ou de Kodály de retrouver la véritable musique populaire et de ne plus considérer, comme le faisait Liszt, comme réellement populaire (et « réellement hongrois » — la question de la classification des musiques intervenant, comme l'a montré Sophie-Anne Leterrier, dans un contexte de nationalisation des sociétés européennes—) les musiques des brasseries, les orchestres tziganes jouant dans les tavernes. La construction d'une catégorie de musique « populaire » est un des éléments de construction d'un peuple et d'une nation³. Le repérage des critères de différenciation des musiques ne peut donc pas isoler ce qui relève du « genre » (populaire ou savant) de ce qui relève d'autres propriétés (nationales, religieuses...) ou d'autres usages divergents (musiques de circonstance, musique de salon...).

Lignes de démarcation

La musique est considérée comme savante dès lors qu'elle est composée et interprétée par des musiciens professionnels. Le XIX^e siècle précise le statut professionnel des musiciens et généralise les institutions spécifiques de formation sur le modèle du conservatoire. Un compositeur aussi « populaire » que Verdi déteste entendre interpréter ses oeuvres sur des orgues de barbarie dans les rues. La différenciation se fait ainsi par les lieux où la musique est interprétée : les fêtes foraines et les cabarets ou les salles de concert où un rituel précis se fige. Tout cela a été mis en valeur par l'article de S.-A. Leterrier. La démarcation des musiques est bien une affaire de lieu, d'institutions de formation ou de lieu de pratique musicale. Les orchestres militaires, le réseau orphéonique⁴ maintiennent des possibilités de connaissance par un vaste public populaire des airs d'opéra. Il se peut qu'une approche comparée européenne fasse apparaître le cas français étudié par S.-A. Leterrier comme un cas particulier, comme un cas un peu à part en Europe : en Italie, des artisans fréquentent les théâtres lyriques, en Angleterre, des mineurs jouent des arrangements de Haendel dans des fanfares. La création d'un répertoire spécifiquement populaire s'opère en même temps que la création d'un répertoire savant. On assiste, en reprenant les termes classiques d'Eric Hobsbawm et Terence Ranger⁵, à l'invention d'une double tradition. Avec la différenciation de l'espace, on fixe à la fois les règles de

³ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Musiques et cultures nationales en Europe 1870-1914*, Hachette-Littérature 2004.

⁴ Philippe GUMLOWICZ, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) Harmonies, Chorales, Fanfares*. Paris, Aubier 2001 (réédition)

⁵ Eric HOBBSAWM et Terence RANGER (dir.), *L'invention de la tradition*. traduction française. Paris, éditions Amsterdam 2006.

l'étiquette du concert et les critères d'authenticité de ce que doit être la « véritable » tradition populaire villageoise⁶. Certes, en jouant dans les grandes salles prestigieuses, les virtuoses s'émancipent de la tyrannie des salons aristocratiques mais la construction du grand répertoire classique de référence n'est pas seulement affaire d'institutions collectives, de conservatoires et d'orchestres prestigieux de référence. Tout un culte domestique bourgeois de la musique se construit, présupposant une appropriation individuelle de la « vraie » musique savante.

L'appropriation domestique

Cette appropriation domestique est peut-être davantage liée à la construction d'une culture féminine. Le piano, « haschich des femmes » (Goncourt)⁷ relève de l'espace privé. Deux sources pourraient être systématiquement étudiées à cet égard : les recueils de pièces pour piano reliant des partitions éparses et indiquant le goût des pianistes amatrices et l'ensemble des objets de culte domestique placés sur le piano, les dieux lares représentés par le buste de Beethoven ou tel médaillon en émail rappelant les principales oeuvres de Dvořák. L'appropriation différentielle dans laquelle se constituent deux genres de musique distincts est donc aussi l'aboutissement d'une multitude de constructions de répertoires personnels. Sigmund Freud compte parmi ses patients Gustav Mahler mais reconnaît ne rien savoir de la musique et chanter faux. S'il cite un air d'opéra comme tel passage des *Noces* de Mozart, ce n'est pas pour la musique, c'est pour les paroles de Figaro s'en prenant au comte. Mais s'il y a une multitude de dévotions musicales domestiques ou de goûts et de sensibilités individuels dans lesquels la musique intervient plus ou moins, il se passe aussi des phénomènes collectifs et institutionnels d'appropriation différentielle, essentiellement autour de la constitution d'un panthéon national. En ce sens, les grands classiques qui font le répertoire sont autant sinon plus des figures de musiciens que des corpus d'œuvres.

Les voies de la canonisation et du classement dans le grand répertoire Sont classiques et reconnus comme créateurs de « grande musique » les compositeurs dont les portraits figurent dans les musées (Liszt par Munkácsy, 1886), puis en timbres-poste, dont les bustes ornent les théâtres, dont le nom apparaît sur des produits commerciaux « dérivés » (confiseries Mozart, chocolat ou cigarettes Mascagni, bière Peter Benoit, vodka Chopin...). Les compositeurs les plus facilement admis dans le panthéon classique sont ceux dont les musiques participent à de vastes dispositifs commémoratifs. Peter Benoit⁸, par exemple, fondateur du conservatoire d'Anvers, a organisé des festivals et dispositifs commémoratifs et composé des oratorios, des cantates, des opéras à thème national comme *De Pacificatie van Gent*. La consécration du répertoire classique se fait dans des manifestations à forte charge émotive collective et politique: Verdi célébré à Vérone à partir de 1913, programme de la dernière nuit des Proms à Londres (avec des pièces de circonstance comme la suite orchestrale de thèmes nationaux écrite par Henry Wood en 1905 pour le centenaire de Trafalgar, reprenant *Rule Britannia* de Thomas Arne). Le problème de ces modes collectifs et institutionnels de consécration qui établissent un corpus stable d'œuvres canoniques « sérieuses » de référence est qu'ils finissent par devenir une norme statistique de musiques dignes de reconnaissance et perdent ainsi leur fonction distinctive. En d'autres termes, le chemin n'est pas long entre les arènes de Vérone, l'Albert Hall et le palais

⁶ Georgina BOYES *The imagined village: Culture, ideology and the English folk revival*. Manchester University Press, 1994, xiv-284 p.

⁷ Alain CORBIN, « Couliesses » in P. ARIÈS et G. DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, t.IV (dir. M. PERROT) p. 486.

⁸ August CORBET, *Geschriften van Peter Benoit. Ingeleid en van aanteekeningen voorzien door Dr. Aug. Corbet*, Antwerpen, 1942, 167 p.

Prosper VERHEYDEN «Peter Benoit and the Modern Flemish School» in *Proceedings of the Musical Association*, 41st Sess., (1914 - 1915), pp. 17-35.

omnisport de Bercy ou le Stade de France. L'œuvre célébrée par les foules n'est plus classable du côté « savant ».

Reconnaissance ou distinction ? Les limites du succès.

Le succès populaire même des œuvres inscrites dans le « grand répertoire classique » contribue à les déqualifier. Pierre Bourdieu a repéré ce processus de dévaluation, de divulgation de la musique : « La manifestation la plus parfaite de cet effet dans l'ordre de la musique légitime est le destin du "fameux Adagio" d'Albinoni (comme disent les pochettes de disques) ou de tant d'œuvres de Vivaldi qui sont passées en moins de vingt ans du statut prestigieux de découvertes de musicologue à l'état de rengaines des chaînes de radio populaires et des tourne-disques petit-bourgeois. »⁹

Plus que la réification du répertoire et la reproduction intacte d'une ligne de fracture entre musiques populaires et musiques savantes, ce sont de tels cas de déclassification, de dévaluation ou de re-canonisation qui peuvent, dans une perspective d'histoire culturelle, apporter des éléments significatifs. L'accession au statut de standard, de grand succès fait perdre tout caractère distinctif à une musique donnée. Ce phénomène de dévaluation a touché, tour à tour, des pièces d'envergure données dans des cadres très spectaculaires, comme la dernière nuit des proms. Les œuvres désignées comme distinctives par Bourdieu sont à l'opposé de ce qui provoque l'enthousiasme collectif (*Le Clavecin bien tempéré* de Bach). Le phénomène de requalification est peut-être moins courant. Lorsque l'on découvre qu'un musicien peu suspect de complaisance commerciale s'intéresse à une musique, on se sent autorisé à exprimer un goût personnel pour des musiques peu légitimes. Les valse de Johann Strauss sont appréciées par le redoutable Brahms, on redécouvre qu'elles ont été arrangées pour petit ensemble par Arnold Schoenberg et ses élèves. Cela peut suffire à re-qualifier les viennoiseries musicales. Inversement, on assiste à des formes de « durcissement » de l'opposition. Les amateurs d'une musique contemporaine sans concession (Varèse, Boulez) s'en prennent à la faiblesse des musiques commerciales dans lesquelles ils placent, parfois indistinctement, les comédies musicales, le jazz, la chanson. Ce processus de revalorisation ou de dévalorisation d'œuvres musicales ou de pratiques musicales permet de penser que la même musique, selon les contextes, peut être classée sans problème comme une œuvre de musique savante ou comme une œuvre commerciale largement diffusée. C'est ce que repère, dans une réflexion sur le statut ontologique de l'art de masse, Roger Pouivet, à propos, par exemple de *La Joconde*, notant qu'il y a l'objet singulier du Louvre, mais aussi des interprétations qui donnent des objets différents chez Marcel Duchamp (*LHOOQ*) ou chez les marchands de souvenirs touristiques de la rue de Rivoli : « C'est le même objet, mais compris selon des catégories ontologiques distinctes »¹⁰. Pour la musique, cela conduit, nous l'avons vu, à des phénomènes de classement différent dans des conditions sociales différentes de réception. Mais on peut se demander si certaines pièces classiques ou contemporaines relevant de la musique savante ont plus de caractéristiques propres susceptibles de permettre leur déclassement vers la musique commerciale populaire que d'autres. En d'autres termes peut-on « vendre » plus facilement du Bizet que du Berlioz, du Brahms que du Schumann?

Des propriétés distinctives ?

Avant d'évoquer le risque de « dévaluation » des musiques savantes trop divulguées, Pierre Bourdieu considère que l'opposition entre les genres de musique correspond bien à des différences de légitimité sociale et qu'à l'intérieur du domaine de la musique une hiérarchie existe : « différence entre musique classique et chanson », « séparation entre opéra et opérette », entre

⁹ Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement* Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 13.

¹⁰ Roger POUIVET, op.cit. p.32.

musique contemporaine et musique ancienne. « Ainsi parmi les œuvres musicales, le Clavecin bien tempéré et le Concerto pour la main gauche [...] s'opposent aux valse de Strauss et à la Danse du sabre, musiques dévaluées soit par leur appartenance à un genre inférieur ("la musique légère"), soit du fait de leur divulgation »¹¹ Bourdieu distingue deux modalités d'opposition : une qui renvoie à un classement qui semble stable et objectif, une qui renvoie à une évolution des conditions de réception. C'est bien sûr la première qui pose véritablement un problème. Quels seraient les critères de distinction entre la musique comme « Grand Art » ou comme « art mineur » autre que les critères externes (le succès, la commercialisation...) ? Roger Pouivet résume bien la règle implicite : « Les critères d'appartenance au Grand Art sont positifs : la complexité formelle, la justesse expressive, la valeur morale. Les critères d'appartenance aux arts mineurs sont négatifs : la simplicité formelle, la sentimentalité, la vulgarité. »¹²

L'esthétique d'Adorno, cherchant à fonder une philosophie de la musique contemporaine, rejoint une éthique politique rejetant l'intrusion, dans la musique, des logiques marchandes¹³ Adorno est ainsi très sévère face aux pratiques musicales commerciales, vulgaires, plongeant parfois dans le désarroi les lecteurs cherchant dans l'École de Francfort une philosophie émancipatrice accompagnant l'évolution de leur goût, par exemple musicaux. Le véritable art musical remplit une fonction supérieure. On reste, comme le note Jean-Marie Schaeffer, dans une conception romantique de l'art, transcendant les réalités immédiates¹⁴. Pour Bourdieu, le statut de la musique, par rapport aux autres arts, réside dans une distance plus grande, plus incommensurable, par rapport aux réalités sociales : « La musique est le plus spiritualiste des arts de l'esprit et l'amour de la musique est une garantie de "spiritualité".[...] La musique est l'art "pur" par excellence : elle ne dit rien et n'a rien à dire »¹⁵. La musique savante serait plus caractérisée que la musique populaire par cette capacité de « dénégarion du monde et du monde social que l'ethos bourgeois porte à attendre de toutes les formes d'art ». Cette idée peut fonctionner si l'on s'intéresse aux textes, aux livrets, aux programmes explicitant les œuvres et la musique : les héros d'opérette sont des bourgeois désireux de sortir de leur condition et des convenances et non les admirables figures tragiques de l'opéra, ils ne se sacrifient pas. *Louise* de Charpentier n'a pas le caractère éternel et immémorial des héros wagnériens. L'absence de programme ou de titre évite de donner des clés de compréhension qui permettraient à un public « populaire » d'accéder à la compréhension d'une œuvre : les symphonies « nationales » (irlandaises, par exemple), les symphonies héroïques, les poèmes symphoniques accompagnent et guident le public. Avec des pièces sans titre, il est livré à lui-même. Mais qu'en est-il de la musique elle-même ? Le public peut se raccrocher à une illusion narrative plus facilement dans une symphonie que dans un quatuor. Il est ainsi facile d'opposer dans l'œuvre de Beethoven ce qui est « scénarisable » par Walt Disney dans *Fantasia*, comme la Sixième Symphonie « pastorale » à ce qui ne l'est pas, comme les derniers quatuors. La « couleur » instrumentale et la diversité des timbres, la référence à des usages connus de la musique (un rythme de valse, même chez Chostakovitch) peuvent donner des points de repères faisant passer la même musique du registre savant au registre populaire.

Peut-on considérer qu'un trio de jazz est moins coupé du monde social qu'un trio de Beethoven ? Nous en arrivons à ce qui peut sembler, depuis le début de cette réflexion, comme

¹¹ Pierre Bourdieu, op.cit. p. 13

¹² Roger POUIVET, op.cit. p.67.

¹³ Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la musique nouvelle*, Paris Gallimard 1962.

¹⁴ Jean -Marie SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000, p.262.

¹⁵ Pierre BOURDIEU, op. cit. pp. 16-17.

une évidence, mais qui est une évidence qui doit être exprimée : l'opposition entre musique populaire et musique savante concerne les usages de la musique plus que des qualités intrinsèques. La même musique peut, selon les circonstances, être classée différemment. La frontière entre genres musicaux apparaît bien comme le produit d'une construction. Bernard Lahire propose un nouveau type d'opposition dans les « comportements face aux œuvres » : d'un côté ce qui relève de la « culture chaude » (les « musiques à danser », les fêtes dans lesquelles le public intervient...), de l'autre, la « culture froide » qui appelle à la contemplation retenue et silencieuse¹⁶. Ce rapport à la musique permet de comprendre des usages non « distinctifs » : un mélomane classique peut s'encanailler en dansant le succès de l'été.

Si certains canaux de passages, de transferts entre les genres ont été malmenés par le XX^e siècle (les orphéons et le fanfares), ne peut-on considérer que les transferts entre pays (depuis la découverte des musiques américaines, du jazz au tango, par l'Europe) ne s'accompagnent pas d'une remise en cause de l'opposition entre genres musicaux : Stravinsky compose un tango ou un ragtime. N'est-ce pas le signe de nouvelles modalités d'appropriation qui consistent à décloisonner les genres et à chercher à sortir des différenciations?

2. des pratiques de non-différenciation

Dès la Première Guerre mondiale, l'industrie du disque naissante¹⁷ fait entrer la musique savante, en même temps que les musiques populaires commerciales, dans l'ère des cultures de masse, selon plusieurs modalités concomitantes : le répertoire est simplifié et quelques airs sont tirés des œuvres lyriques pour être interprétés de façon isolée (le « fameux air » des bijoux...), des arrangements divers sont réalisés, les grands interprètes ajoutent à leur répertoire des pièces un peu plus légères. La Première Guerre mondiale a pu accélérer les choses. Le « Grand Caruso » qui enregistrait déjà des airs lyriques du répertoire verdien et veriste¹⁸ ainsi que des mélodies populaires napolitaines se lance avec ferveur dans les chansons patriotiques américaines. Le rapprochement des répertoires dans le cadre de la diffusion de masse de la musique concerne surtout la transformation de thèmes et de mélodies issues de la tradition savante classique en des œuvres populaires. Le corpus est immense et comprend des œuvres d'une qualité très diverse mais, que l'on soit surpris par le non respect de l'esprit de l'œuvre originale ou par la qualité du résultat, en définitive peu importe, il nous faut, dans une démarche d'histoire culturelle, prendre ces adaptations comme un exemple tout à fait parlant du phénomène d'appropriation.

Adaptations

Les transformations d'œuvres savantes classiques en œuvres de masse, plus ou moins commerciales permettent de repérer les différences entre genres et, en même temps, de les faire évoluer. L'adaptation fait basculer le rythme vers quelque chose de swingant, la réorchestration donne une coloration cuivrée, les larges accords des cordes répondent, comme l'orchestre de Mantovani, à un désir de musique improprement qualifiée de « romantique » pour dire qu'elle

¹⁶ Bernard LAHIRE, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, La Découverte 2004, pp. 72-76.

¹⁷ Ludovic TOURNÈS, *Du phonographe au MP3 XIX^e – XXI^e siècle. Une histoire de la musique enregistrée*. Autrement 2008, collection Mémoires/culture n°138, 162 p.

¹⁸ Didier FRANCFORT, « Le crépuscule des héros. Opéra et nation en Italie après Verdi » in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, tome 117, 2005, 1, pp. 269-293.

Didier FRANCFORT, « Rome et l'opéra » in Christophe CHARLE et Daniel ROCHE (dir.)

Capitales culturelles. Capitales Symboliques, Publications de la Sorbonne, 2002, Actes du colloque international octobre 1999 Collège de France, Paris, p. 381-402.

peut agréablement accompagner, chez soi, un tête-à-tête amoureux. La transposition, le ré-arrangement ne sont plus seulement « diverses façons d’actualiser un répertoire ancien » en se l’appropriant de façon active comme lorsque Gounod composait un *Ave Maria* sur un prélude de Bach¹⁹. Les Swingle Singers qui ont charmé de vastes publics en adaptant à partir de 1962 des airs classiques sont issus du groupe des Double Six qui reprenait avec des paroles françaises des moments importants de l’histoire du jazz avec des œuvres de Coltrane ou de Woody Herman. Posons l’hypothèse que le jazz a fonctionné comme l’élément à la fois perturbateur et unificateur des sensibilités musicales populaires et savantes telles que le XIX^e siècle les avait construites et différenciées. L’auditeur retrouve dans l’adaptation « jazzée », comme dans le répertoire classique, comme dans l’audition de jazz, le plaisir d’une reconnaissance, du passage, avec l’improvisation et la ré-exposition, à des moments rassurants de complicité entre producteur de musique et auditeur. L’adaptation très raffinée de Bach par les Swingle Singers ne peut être considérée comme le simple passage d’une œuvre classique à une œuvre de masse. Django Reinhardt improvisant sur une danse de Grieg ne traite pas autrement le matériau thématique qu’il le ferait d’un standard de jazz. Inversement, le *Misty* d’Erroll Garner revu par Mantovani, est bien peu « jazzant ». En définitive et paradoxalement, ce sont les œuvres parodiques, les interprétations loufoques de la musique classique qui sont les plus proches de l’original et de sa logique « savante » et discriminante. Les caricatures de Gerard Hoffnung (1925-1959) peuvent être appréciées par un vaste public mais son humour ravageur donne des enregistrements accumulant les références érudites, les rapprochements et anachronismes qui amusent surtout les mélomanes les plus cultivés, que ce soit l’adaptation pour tuyau d’arrosage d’un concerto pour cor des Alpes ou le *Concerto Popolare* « ou concerto pour en finir avec tous les concertos » marqué par la lutte acharnée que se livrent le pianiste soliste et le chef voulant respectivement jouer les concertos de Tchaïkovski et de Grieg. Parodique ou commerciale, respectueuse ou iconoclaste, chaque adaptation d’une œuvre classique doit être analysée comme une forme originale d’appropriation active qui implique une lecture de l’œuvre reprise et une réponse à une attente supposée d’un public actuel précis. Ce n’est pas un simple fait de « vulgarisation » ou de « commercialisation ». Quelques exemples de ré-interprétations manifestent des logiques différentes. Les *Comedian Harmonists* berlinois utilisent leur voix, sans parole, comme des cordes, avec des effets de pizzicati, pour chanter le « fameux menuet de Boccherini », ici très classique. En revanche, les *Quatre Barbus* s’appuient sur les paroles de Francis Blanche, parolier proluxe, pour faire de la Cinquième de Beethoven « la pince à linge ». L’histoire culturelle se doit même d’affronter des rapprochements iconoclastes en retrouvant des inspirations ou des sources non explicitement avouées par des auteurs ou des interprètes de chanson aussi talentueux et populaires que Dario Moreno ou Henri Salvador, l’un et l’autre « passeurs » de rythmes et de musiques exotiques dans la France des années 1960.

Les adaptations n’aboutissent pas toutes à des dé-légitimation de l’œuvre mais le risque est toujours là. La musique populaire commerciale cherche une forme de légitimation en adaptant un classique qui perd un peu de son prestige dans son usage trop fréquent et détourné. Dans le temps limité de la communication, on ne peut multiplier les exemples. Nous nous en tiendrons à quelques adaptations de Bizet et de Chopin. Le succès commercial est légitimé par une ambition démocratique, mettre les classiques à la portée de tous. Dans son livre sur « la culture des individus », s’intéressant aux « dissonances culturelles » et au phénomènes de non respect de la hiérarchie culturelle, livre important pour la réflexion sur les « genres musicaux » sur lequel nous reviendrons, Bernard Lahire consacre quelques pages au phénomène du succès du

¹⁹ Antoine HENNION, *La Passion musicale*. Paris, Métailié 2007, p.231.

« populaire André Rieux »²⁰. Il replace le succès du violoniste dans le cadre des « stratégies de mélange » dans lesquelles les musiciens populaires cherchent une forme d'« anoblissement » et les musiciens classiques une « popularisation » qui leur manque. Ces stratégies, selon Bernard Lahire, ne modifient guère l'étanchéité des circuits de distribution. L'habileté de Rieux est à la fois de rendre plus savant un répertoire passe-partout de variété internationale et plus plaisant un répertoire « sérieux », dont il retient le côté dansant ou « romantique ». Le tout aboutit à un spectacle merveilleux. Le site Internet du musicien évoque le rêve impossible réalisé : Rieux et son orchestre tournent dans le monde avec une reconstitution grandeur nature de Schönbrunn. Pour Bernard Lahire, cette habile stratégie de mélange des genres ne remet pas en cause la distinction entre haute et basse culture musicale et il faut reconnaître à Rieux qu'il « opère objectivement un travail de familiarisation de certains thèmes musicaux ». Les « légitimistes » critiquant une « défiguration » des classiques doivent se rendre à l'évidence que Rieux réussit là où les politiques de « démocratisation » de la « grande culture » ont échoué. Posons l'hypothèse que, même si les circuits de distribution restent distincts, le « cas Rieux » est loin d'être un phénomène isolé et que la « stratégie de popularisation » du classique se fait aussi pour des artistes et des enregistrements de versions originales d'œuvres classiques ou contemporaines savantes.

Les marchands du Temple.

Lorsqu'en mai 1890, Bernard Shaw rend compte du premier concert londonien de Paderewski, il évoque la généralisation du phénomène des « champions du piano »²¹. La virtuosité musclée, à laquelle s'ajoute dans le cas de Paderewski l'implication patriotique et politique active, contribue à l'émergence d'un système de vedettariat classique dont on n'est jamais véritablement sorti. Il n'a pas fallu attendre le positionnement d'un Nigel Kennedy en « rock star » pour que des musiciens jouant en concert et enregistrant les versions « originales » d'œuvres classiques soient de véritables vedettes adaptées aux règles du marché de la culture de masse. La veine commerciale de la commémoration posthume des compositeurs ou des interprètes joue quasi exclusivement sur la personnalisation de la musique : l'année Mozart n'a pas suffi. Le flot d'articles, d'émissions de télévisions et de radio consacré à Karajan pour le centenaire de sa naissance dépasse largement les milieux « spécialisés ». Il suffirait d'évoquer d'autres personnalités musicales importantes nées en 1908 qui n'ont pas droit à une célébration équivalente pour comprendre ce que le système de commémoration a à la fois d'arbitraire et de conforme aux logiques commerciales. Le Karajan que l'on va voir à la Philharmonie de Berlin est déjà un produit d'art de masse de son vivant. Il est difficile d'intégrer de façon équivalente aux lois du marché Olivier Messiaen ou Elliott Carter. On peut cependant suggérer aux maisons de disque de profiter du calendrier pour promouvoir la musique de Stéphane Grappelli ou de David Oïstrakh, nés en 1908. Dans les années 1960, la possibilité de commercialiser de façon plus conforme aux lois du marché une partie de la production musicale savante apparaît clairement. Le tube classique est ainsi « décliné » en version originale et adaptée. Les arguments de vente mêlent l'auto-célébration médiatique, avec des disques qui sont des anthologies de musiques utilisées dans la publicité (dont la valse de Chostakovitch relancée par une compagnie d'assurance), qui sont accompagnés de la mention censée être flatteuse de « vu à la télé » et l'argument d'autorité qui permet à l'auditeur peu cultivé de repérer la véritable version originale, par exemple pour le *Carmina Burana* de Carl Orff (1937) la version « autorisée » par le compositeur, celle que dirige

²⁰ Bernard LAHIRE, *La culture des individus*. Op.cit. pp. 646-649.

²¹ Bernard SHAW, « Paroles en l'air », in *The Star*, 16 mai 1890, in *Écrits sur la musique*, Paris, Laffont 1994, p. 447.

Eugen Jochum, qui lui d'ailleurs contrairement à Karajan n'a pas adhéré au parti nazi. Le disque se retrouve souvent au milieu de collections d'enregistrement relevant du Hard Rock ou de la variété. Cette mode de l'authenticité retrouvée conduit, dans des variantes sur l'idée de « manuscrit retrouvé », à des opérations commerciales qui, sans être des supercheries, construisent un répertoire savant « injustement méconnu » appelé au succès populaire. Le « fameux Adagio d'Albinoni », cité par Bourdieu comme l'exemple du morceau savant « dévalué » par son succès a été édité en 1958 et largement composé en 1945 par Remo Giazotto à partir d'un fragment de manuscrit retrouvé dans les ruines de la bibliothèque de Dresde. L'adaptation n'apparaît pas comme la seule forme de transfert entre les genres musicaux. D'ailleurs la musique savante, définie face aux musiques populaires, n'a jamais cessé depuis la seconde moitié du XIX^e siècle d'aller puiser à la source d'un folklore réel ou imaginé inspiration et légitimité, par exemple patriotique.

Du populaire vers le savant (et retour) La recherche d'un esprit national dans les vieilles mélodies populaires a hanté les collectionneurs et les musiciens du XIX^e siècle. Rhapsodies et danses, thèmes paysans repris dans des symphonies, mélodies pseudo-populaires inventées, tout cela ne semble pas remettre en cause l'opposition entre les genres musicaux. Ce n'est qu'un emprunt qui prouve le talent d'arrangeur de celui qui utilise ce patrimoine. La différenciation des genres n'oppose donc pas uniquement, nous l'avons vu, le populaire et le savant, mais aussi le populaire « authentique » des campagnes et le populaire « frelaté » des villes²², le savant respectueux de l'esprit populaire et le savant coupé des réalités populaires. Il y a dans ces distinctions quelque chose d'étroitement et exclusivement national qui rejette les musiques populaires nouvelles comme inauthentiques, cosmopolites, accusations fréquentes dans le discours musical antisémite. Bartók est passé d'une volonté patriotique de trouver la vraie musique hongroise en se méfiant des méfaits du cosmopolitisme urbain à un intérêt pour les musiques populaires étrangères et à un refus de « l'ultranationalisme musical ». L'adaptation savante de thèmes populaires peut accompagner des démarches tout à fait novatrices. On peut penser à l'itinéraire du pianiste et compositeur Percy Grainger (1882-1961), né à Melbourne, ami de Grieg, collecteur de folklore anglais, pionnier de la musique électronique, auteur de marches militaires pacifistes. Ce qui est nouveau, à partir de la Première Guerre mondiale est que des compositeurs et des interprètes de formation classique savante reprennent des éléments des musiques populaires commerciales urbaines. Ils le font à présent de façon consciente et volontaire (contrairement à Liszt). C'est donc une autre forme de porosité entre genres musicaux, qui ne cherche pas la légitimité du devoir patriotique de servir la nation par ses chants populaires, mais qui reprend une mélodie à succès, pour en faire autre chose. Le violoniste Fritz Kreisler adapte *Blue Skies* d'Irving Berlin comme il reprend Dvořák ou Albéniz.

Les transferts de thèmes, de rythmes, de couleurs instrumentales de la musique populaire vers la musique savante ne sont pas à sens unique. Un phénomène de contre-transfert, si l'on peut importer de façon sauvage cette notion aux démarches analytiques, est fréquent. Cela tient parfois à une forme de réappropriation de ce que la musique savante a pris aux pratiques musicales populaires. Le pianiste de jazz Uri Caine a adapté les symphonies de Gustav Mahler en faisant apparaître leurs éléments constitutifs, par exemple, leur caractéristiques de musique kletzmer. Le mouvement d'aller-retour des transferts musicaux donne des résultats étonnants : les fanfares de Sicile ou de Corfou inventent une musique très proche de celle de Verdi pour accompagner les processions de la Semaine Sainte. Les enregistrements de migrants collectés en Floride ou au Texas dans les années 1920 et 1930, disponibles grâce au site de la Bibliothèque du Congrès, font

²² Georgina BOYES, *The Imagined Village. Culture, ideology and the English Folk Revival*. Manchester UP, 1993.

apparaître l'importance de l'intériorisation des normes musicales et vocales savantes dans la pratique des amateurs italiens enregistrés. Le geste même de l'éloquence lyrique est là, un peu comme dans *Ossessione* de Visconti (1942), appris par les amateurs qui participent à des concours de chant. La référence à Visconti (1906-1976) met bien en évidence la façon dont le cinéaste, qui a également mis en scène des opéras, a été un médiateur dans la popularisation de musiques savantes. Que l'on songe à ce qu'a fait *Mort à Venise* (« Morte a Venezia », 1971) pour la connaissance et la diffusion de la musique de Gustav Mahler. De façon générale, au XX^e siècle, depuis *Le Chanteur de Jazz*, le cinéma a eu un effet de brouillage des classifications musicales.

Le passage par l'image

L'association de l'image et du son modifie la perception de la musique. Quelque chose est brouillé dans la distinction entre musiques populaires et musiques savantes. Revenons aux films de Visconti, toujours soucieux de transmettre ses passions musicales. Dans *Le Guépard* (« Il Gattopardo », 1963), Nino Rota compose de brillantes musiques de danse pour la grande scène du bal mais il intègre aussi une valse oubliée de Verdi. Les musiques de film associent intimement la popularisation de musiques savantes, avec parfois une forme de critique ou d'autocritique sur le pouvoir de la musique qui n'est pas sans évoquer le destin malheureux des protagonistes de *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï emportés par la passion et la puissance de la musique. Le personnage du pianiste dans *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov est un personnage négatif, égoïste, libidineux et lâche mais, pour le coup la musique, composée par Moïshe (Mieczyslaw) Vainberg mérite que l'on s'y arrête. Voici un compositeur en exil, reconnu par Chostakovitch, mais condamné à composer des musiques de films, de films pour enfants et qui profite de la représentation d'un musicien égoïste pour se permettre de faire une musique qui, dans d'autres contextes, serait susceptible d'être condamnée pour formalisme. La musique annonce en 1957 comme l'ensemble du film un « dégel » à la fois réel et illusoire. La musique de film permet des audaces formelles qui touchent par le cinéma un public beaucoup plus vaste que les concerts de musique contemporaine. Hollywood a fait travailler de grands compositeurs européens chassés par la nazisme : Korngold, Rózsa, Henry Vars. Bernard Herrmann (1911-1975) a eu une formation à la fois très classique mais aussi originale auprès de Percy Grainger avant de composer des musiques de film, en particulier pour Hitchcock. Bien peu de choses permettrait de déqualifier les compositions de Herrmann et de considérer qu'il ne s'agit pas de musique savante. On est là dans tout ce qu'il y a de plus savant dans la composition symphonique issue de la grande tradition classique. Le cinéma exploite toutes les connotations des musiques savantes ou populaires qui peuvent parler au public. Le jeu consiste à passer de l'effet d'accumulation d'un sens cohérent à un effet de distance, d'opposition entre les connotations de l'image et du son. Ainsi Kubrick dans *Orange mécanique*, utilise des références très contradictoires : un Beethoven déformé, un *Singing in the Rain*. Le même réalisateur, dans sa monumentale présentation d'anticipation, *2001 L'Odyssée de l'Espace* assure la promotion d'un compositeur contemporain hongrois en exil jusqu'alors éloigné de tout grand succès public : Ligeti. On pourrait presque penser à une forme d'avant-garde esthétique masquée qui s'infiltrerait dans le marché musical en profitant d'une plus grande perméabilité du public qui trouve, associées à des musiques austères ou perçues comme difficile d'accès, des images, des figures chorégraphiques. Des scènes de cabaret provocatrices admettent des audaces qui, dans les années 1920, se positionnent dans l'avant-garde littéraire et artistique à Varsovie ou à Prague (Jaroslav Ježek au « Théâtre Libéré »). La danse donne un caractère spectaculaire aux musiques électro-acoustiques présentées sans musicien sur scène en concert. Il faut dire que le succès des musiques composées par Pierre Henry pour les ballets de Béjart associe une véritable esthétique rock

apportée par Michel Colombier (*Messe pour le temps présent*, 1967). La logique de cette confusion des instances classiques et savantes tient pas mal au hasard des rencontres : des poètes d'avant-garde (Marian Hemar, 1901-1972) n'hésitent pas à s'adapter aux genres à la mode (jazz ou tango) et à écrire des paroles pour de simples chansonnettes. Quelques figures de passeurs, de médiateurs s'imposent, mettant en relation tous ceux qui les approchent de façon telle que leur entourage mêle de façon indistincte des musiciens « savants » et des musiciens « populaires ».

Au hasard des rencontres ?

Où classer les musiciens qui se sentent autant à l'aise en interprétant Mozart, en participant à l'aventure du New Phonic Art Ensemble, en improvisant dans un contexte de free jazz et en jouant du tango au bandonéon (Michel Portal) ? On objectera qu'il s'agit d'un cas particulier et que la plupart des musiciens se cantonnent à un genre. Qui sait, pour peu qu'il soient en contact avec un médiateur et les voici plongés dans l'aventure d'une musique inclassable. Dans le Paris des années 1920, Jean Wiéner diffuse à la fois des œuvres du Groupe des Six, des standards de jazz et du Schoenberg. Il a composé le mémorable générique de l'émission de télévision rediffusant de vieux burlesques *Histoires sans paroles* et la fameuse musique du *Grisbi*. Des rencontres occasionnelles mettent en évidence la compatibilité de démarches artistiques qui semblent a priori et à tort incompatibles : Charlie Chaplin et Arnold Schoenberg, Chostakovitch et Dounaïevski, Duke Ellington et Leonid Outiossov... Certaines rencontres aboutissent à des concerts ou à des enregistrements communs qui relèvent de la confrontation sinon de la synthèse d'esthétiques différentes : Benny Goodman avec Szigeti, avec Bartók ou Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin avec Ravi Shankar²³, Jasha Heifetz avec Bing Crosby. Quel est alors le terrain d'entente ? Il est intéressant de retrouver le répertoire évident commun qui relie les musiciens qui se positionnent à une autre échelle de la hiérarchie culturelle de la musique et se retrouvent cependant pour jouer ensemble. Stéphane Grapelli et Yehudi Menuhin enregistrent ensemble le tango *Jalousie*, tango tzigane composé par le danois Gade... Il se peut qu'à l'apparition d'une musique de masse corresponde l'apparition de nouveaux genres musicaux que nous pourrions qualifier de « moyens » qui procèdent à la fois ou successivement de la musique populaire et de la musique savante.

Des musiques « moyennes » ouvertes aux transferts

Lorsque les musiciens de l'orchestre d'Ellington furent sifflés pour avoir osé poser des partitions sur un pupitre devant un public français d'amateurs exclusifs d'un jazz hot qui ne devait pas s'écrire apparut un fossé significatif entre des conceptions différentes du jazz. Les adeptes de Panassié, en France²⁴, sont dans une logique de défense et d'illustration de l'authenticité en définitive assez proche de celle des folkloristes et des défenseurs de la musique française de la Schola Cantorum. L'intransigeance puriste qui a refusé l'évolution du jazz et surtout la « révolution » du *bop*, après la Seconde Guerre mondiale, revient à maintenir la musique dans une forme artificiellement figée de folklore. Charlie Parker adore enregistrer avec des cordes, Ellington a bien la dignité d'un compositeur classique. Le jazz est à la fois une musique savante et une musique populaire. Des musiciens peuvent à tout moment insister sur l'une ou l'autre de ces composantes : Albert Ayler retrouve les accents des fanfares, Woody Hermann joue du Stravinsky (*Ebony Concerto*, créé en 1946 à Carnegie Hall). Cet entre-deux n'est jamais figé et toujours ouvert à participer à la qualification de musiques différentes : les fusions avec les musiques « latines » ont été après 1945 une voie toujours féconde, que l'on

²³ Ravi Shankar fut invité, le 1^{er} août 1971, par George Harrison dans le mémorable concert au profit du Bangladesh, rediffusé récemment sur Arte.

²⁴ Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, 502 p.

pense à la synthèse jazz-bossa nova entreprise par Stan Getz et João Gilberto (1964). Sans atteindre l'universalité acquise par le jazz, d'autres types de musiques moyennes ont pu ça et là être le cadre de transferts permanents entre musiques populaires et musiques savantes : la chanson napolitaine qui offre tant de morceaux pour assurer les « bis » des ténors, la musique viennoise qui selon les circonstances se joue dans les *Heurige* (Shrammelmusik) dans les salons élégants, dans les salles de concert, dans les salles d'opéra « populaires » où l'on donne l'opérette. François-Joseph avait félicité Johann Strauss fils pour son « opéra » *Zigeunerbaron*.. Un genre moyen est toujours susceptible de telles reconnaissances « légitimantes » ou, au contraire, de soudaines déqualifications. Lorsqu'un ancien élève de Liszt joue du Strauss, on est bien dans le domaine de la musique la plus savante. Les musiques moyennes ont souvent une vocation parodique forte déqualifiant la musique la plus sérieuse. L'opérette parodique d'Oscar Straus (1870-1954) *Die lustige Nibelungen* (1904) règle joyeusement leur compte aux prétentions wagnériennes : l'or du Rhin est simplement placé dans une banque familiale... On pourra certes objecter que les musiques de synthèse ou les musiques moyennes sont l'exception dans un univers sonore bipolarisé entre musiques savantes et musiques populaires. Il nous semble, au contraire, que ces musiques ont acquis, comme musique de masse, un statut plus significatif de l'évolution du rapport des sociétés contemporaines à la musique que les musiques strictement fidèles à une logique savante de distinction. Ce n'est donc pas pour affirmer la non existence d'une différenciation des pratiques et des sensibilités musicales que nous proposons de remettre en cause la distinction entre populaire et savant mais pour proposer que des approches d'histoire culturelle ne se focalisent pas, de façon préalable, sur cette opposition et, tout en maintenant une spécificité, puissent entretenir un dialogue avec d'autres approches disciplinaires des mêmes objets.

3. Propositions pour relativiser l'opposition musiques savantes/ musiques populaires dans les approches d'histoire culturelle du XX^e siècle.

La remise en cause d'une étude des pratiques et des sensibilités musicales au XX^e (et XXI^e siècle) centrée sur l'opposition entre populaire et savant peut aboutir à un certain nombre de propositions théoriques exposées ici de façon un peu brute, sans ordre logique (à construire).

- A. Nous n'affirmons pas que les lignes de démarcation musicales n'existent pas mais nous pensons qu'avec la modification des moyens de diffusion des cultures de masse, avec la multiplication des oppositions de sensibilités générationnelles, l'approche historique ne peut plus se focaliser sur l'opposition populaire/savant sans courir le risque de classer de façon arbitraire des productions musicales dans l'une ou l'autre de ces catégories. Si l'on peut se permettre une comparaison avec un phénomène que nous avons étudié (la nationalisation de la musique), il est toujours rassurant de pouvoir classer les productions culturelles en genre, en pays. Nous considérons que malgré la force du discours « nationalisant » la musique, les productions musicales contemporaines européennes échappent en grande partie à un strict découpage national. Subsistent des phénomènes d'identifications qui relèvent du plus grand et du plus petit que la nation. Et ce n'est pas le même « ni, ni » que celui de Michael Jackson que de dire qu'il y a des musiques qui ne sont ni savantes, ni populaires. De même que l'histoire culturelle se perdrait en donnant crédibilité à un discours **essentialiste** sur les qualités « nationales » de la musique, de même la focalisation sur l'opposition entre populaire et savant risquerait de transformer en des propriétés durables des musiques ce qui relève du narcissisme

de ceux qui les produisent et les écoutent. Certes, « le narcissisme des petites différences » (S. Freud) doit avoir son histoire, mais cette histoire ne doit pas s'écrire à partir d'une nomenclature et de différenciations en partie issues de ce narcissisme.

- B. La distinction entre ce qui est populaire et savant étant très différente dans les musiques de tradition extra-européenne, les modes « **exotiques** » ne sont pas facilement classables selon de tels critères. Où placer Ravi Shankar selon qu'il joue avec Menuhin ou rencontre les Beatles ?
- C. La question du « **relativisme** » de l'artificielle considération apportée par démagogie à des formes « inférieures » de culture ou en considérant comme relevant de l'art des pratiques infra-artistiques ne se pose pas en histoire culturelle. Le débat évoqué par les partisans de la reconnaissance des écarts mineurs » ou par les « légitimistes » qui leur sont hostiles, malgré son intérêt, ne trouve pas, dans les démarches d'histoire culturelle, de réponses.
- D. Le vocabulaire est significatif d'une difficulté : le terme de **populaire** renvoie au XX^e siècle à la large diffusion de masse et à la réception « populaire » de la musique (et non à sa production dans des milieux populaires comme les « vieux » folklores) alors que le terme de **savant** renvoie à l'élaboration et à la production de la musique. C'est ce qui est entre les deux termes qui doit avant tout nous intéresser en histoire culturelle : cet entre-deux, cette zone intermédiaire correspond aux conditions sociales de la réception (« horizon d'attente »²⁵) ou à l'appropriation active. C'est précisément la zone dans laquelle les appropriations se font souvent de façon « transgressive ». Les modalités techniques de diffusion de masse bouleversent les usages sociaux discriminants de la musique : rares sont les mélomanes « classiques » qui peuvent afficher le luxe de dire qu'ils achètent peu de disques parce qu'il peuvent aller fréquemment, un peu partout dans le monde, écouter les meilleures interprétations. La musique classique est ainsi souvent détachée de son cérémonial et de la liturgie du concert.
- E. La notion d'art de **masse** apporte une ligne de démarcation différente de celle qui oppose musique populaire et musique savante. Quelques « tubes » relèvent ainsi de la musique savante dans leurs propriétés et de la musique populaire dans leur mode de diffusion. Le caractère populaire est bien repérable dans l'« ontologie » de l'art de masse : l'unicité, l'ubiquité de l'objet²⁶ Les arguments publicitaires indiquent bien que l'on vend, au singulier, « le fameux adagio », qu'il a été « vu à la télé ». En revanche, il y a des musiques populaires qui échappent à cette « normalisation » commerciale, l'improvisation, en jazz, est exactement à l'opposé de l'unicité du produit musical.
- F. Les approches d'histoire culturelle ont vocation à s'intéresser particulièrement aux musiques de synthèse, aux musiques inclassables comme terrain d'appropriation culturelle individuelle et collective significative des modalités des constructions d'identités. C'est donc sans hiérarchie de valeur musicale qu'un **programme de recherche comparée** systématique pourrait s'intéresser non pas à l'expression d'une identité pré-établie, à la redécouverte d'un patrimoine musical savant ou populaire spécifique à une nation ou à une région, mais à toutes les formes de

²⁵ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* « Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung », 1972

²⁶ Roger Pouivet, op. cit. et « L'ontologie du rock » in *Rue Descartes*, n°60, mai 2008, pp. 20-37.

musiques de synthèse, d'emprunts, d'adaptations et de transformations : tango finlandais, jazz tchèque, gipsy punk new yorkais... Je dois avouer mon intérêt et ma surprise pour les musiques telles que les musiques de comédies musicales un peu partout en Europe (Renaat Veremans, 1894-1969, compositeur de musiques de films et d'hymnes patriotiques). Laissons de côté la question de la valeur, du genre pour concentrer les recherches sur l'inclassable, en supposant qu'il est moins pris en charge institutionnellement par les conservatoires et ne coïncide pas toujours avec les succès commerciaux les plus importants. Plusieurs programmes se mettent en place dans ce sens autour de l'idée de « globalisation musicale » (EHESS, Emanuelle Oliviser et Esteban Buch). Cela pourrait être la vocation de l'ISCH de faciliter les approches comparées pour décroiser les histoires nationales et ne pas isoler l'histoire culturelle européenne. Un tel programme implique une dimension interdisciplinaire, en particulier pour mesurer les modifications dans les conditions d'écoute (et de classement implicite) qu'entraînent par exemple la réception des musiques de film, l'écoute individuelle de la radio (ou des mp3).

En ne focalisant pas l'approche de la musique par l'histoire culturelle sur l'opposition entre le populaire et le savant, on peut, nous semble-t-il, mettre en évidence les premières formes de la « globalisation » culturelle dont la musique est, aujourd'hui, un terrain privilégié à la fois par l'importance de la domination du marché par une industrie musicale à vocation hégémonique (bien menacée aujourd'hui par le mp3) mais aussi par la multiplication des synthèses musicales (jazz, world music...) mettant en évidence de nouvelles formes d'appropriation, ne relevant pas de la différenciation musicale issue du XIX^e siècle. Bernard Lahire a mis en évidence la présence dans « la culture des individus » de notes « dissonantes » qui, selon lui, opposent, dans l'individu, des éléments qui coexistent mais ne remettent pas en cause l'existence d'une hiérarchie entre ce qui est légitime et ce qui ne l'est pas. Du côté de la non légitimité, de la musique non reconnue comme savante, l'ampleur de la diffusion commerciale et l'origine « populaire » n'expliquent pas seules les succès commerciaux : il y a un caractère facile, divertissant, un plaisir collectif chaleureux. Ce sont des musiques de danse qui impliquent la participation active du public. Bernard Lahire oppose, nous l'avons vu, « culture froide » et « culture chaude ». On l'aura compris, nous ne cherchons pas à entrer dans une perception « indifférenciée » de la musique et il ne s'agit pas d'ériger l'éclectisme radical en valeur. Au contraire, nous nous trouvons face à une multiplication des lignes de démarcation qui ne relèvent pas des modèles issus de la culture musicale mise en place, avec les conservatoires et les grands orchestres, au XIX^e siècle. Une démarche d'histoire culturelle qui serait incapable de prendre en compte le purisme de certains amateurs de jazz, la coexistence de goûts hétérogènes, l'importance des images associées au son dans l'appropriation des musiques ne pourrait pas comprendre le nouveau monde sonore de YouTube.com et passerait à côté d'évolutions sociales d'une grande ampleur.