

PROFESSION MUSICIEN :
UN « DON », UN HÉRITAGE, UN PROJET ?

Logiques Sociales
Série Musiques et Champ Social
dirigée par Anne-Marie Green

Les transformations technologiques depuis cinquante ans ont bouleversé la place de la musique dans la vie quotidienne. Celle-ci est actuellement omniprésente tant dans l'espace que dans les temps sociaux, et ses implications sociales ou culturelles sont si fortes qu'elles exigent d'être observées et analysées. Cette série se propose de permettre aux lecteurs de comprendre les faits musicaux en tant que symptômes de la société.

Déjà parus

- Emmanuel PEDLER, *Entendre l'Opéra*, 2003.
Muriel TAPIE-GRIME (textes réunis par), *Les recompositions locales des formes de l'action publique*, 2003.
Andrea SEMPRINI, *La société des flux*, 2003.
Catherine DÉCHAMP-LE ROUX, *L'Emprise de la technologie médicale sur la qualité sociale*, 2002.
Béatrice MABILLON-BONFILS et Anthony POUILLY, *La musique techno, art du vide ou socialité alternative ?*, 2002.
Philippe BIRGY, *Le mouvement techno*, 2001.
Chantal CHABERT, *La fin de l'art lyrique en province ?*, 2001.
Marianne FILLOUX-VIGREUX, *La danse et l'institution : genèse et premier pas d'une politique de la danse en France (1970-1990)*, 2001.
Marianne FILLOUX-VIGREUX, *La Politique de la danse*, 2001.
Yannis RUEL, *Les soirées salsa à Paris. Regard sociologique sur un monde de fête*, 2000.
Julien BESANÇON, *Festival de musique. Analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*, 2000.
Michèle ALTEN, *Musiciens français dans la guerre froide*, 2000.
Matthieu JOUAN, *Notoriété et légitimation en jazz : l'exemple de Rahsaan Roland Kirk*, 1999.
Georges SNYDERS, *La musique comme joie à l'école*, 1999.
Philippe COULANGEON, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle*, 1999.

Kalliopi Papadopoulos

**PROFESSION MUSICIEN :
« UN DON », UN HÉRITAGE, UN PROJET ?**

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino
ITALIE

Je remercie Annie Duloum et Monique Membrado pour leurs remarques critiques et toutes les personnes interviewées pour les informations qu'elles ont bien voulu me fournir.

© L'Harmattan, 2004
ISBN : 2-7475-5948-3
EAN : 9782747559485

INTRODUCTION

« Ce que l'Art présente, ce ne sont pas les Idées de la Raison, mais le Chaos, l'Abîme, le Sans Fond, à quoi il donne forme. Et par cette présentation, il est fenêtre sur le Chaos, il abolit l'assurance tranquillement stupide de notre vie quotidienne, il nous rappelle que nous vivons toujours au bord de l'Abîme, ce qui est le principal savoir d'un être autonome »
C. Castoriadis ¹.

Le métier de musicien alimente particulièrement les vagabondages de l'imaginaire social, qui envisage l'échec le plus terrible - le musicien pauvre et méconnu - comme la plus brillante réussite - le musicien riche et célèbre -. Cet imaginaire attribue aux pratiquants de l'art musical, tout comme aux auditeurs, une totale liberté d'expression et d'action, une expérience de l'"abîme" qu'évoque Castoriadis pour caractériser "l'être autonome".

La représentation du musicien en tant qu'être libre et créateur a des racines lointaines. Dans la mythologie, la source dont émane le monde est une source acoustique ². À chaque moment décisif de la genèse du monde, intervient un élément sonore. Quand un dieu crée un être ou une partie de l'univers, il émet un son. Il expire, soupire, parle, chante, crie, hurle, tousse, expectore, hoquette, vomit, tonne ou joue d'un instrument de musique. Tout dieu est un créateur sonore. De là à appliquer cette symbolique aux musiciens et à les "diviniser", il n'y a qu'un

¹ *La montée de l'insignifiance*, Paris, éditions du Seuil, mars 1996.

² D'après M. Schneider, *Histoire de la musique 1*, Encyclopédie de la Pléiade, p. 132.

pas. À ce titre, le seul terme de “diva” est éloquent, tout comme le champ lexical du “don” des musiciens. On est “choisi”, “élu”, “prédestiné”, “appelé”, “happé”, “enrôlé», “prisonnier” de “dons” exceptionnels³. Même si ce schéma s’applique également à d’autres activités artistiques, il reste particulièrement fort en ce qui concerne la musique.

Peut-être cela tient-il au statut particulier de l’écoute. « *Écouter* est le verbe évangélique par excellence : c’est à l’écoute de la parole divine que se ramène la foi, car c’est par cette écoute que l’homme est relié à Dieu »⁴. Les fidèles sont avant tout des auditeurs... Pour Adorno, l’oreille est l’organe récepteur des stimuli le plus passif dont nous disposons⁵ ; cela signifie qu’elle est en permanence ouverte, qu’elle capte tout élément sonore et doit se protéger des stimuli indésirables⁶. À ce titre, l’oreille est l’organe qui assure le sens le plus communément partagé, le plus “social”, l’audition. L’écoute devient l’enclave tolérée au milieu du monde divisé et rationalisé du travail. Elle véhicule l’illusion que le monde offre des espaces à ce qui n’est pas encore entièrement contrôlé, « *à une irrationalité qui, sans incidence sur les exigences de civilisation, est sanctionnée par celles-ci* »⁷.

D’un point de vue anthropologique, l’écoute est le sens même de l’espace et du temps, par la capture des degrés d’éloignement et des retours réguliers de l’excitation sonore. L’appropriation de l’espace est sonore. Espace de bruits fami-

³ C.H. Joubert, 1988, *Métier : musique ! Quel enseignement musical pour demain ?*, I.P.M.C. La Villette.

⁴ R. Barthes, 1982, *L’obvie et l’obtus*, Paris, Seuil, p. 221.

⁵ T.W. Adorno, (1962), trad. franç. 1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris, Contrechamps, p. 56.

⁶ « *Pourquoi croyez-vous que je m’en prends à votre ouïe ? Pas seulement parce que c’est légal ; surtout parce que c’est celui des sens qui présente le moins de défenses. Pour se protéger l’œil a la paupière. Contre une odeur, il suffit de se penser le nez, geste qui n’a rien de douloureux, même à long terme. Contre le goût, il y a le jeûne et l’abstinence, qui ne sont jamais interdits. Contre le toucher, il y a la loi : vous pouvez appeler la police si l’on vous touche contre votre gré. La personne humaine ne présente qu’un seul point faible : l’oreille.* »

A. Nothomb, 2001, *Cosmétique de l’ennemi*, Paris, Albin Michel, p. 35.

⁷ Adorno, 1994, p. 57.

liers et reconnus ou le contraire. La fonction de l'écoute inclut donc la notion de territoire. L'écoute permet d'exercer une fonction d'intelligence, c'est-à-dire de sélection⁸. L'écoute est une porte d'entrée au social, double illusion, à la fois partage et sélection.

Pourtant, si le musicien est considéré comme libre créateur, la pratique musicale est très contraignante. Dans le monde occidental et plus précisément en France, elle implique impérativement un apprentissage préalable de savoirs et de techniques très spécifiques, qui commence dès la prime enfance et se nourrit de l'image de l'artiste exceptionnel. Le métier de musicien, comme nous le verrons, est l'un des métiers artistiques les plus techniques et l'un de ceux où les modes professionnels de régulation sont les plus exigeants. L'accessibilité relativement restreinte à cette profession est largement justifiée par un discours qui porte sur l'excellence de l'artiste doué. Néanmoins, contrairement à ce que véhicule l'imaginaire collectif, la technicisation et la complexité institutionnelle de la formation des musiciens, notamment professionnels, font que le "don" et la "vocation" n'y jouent pas un rôle central. C'est le contexte social (famille, environnement social, conditions de formation) qui est déterminant. Encore plus que pour d'autres professions. Alors, qui devient musicien et comment imaginaire social et contraintes instituées se conjuguent-ils concrètement ? Comment devient-on musicien ? Comment se fabrique cette identité professionnelle particulière, voire « marginale » ? Nous examinerons ici l'accès à la pratique musicale, en tant qu'exercice rémunéré, qu'il s'agisse de l'enseignement, de l'interprétation (en tant que soliste et/ou dans le cadre d'un orchestre), ou de la composition.

La sociologie des professions suppose, en général, que l'accès à tel ou tel milieu professionnel est lié d'une part au milieu social d'origine et d'autre part à la réussite scolaire. Ces deux conditions ne sont d'ailleurs pas indépendantes l'une de l'autre. L'indicateur du milieu social d'origine inscrit l'analyse dans la logique d'une forme stricte de déterminisme social (tel père, tel fils). Quant à l'indice de la réussite scolaire, il peut éventuellement être un révélateur de mobilité sociale (changement de catégorie sociale du fils par rapport à celle du père,

⁸ R. Barthes, 1982, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, p. 218-219.

notamment due à une certaine amélioration du capital culturel, grâce à la fréquentation de l'école). Ces facteurs ne semblent cependant pas suffire à expliquer toutes les raisons qui conduisent à l'exercice d'une profession musicale, non seulement selon le sens commun, mais aussi d'après l'opinion des professionnels de la musique.

Certes, dans certains cas, le musicien a été socialement pré-disposé à choisir sa profession, en suivant, par exemple, une tradition professionnelle familiale (transmission). Dans d'autres cas, ce "choix", fait partie du projet familial (mobilité sociale). Il conviendra alors d'en examiner la nature. Mais, le plus souvent, les termes utilisés par le sens commun pour justifier ou expliquer indistinctement l'une ou l'autre situation, relèvent d'un registre particulier, celui de la possession de "dons" et d'aptitudes providentielles. Dans tous les cas, ils témoignent de l'existence de capacités spécifiques. La figure moderne de l'artiste est collectivement construite à la fois sur le principe de la singularité (unicité, irréductibilité à ce qui échappe à la condition commune, originalité) et de l'individualisme (degré d'attachement de l'individu au groupe)⁹. Ceci nous amène à essayer d'expliquer l'origine des notions de "don", de la "vocation", ou de reprendre les réflexions déjà conduites sur la question du "goût". En fait, nous chercherons à analyser « l'irrationalité » première de ces appréhensions de la figure de l'artiste. Dans quel contexte institutionnel de telles représentations sociales se diffusent-elles ? Sous quel type de contraintes s'épanouissent-elles ? Il est possible que les conditions concrètes de la formation musicale, précisément par leur lourdeur et leur rigueur, rendent nécessaire l'existence simultanée d'un imaginaire social, partagé et véhiculé éventuellement par les artistes eux-mêmes, imaginaire destiné à rendre à la création artistique son caractère "divin". Après tout, les comportements les plus « fous », les plus furieux, les tempéraments les plus fougueux n'apparaissent-ils pas là où les régimes et les règles sont les plus autoritaires et stricts ?

⁹ Nous utilisons ici ces termes dans les définitions données par Nathalie Heinich dans son ouvrage *Ce que l'art fait à la sociologie*, p. 12 : "l'individualisme implique une possible mise en équivalence des êtres à l'intérieur de leurs catégories d'appartenance, alors que le singulier est un état d'irréductibilité auquel certains êtres sont assignés pour leurs actes ou leurs oeuvres".

Singulier≠pluriel, individuel≠collectif

Introduction

La première partie de ce livre, complexe par le nombre et le type d'informations traitées, retrace l'histoire de la profession, de l'Antiquité grecque à nos jours à travers quatre figures : l'interprète, le créateur, le virtuose d'orient et le génie occidental. La profession d'interprète remonte à l'Antiquité et perdure jusqu'à nos jours. La figure du créateur se confirme au milieu du XIXe siècle, et nous verrons pourquoi. C'est à cette époque qu'apparaît la profession de compositeur et l'on suivra son évolution. Le virtuose d'orient se doit d'embellir l'existant, le génie occidental, lui, création de la Renaissance, le transforme.

Exposer une brève histoire de la musique et des musiciens vise en premier lieu à mettre en évidence la distinction entre deux types d'activités, invention et exécution, qui correspondent à deux statuts sociaux. Cette distinction présente une forte stabilité, à travers les âges, mais revêt plusieurs formes. Ainsi, l'invention délibérément innovante de nos jours, va à l'encontre d'une exécution strictement attachée au texte musical, ce qui n'a pas été toujours le cas. En second lieu, l'histoire musicale racontée dans ce livre présente les ruptures intervenues progressivement, par exemple, entre musique sacrée chantée et musique profane instrumentale. Elle éclaire la séparation entre deux logiques d'écoute, de faire ou d'être, l'une orientale - on parlera de l'horizontalité de la construction (valeur des sons, se référant au vocal, dans le cadre d'une première définition technique) - l'autre occidentale, et il sera question de verticalité (hauteur des sons, se référant aux instruments, mais le sens de ces notions se complexifie et s'étoffe au cours des siècles). Cette séparation se manifeste notamment dans la place qu'occupe la musique parmi les arts et les lettres, dans l'évolution et l'appropriation des outils mis à la disposition des musiciens, notation, type d'instruments utilisés etc. Elle permet d'expliquer le choix de traiter, par la suite, des modes de formation dans le cadre de la musique occidentale, uniquement.

Notre point de départ se situe en Grèce, où la culture occidentale plonge ses racines. Les Grecs ont, les premiers, rationalisé les sciences et inventé les fondements d'une méthode systématique. Ils ont posé des concepts à partir desquels ils ont développé une démonstration rationnelle. Ce sont les caractéristiques essentielles de la pensée occidentale, depuis la Renais-

sance¹⁰. De plus, nous nous intéressons essentiellement à la musique écrite et c'est en Grèce qu'elle trouve ses précurseurs.

La deuxième partie de ce livre propose une analyse de l'organisation de l'enseignement, puis des professions musicales en France, selon l'idiome corporatif et l'appréhension de ces métiers comme « dons », à l'opposé d'un modèle collégial anglo-saxon, où la profession est marquée par l'esprit de confrérie et où son exercice relève de la « vocation ». Elle vise à démontrer pourquoi et comment chaque modèle produit à la fois des trajectoires professionnelles très différentes et des aspirations spécifiques. Elle souligne l'apparente contradiction entre une logique méritocratique qui caractérise les sociétés occidentales dans leur ensemble et une particularité française, qui consiste à l'idée selon laquelle les professions artistiques constituent une échappée à la « condition commune » et où les artistes sont des dépositaires privilégiés de la valeur de singularité. Mais, est-il possible de dépasser la singularité qui caractérise la création artistique ? Et que faire de la notion quasi métaphysique de la « vocation » artistique, vecteur de l'accomplissement individuel et donc levier d'une critique du travail aliéné ? Enfin, la notion de singularité convient-elle pour expliciter la genèse des situations socioprofessionnelles ? Est-elle utile dans leur description ?

La troisième partie de ce livre consiste en la description de l'assujettissement du musicien sous toutes ses formes, en tant qu'incorporation de manières de faire. Car la formation musicale sollicite non seulement les savoirs ou les affects, comme dans les autres apprentissages, mais aussi les capacités motrices. Quant à la transmission des compétences professionnelles, elle ne se borne pas à la capacité de jouer. Elle détermine le tracé de carrière plus ou moins prisée, musicien de rang, créateur ou célébrité. Dans le cadre de la construction identitaire du professionnel et dans le contexte des différentes interactions, à quels critères psychosociologiques les candidats aux métiers musicaux doivent-ils répondre ?

La construction de cinq portraits types (quatrième partie) nous permet de classer de façon systématique les cas d'entrée,

¹⁰ M. Weber, trad. franç. 1964, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, Agora, Presses Pocket.

ou de non-entrée, dans le métier : l'interprète « modèle », Euterpe, Orphée, Héraclès et Achille. Cette mise en scène s'appuie sur des biographies de musiciens. L'emprunt des noms à la mythologie grecque vient souligner le caractère à la fois singulier et exceptionnel, qui, selon le sens commun, caractérise l'exercice de l'art musical ¹¹.

L'interprète « modèle » suit le cursus type, dans l'absolu, et emprunte la "voie royale" d'entrée en métier. Il sera décrit en faisant abstraction d'un quelconque contexte socio-familial particulier. Le personnage d'Euterpe représente la reproduction professionnelle parfaite. La figure d'Orphée met en avant les failles de la reproduction. Héraclès est le musicien non-héritier qui a réussi une certaine ascension sociale par rapport à son milieu d'origine. Enfin Achille, qui aurait pu devenir professionnel, est juste un bon musicien amateur. La production des musiciens professionnels est analysée selon deux logiques. Celle de la reproduction : le musicien héritier, musicien fils d'artiste - reproduction de la position sociale - et musicien fils de musicien - reproduction stricto sensu - et celle du projet (parental ou personnel), qui peut aboutir à un changement de position sociale.

Quand les acteurs appartiennent à la culture à projet, caractérisée par l'intentionnalité et l'individualisation des actes, ils aspirent à travers leurs démarches à un changement de leur condition ou du moins d'une partie de ses éléments. Ils se mettent en situation de penser leur devenir par eux-mêmes, d'anticiper l'existant en idéalisant l'univers d'arrivée du projet ¹². C'est pourquoi, de leur point de vue, le projet est évolutif. Or, pour acquérir de nouvelles compétences, ces acteurs sont nécessairement amenés à faire appel à des spécialistes et à des instances extérieures à leur milieu d'origine. Les savoir-faire

¹¹ Par ailleurs, comme les annotations musicales sont en langue italienne dans leur quasi-totalité, nous suivrons cette même logique et signerons les citations de nos interviewés par des prénoms italiens, ceci dans le souci de préserver leur anonymat, le milieu musical étant restreint et les identités facilement reconnaissables.

¹² « ... le double souci d'un temps prospectif à maîtriser et d'un espace potentiel à assujettir exprime les traits dominants de notre modernité ; le concept de projet inclut une certaine idée du progrès ... et est perçu comme signe de non précarité. » J.P. Boutinet, 1990, 2^e édition 1992, *Anthropologie du projet*, Paris, P.U.F., Psychologie d'aujourd'hui, p. 3.

professionnels peuvent alors se révéler plus ou moins complémentaires ou antagoniques avec les savoir-vivre familiaux. Cela déterminera à la fois leur constance et leur degré de fragilité. Héraclès s'inscrit dans cette logique d'action. Personnage du musicien non-héritier, ayant vaincu le déterminisme socioprofessionnel dominant, à la fois déviant et marginal, il incarne celui qui rend l'extraordinaire possible. C'est pourquoi nous analyserons plus particulièrement ses habitus et ses routines quotidiennes en les comparant à ceux des autres musiciens professionnels et des non musiciens.

Tous nos personnages sont des produits du système musical français, qui répond d'une tradition universaliste, marquée par le catholicisme, avec comme traits principaux des pratiques professionnelles corporatistes et un centralisme d'État¹³. La France ne bénéficie pas d'une tradition musicale notable. L'enseignement de la musique n'est pas très largement diffusé. Il n'intervient pas à tous les niveaux de l'enseignement scolaire général. Il n'est ni très équitable ni très démocratique. Par exemple, le nombre des écoles de musique est minime compte tenu du volume de la population. Malgré cela, le système spécialisé de l'enseignement de la musique français bénéficie d'une réputation mondiale : il fabrique de « grands interprètes ». C'est en cela qu'il nous a paru intéressant d'en rendre compte.

Comment devient-on musicien professionnel dans un système qui ne présente, a priori, rien d'exceptionnel, ou si peu ? Comment ce système assure-t-il l'accès à des carrières « d'exception » ?

¹³ C. Dubar, P. Tripier, 1998, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, coll. U.

Première partie

**HISTOIRE D'UNE HIÉRARCHIE
SOCIOPROFESSIONNELLE INALTÉRABLE :
ENTRE COMPOSITION ET INTERPRÉTATION**

La place que chaque société réserve à ses musiciens varie au cours du temps et détermine leurs conditions de travail, leurs moyens d'existence et leurs statuts. Elle dépend des représentations sociales de la musique et des musiciens parmi les sciences et les arts. C'est pourquoi nous allons examiner simultanément l'évolution des pratiques musicales, du statut du musicien et des conditions de production de l'art musical.

Quatre figures rendent intelligibles les places occupées par les musiciens professionnels du XXe siècle : l'interprète et le créateur, le virtuose d'orient et le génie occidental. Ces couples reposent sur une double dichotomie. La première, qui hiérarchise les musiciens selon la tâche effectuée, l'exécution ou l'invention, perdure. La seconde, elle, s'est élaborée peu à peu et marque, en musique, l'éloignement de la structure mentale des orientaux de celle des occidentaux (horizontalité et verticalité).

Deux grandes tendances se dégagent, au cours des siècles, d'un ensemble de situations très diverses. D'abord, le musicien suscite une admiration croissante ; c'est ainsi que naissent les figures successives du virtuose ou du génie, qui tirent la représentation sociale du musicien vers l'exception et le divin. D'autre part, la profession se fait plus technique. La notation musicale s'impose, on invente de nouveaux instruments et la musique prend son autonomie par rapport aux autres arts. Ainsi, la division du travail parmi les métiers de la musique se généralise-t-elle et chaque domaine se spécialise.

L'évolution technique des instruments accompagne les possibilités expressives des interprètes. C'est pourquoi il est indis-

pensable de faire le point sur un certain nombre de "réalités" techniques. Mais indépendamment de cela, les instruments sont aussi des biens symboliques, des attributs de l'excellence¹. La qualité de l'instrument signifie celle de l'interprète et pour les jeunes virtuoses du violon, le succès se matérialise lorsqu'on leur prête un *Stradivarius*. Ces "mythologies", pourraient donner matière, dans une prochaine étape, à l'écriture d'une sémiotique des instruments de musique...

On distingue dans l'histoire deux grandes périodes. C'est à la Renaissance que s'opère la transition. Le statut du musicien y est progressivement mythifié pendant que la profession connaît un ensemble de transformations, notamment techniques. Certes, ce moment ne marque pas la naissance de la musique, pas plus qu'il ne coïncide avec une amélioration de la qualité des musiciens, mais, comme le note Weber, il correspond à une utilisation technique et donc rationnelle des connaissances et des savoir-faire.

Depuis, c'est cette organisation qui assure la composition, l'exécution et la pérennité des œuvres musicales : « ... *la musique rationnellement harmonique - contrepoint et harmonie -, la formation du matériel sonore à partir des accords parfaits, notre chromatisme et notre enharmonie, non rapportés à un système de distances mais, depuis la Renaissance, interprétés en termes d'harmonie rationnelle, notre orchestre groupé autour du quatuor à cordes, avec son ensemble organisé d'instruments à vent et sa basse continue, notre système de notation, qui a rendu possibles la composition et l'exécution de la musique moderne et en assure l'existence durable ; nos sonates, symphonies, opéras - bien qu'il y eût dans les arts musicaux les plus divers musiques à programme, altérations tonales et chromatismes - et le moyen de les exécuter, c'est-à-dire nos instruments fondamentaux : orgue, piano, violon, etc., voilà qui n'existe qu'en occident »².*

Les deux grandes périodes que nous avons distinguées ont été choisies en fonction des traitements qu'elles réservent à la

¹ Quand ils portent un nom célèbre, *Guarnerius* pour un violon par exemple, et qu'ils coûtent le prix d'une villa, voire plus, leurs utilisateurs sont perçus, dans nos sociétés, comme membres d'une élite.

² Max Weber, trad. franç. 1964, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon.

création et à l'interprétation. Dans ce cadre, la première période va de l'Antiquité grecque à la Renaissance et elle couvre un moment où la musique est telle que nous la qualifierons d'"horizontale". Simple ornement du langage, elle se fonde sur la répétition. C'est donc à l'originalité et à la virtuosité de l'interprétation qu'est attribué le mérite. Jusqu'à la Renaissance, l'ornementation³ constitue le caractère principal de la liberté d'interprétation et de la virtuosité musicale, liberté qui coïncide avec une certaine indétermination théorique. La seconde période commence au milieu du XVI^e siècle et coïncide avec le moment où la musique devient "verticale"⁴. Elle acquiert simultanément son écriture et son indépendance par rapport aux autres domaines de l'art. Dès lors l'accent est mis sur l'invention et la création musicales. L'émergence de la figure du compositeur accompagne ce mouvement, mais jusqu'à la fin de l'âge baroque, la collaboration entre compositeur et interprète demeure essentielle. L'exécution exige une grande virtuosité. Il s'agit d'exécuter des ornements mélodiques ou rythmiques choisis par l'interprète à des endroits de l'œuvre indiqués par le compositeur. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle qu'apparaît la figure de « l'interprète » telle que nous la connaissons aujourd'hui. Ce dernier est désigné par ses qualités de touché, la grâce de ses phrasés, son respect de la limpidité de la polyphonie, l'équilibre du jeu des deux mains, le maintien de la pulsation de la main gauche. Son "souci esthétique" s'exprime à travers sa fidélité à "l'esprit musical" du compositeur et de son époque. Quant à la liberté d'interprétation, elle se concentre autour de la manière de jouer un certain nombre de notes, sous forme de "grosso" ou de "trillo" et d'exécuter des altérations rythmiques, le "rubato" et "l'acclamazione", intégralement écrits. Bien entendu, cette séparation entre créateur et interprète est largement formelle et il est possible de retrouver aujourd'hui des formes de "divinisation" des interprètes et des interprétations, tout comme nous en connaissons quelques créateurs originaux dans l'Antiquité gréco-latine. Mais il s'agirait plus là d'exceptions que de phénomènes généraux.

³ L'ornementation consiste en une variation que l'on ajoute à une phrase musicale donnée avec l'intention de l'embellir. Le musicien supplée à la simplicité originale d'un schéma mélodique par des effets, des notes et des rythmes qui s'ajoutent ou se substituent au texte premier.

⁴ Nous ferons état de l'évolution du sens des concepts de verticalité et de l'horizontalité au fur et à mesure.

CHAPITRE I

L'INTERPRÈTE ET LA PRÉÉMINENCE DE L'EXÉCUTION

C'est une figure changeante, à plusieurs facettes, tantôt brillante et charmeuse, tantôt travailleuse, voire sportive. L'interprète assure la fonction de médiateur sonore, mais c'est une figure toujours présente. D'ailleurs, la musique existerait-elle sans l'interprète ?

*« Il y a eu d'abord l'acteur de musique, puis l'interprète romantique, enfin le technicien, qui dégage l'auditeur de toute activité, même procurative, et abolit dans l'ordre musical la pensée même du faire »*⁵.

Comment en sommes-nous arrivés là ?

De l'Antiquité grecque à la Renaissance, la production musicale est surtout marquée par la logique de la répétition. Les grands auteurs peuvent en témoigner : « *Aristote, dans ses "Problèmes musicaux", affirme qu'il est plus délectable d'écouter un morceau déjà connu qu'une pièce de musique inédite, parce que l'auditeur a la possibilité de suivre de près l'exécutant. Il éprouve en effet plus de plaisir à approfondir un langage qu'il connaît d'avance et, pendant l'exécution, il chante en lui-même en même temps que le musicien* »⁶. Faire de la musique consiste à reprendre, c'est-à-dire "à improviser" ou "à broder", à partir d'airs déjà connus. Ce choix n'est pas neutre idéologiquement. Les moralistes antiques l'affirment et Platon reprend l'idée. En raison du pouvoir et de l'influence considé-

⁵ R. Barthes, 1982, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, p. 232.

⁶ O. Tiby, in Roland-Manuel (sous la direction de), 1986, *Histoire de la Musique I*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 399.

rables qu'exerce la musique sur les âmes, toute entorse à la tradition devient vite un danger pour l'individu et une menace pour l'État. « *L'introduction d'un nouveau genre de musique est une chose dont il faut se garder, car on risque de tout bouleverser : nulle part on ne change les échelles musicales sans que changent aussi les lois fondamentales de l'État, comme l'assure Damon et comme je suis également persuadé* »⁷. La musique constitue donc un véritable système sémantique fondé sur la convention, dont chaque auditeur connaît parfaitement les éléments. D'ailleurs, dans la démocratie aristocratique d'Athènes, la diffusion et la pratique de la musique sont très larges, voire quasi obligatoires parmi les classes "libres"⁸. La musique incite à la participation. Sa fonction est à la fois intellectuelle et émotive.

Outre ses fonctions politiques, la musique semble avoir aussi une dimension morale. Selon les pythagoriciens puis Aristote, chaque air a une fonction et un emploi particuliers. Les différents timbres et modes musicaux selon lesquels il est écrit jouent un rôle précis sur le développement des émotions et des passions humaines. Par exemple, la musique de dithyrambes, chants liturgiques en l'honneur de Dionysos, use de modes orientaux, car elle est de signification tumultueuse. Malgré l'importance sociale, politique et morale accordée à la musique, le musicien n'est pas considéré comme un artiste à cette époque. C'est un artisan, plus ou moins célèbre, disposant d'un savoir-faire.

Le Moyen Age conserve certains des traits propres à l'univers musical de la Grèce antique, comme la logique de répétition. Les interprètes sont mis en avant au détriment des compositeurs qui, jusqu'au IX^e siècle, restent anonymes. Le principal changement qui intervienne est la séparation entre musique sacrée et musique profane. La musique du Moyen Age occidental commence avec la musique chrétienne, le chant gré-

⁷ Quintilien, "De l'institution oratoire", in A. Bélis, 1999, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, La vie quotidienne.

⁸ Sur ses quatre cent mille habitants, quarante mille sont des citoyens libres, dont douze cents imposables en raison de leur fortune.

gorien et se termine vers la fin du XVe siècle⁹ avec le chant profane des cours d'amour.

Dans le cadre de la musique liturgique, certains moines sont appelés *musicus* ou savants, parce qu'ils possèdent une bonne connaissance du répertoire ecclésiastique et savent le transcrire. Et l'on demande à ceux qui jouissent d'une bonne mémoire, d'une belle voix et qui possèdent quelques connaissances pratiques de la musique, les *chantres*, de l'exécuter. C'est ainsi que se fixe la séparation entre créateurs et exécutants. Quant à la musique profane française de l'époque, nous retrouvons cette même séparation entre les musiciens lettrés qui n'exécutent pas leurs œuvres (les troubadours et les trouvères¹⁰) et les simples exécutants (jongleurs et ménestrels).

Sur le plan musical, ce qui semble donc différencier cette période de l'Antiquité, c'est la place de la religion, à qui l'on doit la double naissance d'une liturgie unifiée et d'une musique expressément profane. Cette séparation était tout à fait inconnue par le passé. Dans l'Antiquité, toute musique était d'origine sacrée, de caractère religieux et rituel, avec des fonctions morale, sociale et politique.

À partir du XV^e siècle, les interprètes renouent avec la tradition de l'Antiquité et la recherche de la célébrité personnelle. Un certain nombre d'éléments y contribuent. Mais la transformation fondamentale due à l'époque (XVI^e-XVII^e siècles) réside d'une manière générale dans la mise en avant de l'"homo-faber", de l'auteur-compositeur, reconnaissance qui engendre la figure du génie-créateur, aux côtés du virtuose-exécutant. En fait, la conception de l'art musical connaît un changement radical.

Nous avons parlé plus haut, à propos des musiques de l'Antiquité et de la période médiévale de musiques "horizontales"¹¹, c'est-à-dire fondées sur la répétition de thèmes, dont la

⁹ J. Chailley (1950, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, Quadrige/P.U.F.), estime que le Moyen Age s'achève avec les derniers remous de la guerre de Cent Ans.

¹⁰ Les troubadours se situent au sud de la France et écrivent en langue d'oc, alors que les trouvères sont au nord de la France et écrivent en langue d'oïl.

¹¹ Valeur des sons et répétition de thèmes.

psalmodie constitue sans doute l'illustration la plus parfaite. Avec la Renaissance, la musique se "verticalise". Comme l'a remarqué Weber, c'est autour de la "hauteur" de la musique que l'occident centre désormais sa lecture du sonore. Au contraire, la musique africaine ne traite pas la hauteur pour elle-même, elle la subordonne au rythme dont elle devient un attribut qualitatif¹². Et, les musiciens d'Asie pratiquent tout un jeu de hauteurs approchées où les modulations dynamiques ont une importance au moins égale aux modulations mélodiques. Or, la définition de la hauteur des sons pose un ensemble de problèmes théoriques, qui se prêtent à la systématisation et à la rationalisation. Mais surtout, elle ouvre l'espace à l'invention musicale par et pour elle-même. Là encore, plusieurs phases sont à distinguer. Comment se profile dès lors l'interprète selon les différents contenus de son activité ?

Le musicien-artisan.

*« Tels qu'ils nous apparaissent à travers notre propre culture classique, les Grecs sont avant tout pour nous des poètes, des philosophes et des mathématiciens ; si nous les vénérons comme artistes, nous voyons surtout en eux des architectes et des sculpteurs ; nous ne pensons jamais à leur musique (...) Et pourtant, ils étaient, se voulaient d'abord des musiciens. Leur culture et leur éducation étaient plus artistiques que scientifiques, et leur art, musical avant d'être littéraire et plastique »*¹³. Dans l'Antiquité grecque, tous les musiciens "professionnels" s'appellent des *tekhnitès*, comme n'importe quels autres artisans. Ce sont pour la plupart des individus dotés d'un certain savoir-faire, dont ils ont fait leur profession. Ils louent leurs services à des personnes riches qui cherchent à se divertir. L'apprentissage lui-même est avant tout un entraînement à une *tékhnè* qui est à la fois un art, une performance et un savoir-faire. Plutarque souligne¹⁴ que l'agitation, la peine et l'inquiétude causées par les premières leçons des musiciens et des gymnastes sont du même ordre. Les apprentissages des uns et des autres sont d'ailleurs désignés dans la langue grecque par le même mot *askèsis*, entraînement. L'apprentissage se fait au-

¹² R. Court, 1976, *Le Musical*, Paris, Klincksieck, p. 50.

¹³ Henri-Irénée Marrou, 1948, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, p. 81.

¹⁴ A. Bélis, 1999, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, La vie quotidienne, p. 28.

près de “maîtres” musiciens, dont la culture s’étend à tous les domaines du savoir. En dehors de la maîtrise d’un instrument, la qualité essentielle des musiciens est leur mémoire. Le plus souvent, ils vivent sous le même toit que leur professeur, qui exerce sur eux une pleine responsabilité. Les aspirants musiciens ont à se plier à la sévérité et à l’autorité absolue de leurs maîtres.

Dans ces sociétés très hiérarchisées, le statut de la musique et des musiciens peut s’inscrire à l’intérieur d’une quadruple hiérarchie : sexuelle, sociale, artistique et musicale. Ces trois dernières formes de hiérarchisation s’entrecroisent pour aboutir à des situations relativement complexes.

Un homme...

Dans la Grèce classique et hellénistique, une femme respectable ne fait pas de la musique sa profession. Certes, il ne lui est pas interdit de chanter et de jouer d’un instrument pour son divertissement personnel, à condition qu’il s’agisse d’un instrument à cordes et non à vent, comme l’aulos¹⁵. Seules les courtisanes, louées pour égayer les banquets ou les fêtes qui réunissent des hommes, font de la musique une activité lucrative. Mais jamais, aucune d’entre elles n’a accès au monde des concours, réservés exclusivement aux artistes masculins.

La discrimination sexuelle actuelle dans l’exercice des professions musicales s’enracine dans cette époque lointaine.

... nommé tekhnitès

La pratique de la musique s’effectue à l’intérieur des clivages et des catégories sociales existant par ailleurs. Parmi les musiciens, certains peuvent devenir riches et célèbres, notamment s’ils participent à des *agônes à primes*, concours musicaux fort rémunérateurs. C’est par exemple le cas des “virtuoses”. Mais en aucun cas, ils ne peuvent changer de statut social. Le tout-venant des musiciens grecs forme, à n’en pas douter, la majeure partie de la population musicale. Cette population est constituée de ce que l’on pourrait appeler aujourd’hui “les musiciens de rang”. Leur existence et leurs activités n’ont rien que de très ordinaire. Leur statut social, leur place dans la cité sont néanmoins très variables, tout en restant modestes. Si ce sont des professionnels, ils mènent une vie qui a peu de chose

¹⁵ *Aulos* : instrument à vent, utilisé dans la Grèce antique pour accompagner les dithyrambes dans le cadre des rites orgiastiques en l’honneur de Dionysos.

en commun avec celle des virtuoses. Comme eux ils sont appelés *tekhnitai*, mais ils ne sont nullement considérés comme des artistes au sens moderne du terme. Ni même comme des interprètes. Ce sont des individus dotés d'un certain savoir-faire dont ils ont fait leur profession et dont ils tirent leur subsistance.

Les vedettes adulées des foules mènent un train de vie fastueux, dans l'orbite des gens "riches et célèbres". C'est à l'élite musicale, aux musiciens professionnels les plus prestigieux que sont exclusivement réservés, aussi, les concours musicaux internationaux. C'est sur cette élite que l'attention de tous reste mobilisée. Quatre compétitions internationales s'adressent plus particulièrement aux musiciens de plus haut niveau. Ce sont le concours d'Olympie à la gloire de Zeus, de Delphes sous l'invocation d'Apollon, d'Isthme en l'honneur de Poséidon et de Némée à la gloire de Zeus. Ces quatre *agônes* sont avant tout des festivités religieuses : *hiéroï agônes*. Ils incluent aussi bien des concours gymniques et hippiques que des épreuves musicales. Les vainqueurs ne sont récompensés que par des couronnes de feuillages sans valeur marchande. Les virtuoses grecs et romains participent durant toute leur carrière aux compétitions, afin d'obtenir argent (*agônes à primes*) et reconnaissance (*hiéroï agônes*), remettant à chaque fois leur titre en jeu. Quant aux jeunes virtuoses, ils ne peuvent se présenter aux concours internationaux qu'après avoir fait leurs preuves dans des concours locaux puis régionaux.

Une double hiérarchie s'installe donc parmi les professionnels de la musique : intra-professionnelle, entre musiciens ordinaires tirant leur subsistance de l'exécution musicale, et virtuoses adulés des foules ; intergénérationnelle, entre jeunes virtuoses, et virtuoses confirmés. Cette seconde hiérarchie constitue l'ébauche du rituel de progression de carrière.

et... accompagné à la cithare

Les musiciens professionnels jouent sur des instruments plus gros et plus difficiles à manier que ceux utilisés lors de l'éducation générale des autres citoyens. Et, dès l'Antiquité grecque, le choix d'un instrument de musique révèle l'appartenance sociale de son utilisateur. Les "citharistes", ou "citharodes", sont ainsi privilégiés par rapport à leurs collègues aulè-

tes ¹⁶. Les aulètes ne peuvent s'accompagner au chant, ni garder cette apparence esthétique et agréable, à laquelle les grecs sont fort sensibles, lors de l'exécution musicale. Obligés de souffler fort dans leur instrument, ils pâttissent de la déformation de leur visage au moment de l'interprétation. Les auloi sont donc joués plutôt par des musiciens modestes, alors que la citharodie (cithare et chant) est considérée comme la plus belle et la plus difficile des spécialités musicales.

Ainsi est née la distinction élitiste entre vents et cordes.

Appareil destiné aux aulètes, utilisé pour maintenir les joues et éviter la déformation du visage lors de l'exécution musicale.



Détail de l'aulète avec sa *phurbeia* en cuir autour des joues, et sa casaque à damiers.

¹⁶ Les auloi comprennent plusieurs instruments à vent actuels : flûtes, hautbois, clarinettes.

LES CORDES ET LES VENTS :
UNE DISTINCTION TRADITIONNELLE ET ELITISTE

Vents : les dissidents de la musique classique.

bois : flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone

cuivres : cor, trompette, cornet, trombone, tuba, saxhorn

instruments d'Harmonie : clarinette, flûte, trompette, saxophone, percussions, trombone

L'histoire des instruments à vent remonte à la plus haute antiquité et connaît une évolution continue. Au XVII^e et XVIII^e siècles, ils sont traités par les compositeurs en marge des instruments à cordes, ces derniers étant considérés comme la base de l'orchestre. Au XIX^e les vents se fondent dans la masse orchestrale et servent à renforcer la dynamique et à trouver de nouveaux plans sonores. Les compositeurs du XX^e siècle donnent aux instruments à vent une place importante et sortent de l'anonymat les instrumentistes à vent, liés à leur pupitre au sein de l'orchestre depuis plus d'un siècle.

« *Les compositeurs ont joué avec les nerfs de certains musiciens en leur attribuant un solo périlleux ou une cadence à découvert à des moments stratégiques sans leur donner assez de notes pour qu'ils puissent occuper la première chaise en permanence. Le piccolo solo d'un orchestre est aussi troisième flûte, le contrebasson solo doit aussi jouer par contrat "basson à tous les postes". L'évolution du répertoire leur accorde cependant une place de plus en plus importante* »¹⁷.

La tendance à préférer les instruments aigus et relativement faibles tel le violon, semble se renverser aujourd'hui. Les cuivres tendent à s'alourdir, s'assombrissent et, dans les grands orchestres, on joue de plus en plus fort.

¹⁷ O. Bellamy, 1999, Les solistes de la petite harmonie, *Le monde de la musique*, n°231, avril.

C'est le jazz qui, ayant éliminé de son sein les cordes, donne aux instruments à vent la place de soliste. Cette famille et plus particulièrement sa branche cuivres, est la plus hautement investie par le sexe masculin, aussi bien dans le cadre de la musique classique que dans le domaine du jazz. « *Les cuivres ont des ventres de buveurs de bière ; ils fument, ils posent Playboy sur le lutrin et le feuilletent quand ils ne jouent pas. Des vrais hommes..., ils ont débuté dans les fanfares civiles ou militaires* »¹⁸.

Seuls parmi ces instruments les cors, semblent se différencier, car ils sont classés plutôt avec les bois et sont considérés comme l'aristocratie des cuivres.

Est-ce l'ancienneté des bois qui fonde la hiérarchie parmi les vents ?

¹⁸ A. Willener, 1997, *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*, Paris, L'Harmattan.

Cordes grattées : les lointains compagnons des chanteurs, descendants de la cithare et de la lyre.

guitare, harpe

La guitare, que l'on trouve dans beaucoup de pays, depuis fort longtemps et sous différents noms (*lute* dans les pays du Moyen-Orient, *vihuela de mano* en Espagne du XVII^e siècle, *hawaiian guitare* au Portugal), s'est souvent transmise en ses rythmes et mélodies par voie orale. Elle fait partie de ces instruments dits atypiques du répertoire classique, qui sont aussi les instruments de prédilection de la musique folklorique, de la musique orientale ou même du jazz, musiques peu ou presque jamais notées. Les guitaristes classiques ont mis à leur programme au début du XX^e siècle un certain nombre de transcriptions d'œuvres majeures écrites pour d'autres instruments. Les compositeurs qui se sont attachés à cet instrument ont conservé dans leurs créations un aspect national et pittoresque, comme, par exemple, Villa-Lobos.

La harpe, dont l'existence remonte aux civilisations antiques, se présente sous différentes formes et tailles et encore aujourd'hui elle est bien intégrée dans le répertoire de la musique folklorique ou classique. L'instrument que nous connaissons aujourd'hui a été beaucoup utilisé comme soliste, *domestically*, en Angleterre, pendant la période Victorienne. Entrée comme instrument d'orchestre au XVII^e siècle, elle disparaît par la suite jusqu'au XIX^e, moment où les compositeurs romantiques la réintroduisent dans les grands ensembles orchestraux. Quant au XX^e siècle, ses compositeurs lui ont offert un répertoire de musique de chambre. Est-ce parce qu'il s'agit, historiquement, de l'instrument le plus traditionnellement pratiqué par le sexe féminin ?

Répertoire transmis oralement pour l'un, usage « domestique » pour l'autre stigmatisent respectivement ces deux instruments de musique et cela dès leur apparition. Dans la continuité de cette stigmatisation, le langage spécialisé actuel les classe dans la catégorie d'instruments *atypiques*.