HAL
open science

La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ?

Makis Solomos

To cite this version:

Makis Solomos. La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ?. Nunc, 2007, p. 61-63. hal-00770196

HAL Id: hal-00770196

https://hal.science/hal-00770196v1

Submitted on 7 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ?

Makis Solomos

Revue *Nunc* n°14, Paris, Éditions de Corlevour, 2007, p. 61-63.

Abstract. *Ces lignes partent de la question posée par Jean-Marc Warszawski : « La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ? ».*

1. Les rapports de la musique contemporaine avec le « public » ne sont pas toujours faciles, étant donné le fait qu'il s'agit d'une musique qui exige une écoute très attentive et qui aime renouveler en permanence et radicalement ses moyens d'expression (une tendance très radicale surtout durant les trente premières années – 1945-1975 – de son existence). Dans le premier paragraphe de la première partie (« Schönberg et le progrès ») de sa *Philosophie de la nouvelle musique*, partie rédigée en 1940-41 – un livre fort lu par les premiers acteurs de la musique contemporaine –, Adorno va jusqu'à écrire : « Contrainte par la logique de ses propres faits, la musique, en un mouvement critique, a dissous l'idée d'œuvre achevée et rompu avec le public »[1]. Aujourd'hui, cette affirmation peut paraître exagérée, mais il est vrai que nombreux furent les scandales qui ont jalonné l'histoire des créations. Il semblerait donc naturel que l'on pose une fois de plus la question suivante : « La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ? ».

2. Une telle question, lorsqu'elle est posée de manière trop brusque, risque d'être de nature idéologique. Dans la mesure où l'existence de la musique contemporaine dépend de subsides publics, elle est parfois posée dans l'espoir d'une réponse clairement positive avec, pour arrière-pensée, la volonté de réclamer la fin de ces subsides. Dans un article récent intitulé « Le public de la musique contemporaine », le sociologue Pierre-Michel Menger souligne, à juste titre, les exigences de la musique contemporaine en matière d'écoute et en conclut que son audience est « étroite », composée avant tout de spécialistes ; sa formulation est plutôt séduisante : « Fréquenter les œuvres nouvelles revient aussi à accepter de partager les risques : à celui que prend le créateur en quête d'originalité réussie doit répondre la prise de risque de l'auditeur incertain de la valeur de ce qu'il va entendre. Ce pacte demande à l'auditeur de suspendre son jugement et son éventuelle insatisfaction immédiate pour parier sur une possible satisfaction future : il aurait peu de chance d'être conclu si ce public ne se recrutait pas avant tout parmi les artistes, les professionnels des milieux culturels, les enseignants, les chercheurs, les ingénieurs et les étudiants, et n'avait pas un haut degré de familiarité avec la culture et la pratique musicales »[2]. Au début des années 1980, dans une publication qui a connu un certain retentissement, il cherchait à remettre en cause le principe du financement public de la musique contemporaine, à une époque où celui-ci atteignait un pic. Critiquant la notion de « recherche » qui s'était alors imposée à la musique contemporaine (une notion qui permettait d'établir une relation entre invention de nouveaux

---

[1] Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduction H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 41.

[2] Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », *in* Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome 1 : *Musiques du XXe siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 1184.

langages et invention de nouvelles technologies), il écrivait : « À la différence de la recherche scientifique sur laquelle son statut paraît calqué, la recherche artistique n'a aucune autre fonction sociale que de contribuer au supplément d'âme de la société et veut apparaître comme le seul domaine dont l'extension n'obéit à aucune principe d'utilité », constituant ainsi une « finalité sans fin »[3], et il concluait sur les dangers de la subvention : l'académisme, la création d'un « art officiel »[4]. Or la notion de « recherche » appliquée à la musique contemporaine était certes contestable, mais, précisément, elle avait pour ambition d'établir un statut pour cette musique afin de lui assurer un financement stable[5] – quant à la question de l'académisme, elle a été exagérée : l'aspect conventionnel de certaines créations contemporaine n'a jamais atteint le degré de ce que les historiens de l'art appellent « art académique » dans la mesure où la quête du nouveau et donc de l'anti-académisme constitue un des traits les plus importants de la musique contemporaine !

3. C'est pourquoi, pour répondre à la question, il faut d'abord s'interroger sur ce que l'on entend par « public ». De quel public parle-t-on ? S'agit-il des auditeurs qui fréquentent les concerts ? S'agit-il des auditeurs de la radio ? Pense-t-on aux ventes de disques ? À la pratique du téléchargement payante, libre ou illégale ? Pose-t-on la question en termes de classe sociale ? Évoque-t-on la masse des consommateurs ? A-t-on pour ambition de comparer ce public au public des émissions de télévision les plus « populaires » (au sens de « vulgaires ») ? Ou encore : raisonne-t-on à court terme ou bien prend-on en compte les générations d'auditeurs ? Si l'on se limite au court terme et si le critère de comparaison est TF1, le public en question paraîtra inexistant. Cependant, à l'échelle du concert particulier, les choses sont bien différentes et il en va de même des divers festivals qui ont jalonné l'histoire de la musique contemporaine et qui témoignent aujourd'hui de sa vitalité[6] : le public est là et semble prendre plaisir à échapper au statut de consommateur noyé dans la masse… Public d'élite, de spécialiste ? D'élite non, car, précisément, l'une des raisons des relations problématiques entre la musique contemporaine et le public est le fait que son public naturel, contrairement à bien d'autres musiques dites savantes, n'est pas composé des classes dirigeantes, à quelques exceptions près[7]. Si l'on change encore d'échelle et que l'on prend pour critère le long terme, il serait difficile de dire que les *Sonates et interludes* pour piano préparé de Cage n'ont pas de public. Certes, le public de la musique contemporaine est bien moindre que celui de la musique classique, auquel on aime se référer, mais, eu égard à l'industrie culturelle, le public de la musique classique est lui aussi devenu quantité

---

[3] Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien,* Paris, Flammarion, 1983**,** p. 134.

[4] *Ibid*., p. 138-139.

[5] Cf. Makis Solomos, « Die neuesten Entwicklungen der zeitgenössischen Musik in Frankreich », *Musik und Ästhetik* vol.4 n°16, Stuttgart, 2000, p. 80-89 ; « Des féroces modernes à la postmodernité », *Le Monde de l'éducation* n°316, Paris, 2003, p. 23-25 ; « De l'instrumentalisation politique de la musique contemporaine et de la fin d'un consensus tendu », communication au colloque *Trente ans de musique contemporaine. Réalité de l'utopie* organisé par le Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, janvier 2007, prochainement téléchargeable sur www.cdmc.asso.fr.

[6] On sera étonné du nombre de festivals actuels dédiés à la musique contemporaine : cf. *Répertoire des Festivals de Musique Contemporaine*, 6ème édition, Paris, Cdmc, 2004.

[7] C'est, dans une certaine mesure, le cas d'une partie du public de l'Ensemble intercontemporain, héritier du Domaine musical.

négligeable… En outre, le public de la musique contemporaine s'ouvre régulièrement pour accueillir des publics autres et des passerelles se construisent sans cesse. Dans les années 1970, un extraordinaire vent de liberté l'a rapproché, par moments (avec les polytopes de Xenakis, par exemple), du public du rock, du jazz, voire du « grand » public. Depuis dix ans, on constate certains croisements entre l'électroacoustique et l'électro, croisements qui ont offert un nouveau public à Stockhausen ou à Pierre Henry. D'une manière plus générale, on pourrait prévoir un avenir moins cloisonné, où les frontières tendraient à s'effranger, où les catégories seraient plus perméables, avec un public devenu très éclectique[8]. Dans un tel avenir, la musique contemporaine historique aurait une place certaine ; quant à la production récente, elle tendrait à se fondre dans l'ensemble de la création musicale et pluriartistique originale dont les origines pourraient être variées (musique contemporaine, électro, jazz, rock, musiques du monde…).

4. La question : « La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ? » ou : « A-t-elle rompu avec le public ? » sous-entend également que cette musique refuse la notion même de public. Ainsi, on lit parfois : « Quant au compositeur, si jusqu'au XIXe siècle, il écrivait pour un public précis dont il connaissait les attentes, il en viendra au XXe siècle jusqu'à l'exclure de sa pensée, pour ne composer que pour lui, voire, composer parce qu'"il le faut" »[9]. On a souvent reproché à Schönberg son supposé mépris à l'égard du public, notamment en se référant à la Société d'exécutions musicales privées qu'il fonda en 1918[10]. Mais on oublie de rappeler que le public en question était celui des critiques qui, après avoir encensé ses œuvres de jeunesse, se livrèrent, dans leur grande majorité, à de violentes polémiques[11]. Par ailleurs, lorsqu'on lit son article « Mon public »[12], on ne peut plus penser un seul instant que Schönberg ait été insensible au public. C'est également le cas de la plupart des compositeurs de la musique contemporaine historique. Faut-il rappeler que Varèse aurait pleuré à l'audition de l'enregistrement de la première de *Déserts* (décembre 1954) au Théâtre des Champs-Élysées, première qui avait été dominée par des cris et des vociférations ? Mais il est vrai qu'il y a dans la musique contemporaine historique une quête d'objectivité, qui passerait par la vérité de l'œuvre s'imposant aussi bien au compositeur qu'au public. Xenakis exprime cela très clairement : « Vous savez, dans toute création, il y a une part de vanité humaine ; quand on crée un objet, on pense qu'il est intéressant et on veut que l'autre s'en rende compte. C'est une part de vanité à laquelle nous sommes faits, à laquelle nous sommes éduqués depuis notre

---

[8] Il semblerait que cela soit déjà le cas avec les jeunes, qui affichent majoritairement leur éclectisme, bien entendu dans les limites que leur impose le marché ainsi que leur éducation.

[9] Philippe Lephay, « Le public aime-t-il la musique de son temps ? Une petite histoire des rapports entre compositeurs et public », *in* Jean-Louis Flecniakoska (éd.), *L'art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 114. Pour confirmer son idée, l'auteur cite Ligeti : « Je ne compose pas pour quelqu'un, ni même pour moi, je compose pour la chose elle-même » (*ibid*).

[10] Ce reproche est par exemple développé par Nicholas Cook, *A Very Short Introduction to Music*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 47.

[11] Cf. Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, un livre qui me semble bien complaisant à l'égard de ces critiques (cf. le compte rendu critique rédigé par Jean-Claude Gallard dans *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°5, p. 235-240, www.revue-filigrane.org).

[12] Arnold Schönberg, « Mon public » (1930), in *Le style et l'idée*, écrits réunis par Léonard Stein, traduction française Christian de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 79-82.

plus tendre enfance, par toutes les influences de la société. Mais la chose peut-être la plus importante, c'est ce jeu mental ou physique : tenter pour rien. C'est indépendant de tout public, c'est même indépendant de soi, parce que la chose la plus difficile est de sortir, de s'extraire de soi : voilà le jeu le plus intéressant »[13]. Dans cette quête de vérité, la notion de goût semble déplacée : on est bien au-delà de la séduction ou même de la beauté ; c'est le moment où, comme le pensait Adorno, l'art renonce à l'apparence. Mais, finalement, l'apparence l'a rattrapé : de nos jours, Xenakis *plaît* à quiconque ouvre ses oreilles sans préjugés, se laisse emporter par les vastes mouvements telluriques de sa musique. Et c'est sans doute pourquoi la musique contemporaine récente a renoué avec l'idée de beauté, de plaisir et de goût, bien entendu dans une certaine mesure et tout en restant une musique exigeante à l'égard de l'écoute.

5. L'enjeu n'est donc pas de quantifier le public de la musique contemporaine, de l'analyser en termes de classes sociales, d'âge, etc. afin de démontrer son existence. Plutôt, il s'agit de comprendre pourquoi il y a des individus – composant un public – qui *aiment* cette musique malgré ses difficultés, malgré les résistances qu'elle offre à des degrés divers – je dis bien résistances à des degrés divers car un Boulez est aussi exigeant à l'écoute qu'un Steve Reich qui semble *a priori* plus « facile » du fait de ses accords consonants. En d'autres termes, on devrait tenter d'analyser comment un certain public parvient à se connecter à la musique contemporaine alors qu'il est sans cesse menacé d'en être déconnecté. Mais peut-être c'est ici que réside la meilleure définition du public de la musique contemporaine : un public sur le qui-vive et très actif, aimant le risque et les imprévus, à la recherche de contenus de vérités mais également d'émotions véritables ; bref, un public que mériterait toute musique de qualité…

---

[13] Iannis Xenakis, « Témoignage d'un créateur », in *Pensée et création*, Paris, Union des élèves de l'École centrale des arts et manufactures, 1969, p. 79.