

Claire Mathilde DUFOUR

La musique, une histoire de goût...

Les ingrédients d'hier pour une recette d'aujourd'hui.

Cefedem Rhône-Alpes,
promotion 2012-2014

Introduction	1
Le beau et le goût dans la musique.	4
I Pour une approche historique de la construction du goût musical.	6
L'imitation du naturel.	6
Un son clair.	9
Les émotion dans la musique.	11
La recherche de l'unité.	12
C'est bien c'est beau c'est bon	13
Pas de transversalité.	15
Place à l'interprétation !	17
Le beau.	19
L'agréable.	20
travail acharné de l'artiste et du musicien	21
Synthèse, au pays des savons	25
II: Pour une approche anthropologique du goût musical.	26
ALLER	27
Le Khin:	27
Les Lyu.	28
Les cloches	29
Le Yo ki.	30
D'après le Yo ki, esquisse de trois principes musicaux Chinois...	31
... Et de leur conséquence.	32
RETOUR	33
Ya t'il un goût chinois?	33
La religion, terreau de la culture.	34
Petite histoire de la naissance d'un instrument à corde.	35
Synthèse	36
Conclusion et ouverture	37
ouverture sociologique autour d'un social du goût d'Antoine Hennion.	38
Bibliographie	41

Introduction

Plus qu'une histoire de goût, voici une petite histoire du goût musical.

Les situations dans lesquelles les enseignants en musique font face à la question du goût sont multiples, il est le leitmotiv des considérations musicales et les arts en général sont le lieu de prédilection de l'exercice du goût.

Il n'est pas rare qu'une interprétation d'un élève d'une pièce de répertoire nous semble affreuse... Et d'être bien désemparé si ce sentiment ne s'avère pas partagé par l'élève.

Les choses qui nous semblent naturelles n'ont pas été établies d'un coup de baguette magique. Or dans le milieu de la musique ce naturel est justement invoqué comme synonyme de réussite et de beauté. Quel est il réellement? Par exemple, d'où vient cette expression: « quel naturel quand il joue! » A quelle nature fait elle allusion?

Quelles sont et d'où viennent les représentation du « bon goût » lorsqu'on enseigne?

A quoi fait on référence lorsque l'on dit à un élève que ce qu'il fait est beau... ? Nous utilisons très souvent ces termes, généralement sans savoir ou même penser à quoi nous faisons référence.

Qu'est ce c'est que de jouer « bien » d'un instrument? De quoi est composé le contrat de la perfection? Est ce que c'est jouer juste, en rythme et avec les nuances? Ou est ce que c'est jouer avec goût? A ce moment là, il faudrait se demander à travers quoi nous jugeons de la différence entre le bon goût et le mauvais goût...

Voici quelques exemples illustrant les idées reçues en la matière.

Quel serait le « le mauvais goût » en musique ?

Chez les musiciens, ce pourrait être un violoncelliste tartinant de vibrato une sonate classique; un pianiste surjouant de mouvements; une chanteuse lyrique glissando; un violoniste bedonnant qui repose son bras gauche sur la rondeur de son ventre; une accordéoniste Madona, la liste pourrait être longue !

Au niveau du public, on regarderait bizarrement une personne mangeant des popcorns en écoutant une symphonie, une autre avachie sur son siège ou bien des banderoles plastic encourageant le bassoniste de l'orchestre... A travers quoi jugeons nous de la différence entre le bon goût et le mauvais goût?

Ces jugements de goût, qui nous semblent les plus intimes, les plus personnels, ne sont ils pas socialement construits¹?

Est ce que notre propre notion de goût n'a pas été construite par l'enseignement et l'environnement culturel, familial, etc. ?

Qu'ils soient le résultat d'imprégnations inconscientes ou d'acquisitions volontaires, nos jugements de goût sont basés sur des représentations collectives.

¹ Pierre Bourdieu, *la distinction*.

Afin de compléter cet exemple avec les représentations du bon goût, j'ai trouvé intéressant d'analyser le déroulement d'une Masterclass, lieu par excellence de la transmission d'un ordre musical établi: les instructions d'interprétations prennent racine dans l'imaginaire du bon et mauvais goût ancré dans l'histoire et nous dévoilent ainsi une idée des valeurs du goût musical tel qu'il se diffuse par l'enseignement dans les écoles de musique en France.

Exemple de la masterclass de Paul Tortelier sur le concerto de Dvorak²:

En regardant la vidéo, on remarque que Tortelier ne laisse aucun choix à l'élève quand à l'interprétation, il affirme sans cesse en montrant par des exemples que c'est la sienne qui est la bonne, et ferme totalement ce sujet à la discussion. Le bon goût serait-il fixé par le « maître³ »? Les élèves n'auraient alors qu'à accepter et appliquer ces directives aux teintes de « bonne parole ». La discussion ne serait possible que d'égal à égal, de maître à maître. C'est dans cet esprit là que Tortelier, à la 5ème minute, encourage Philippe Chéron (ici dans le rôle de l'élève) à l'échange. Il précise que c'est « maintenant » rendu possible, grâce au grand niveau instrumental qu'il a acquis. On retrouve encore ce genre de rapport maître/élèves dans les classes de conservatoires ou écoles privées. Même si l'enseignement tend à ne plus s'effectuer ainsi, (nous avons maintenant de plus en plus de cours dans lesquels les élèves apprennent à construire leur réflexion musicale) cette époque n'est pas très lointaine et certains grands élèves y sont encore confrontés. Si ce n'est qu'aux grands élèves que l'on prodigue cet enseignement, c'est que les plus jeunes n'ont pas à se soucier de l'interprétation avant avoir acquis une solide technique. Dans l'archétype d'une Masterclass, les problèmes techniques ne sont plus le centre des préoccupations, les élèves présents sont sensés savoir jouer.

-(5'24) « là ça prouve bien que la technique est liée à l'interprétation: même si tu désires faire ce que je t'ai dit, actuellement c'est le geste qui n'y est pas. »

En séparant la technique et l'interprétation, le maître a tout le loisir d'enseigner la bonne manière de jouer. Nous avons ainsi plusieurs critères de goût qui s'expriment:

- suivre la mélodie (4'46) « *si c'est une mélodie, allonge un petit peu les notes* »
- jouer égal (8'11) « *c'est claudiquant. C'est pas égal* »
- jouer vrai (6'14) « *Je la trouve (cette version) plus belle et plus vraie* »
- interpréter (5'53) « *On joue hygiénique à force de jouer puriste.* »

A quoi se rapportent ces critères de bon goût? Jouer beau rimerait donc avec jouer égal et vrai? que signifie jouer vrai?!

Il est également intéressant de remarquer comment est traitée l'interprétation.

² sur youtube: *la leçon de musique avec Paul Tortelier 1* <https://www.youtube.com/watch?v=Z8IFsyfDMnk>

³ époque des maîtres

Nous pourrions séparer les expressions de jugement de l'interprétation données en deux grandes listes. La première regrouperait tous les points techniques du jeu instrumental tout de même abordés. La seconde, tout ce qui concerne la musicalité. On remarque que dans la première tout est clairement explicités, et que Paul Tortelier donne même des astuces effectives et physiques pour les corriger:

-(4'21) « *C'est trop sec, trop court* »

-(5'33) « *là où tu vas vite il faut aller lentement, et là où tu vas lentement, il faut aller vite.* »

-(8'40) « *Les notes liées vont plus vite, et les détachées moins vite. Alors retiens tes doigts et va plus vite après* »

Il n'en est pas de même pour la musicalité, pour laquelle il n'explique quasiment rien, si non à grand coups de métaphores:

-(1'53) Tortelier demande à l'élève de commencer le morceau par une « *attaque héroïque* ».

-(2'46) en parlant d'une note: « *C'est un éclat sur un glaive* »

-(3'15) pour expliquer comment jouer un passage: « *C'est le héros qui appelle aux armes, à l'unité* »

-(7'38) « *garde une noblesse, une froideur relative* »

A l'élève de se débrouiller pour comprendre ce que le professeur a en tête. Ceci suppose que l'élève et le professeur aient bien sûr la même manière d'appréhender les images métaphoriques, donc accès à une même référence. Si on dit à un élève « il faut jouer noble ! », il faut que l'élève ait créé au préalable LA connexion cognitive relative au contexte culturel pour espérer se référer à la même noblesse que son professeur... Sans quoi l'on pourrait imaginer arriver au plus drôle à des scènes improbables, au pire à une incompréhension persistante de l'élève...

Si « jouer bien » c'est aussi jouer avec du goût et pas seulement avoir de la technique: qu'est ce que ce goût? Il est évident que dans l'enseignement, comme dans la pratique, la musicalité et la technique ne sont pas dissociables l'une de l'autre.

Je pose que des valeurs comme la musicalité, le naturel, le beau et le « bien joué », c'est à dire tout ce qui constitue l'ineffable dans le domaine musical répond à des critères de bon goût supposé du public. Le bon goût lui même nous apparaît comme un ineffable auquel répond un autre ineffable, présent dans l'enseignement lui même, et qu'on appelle parfois le beau, le bien joué, la musicalité. En travaillant sur la construction du jugement de goût, on peut réagir sur ces notions que l'on utilise couramment lorsqu'on enseigne la musique.

Je ne vais pas dans ce mémoire tenter de faire le tour de la question du goût. Mais je souhaite répondre à des questions qui se posent régulièrement, plus ou moins directement, dans l'enseignement. Je souhaite rendre ce mémoire non seulement informatif, mais surtout utile, à moi même et à tout autre enseignant qui se trouve démuni face à la question du goût. Cela peut poser problème de devoir imposer un goût, un style aux élèves en ayant pour seule justification l'explication que c'est « parce qu'un tel maître, tel génie, tel grand professeur de musique fait comme ça ». En disant cela on est loin de répondre à toutes les questions que l'on peut se poser lorsque l'on doit interpréter une oeuvre.

Quand on prend du recul et que l'on appréhende la question du jugement du goût, à savoir, qu'est ce qui est « beau », « vrai » ou « bon » dans la multitude des cultures musicales existantes au monde, les choses sont encore plus complexes. Il existe des manières totalement différentes de jouer d'un même instrument, qui correspondent à des critères culturellement construits. La multiplicité des esthétiques suppose que des manières totalement différentes de jouer d'un même instrument peuvent être défendues. Parfois même les instruments, utilisés dans des contextes musicaux différents, n'ont parfois rien en commun ! Qu'est ce que la connaissance de cette diversité change sur nos pratiques et nos façons d'enseigner?

Lorsque l'on s'interroge sur le goût, il est nécessaire d'emprunter des détours dans le but de prendre une distance par rapport à sa propre formation. La comparaison par exemple, peut nous aider à mieux comprendre comment se forme une culture, comment se construit un goût. C'est dans l'étude des différences existantes entre deux normes que l'on trouve la raison d'être de ces différences.

La musique semble bien hériter de nombreux consensus à clarifier, et ce sera là en partie l'objet de mon mémoire.

Je vais considérer le goût à travers différentes entrées qui me semblent essentielles à la compréhension de la place du goût dans l'enseignement.

Dans un premier temps, à travers des exemples concrets tirés de situations réelles, je tenterai une approche historique et sociologique, par laquelle nous verrons dans quel contexte est né et a évolué le concept de goût en France, et comment il a défini notre enseignement musical actuel et les valeurs musicales que nous lui prêtons.

En seconde partie je proposerai un voyage exotique autour d'une analyse anthropologique de la création d'un instruments à corde d'un continent très éloigné, géographiquement et culturellement parlant.

Je souhaite ainsi, en analysant son histoire, trouver pour chacune des étapes d'évolution la ou les raisons culturelles qui auraient influé sur sa manufacture.

Cette seconde recherche, sous forme de comparaison avec la France, devrait conforter la première partie dans le fait que quelque chose ne peut être jugé comme beau que dans sa considération avec son contexte d'émergence originel.

Le beau et le goût dans la musique.

Ce sont deux concepts très liés. Dans les discussions lorsque l'on parle de l'un, on parle très souvent de l'autre, dans la confortante et très répandue idée que le goût est le jugement de ce qui plait, et que ce qui plait est beau. Sauf que dans l'enseignement, on parle en effet de ce qui est beau, mais jamais de goût. C'est ici que les deux notions sont à séparer, dans un souci de mise au point et de restitution de mon sujet dans l'enseignement musical, avant de commencer ce mémoire.

Ce sont les bourgeois⁴ et les aristocrates qui, dans le courant du XVIIIe siècle, ont établi les règles du bon goût musical qui, comme nous le verrons, constitue encore une grande partie de notre héritage culturel. C'était le public qui jugeait le bon goût sur la musique qui était jouée. Le rôle du musicien était de proposer une musique dont il était sûr qu'elle plairait. C'est parce que les musiciens français ont d'abord été formés dans ce but de plaire au public⁵, que son jugement de bon goût s'est retrouvé implicitement dans l'enseignement de la musique et en a teinté les bases même. D'après ce legs, encore aujourd'hui, quand l'enseignant dit que quelque chose est beau, ne base-t-il pas sur un jugement construit par le public lors des concerts du XVIIIe siècle? La véritable problématique de mon mémoire, plus que d'observer les méandres de la construction du goût, est donc:

⁴ L'apparition du concert et de la salle de concert est concomitante de la montée de la bourgeoisie au XVIIIe siècle.

⁵ En 1669, naît la première institution d'enseignement musical, ancêtre direct de nos conservatoires: l'Académie Royale de musique. Les élèves étaient formés dans le but de remplir les rangs des musiciens d'opéra joués devant le Roi et sa cour.

I Pour une approche historique de la construction du goût musical.

L'approche historique de la construction du goût en France permet de comprendre quels sont les héritages qui ont conduit à nos valeurs de goût actuelles.

Quelle est l'évolution du goût? Comment et à partir de quoi s'est-il construit? Qui sont ses précurseurs si il y en a, quels sont ses principes et d'où viennent-ils?

J'observerai quels sont ceux qui concernent plus spécifiquement la musique. En fonction de quels critères de goût les frontières de la musique classique française ont-elles été tracées?

Je cherche donc ici les invariants de la culture et de la pratique musicale savante. L'enseignement est teinté de multiples critères de goût, en voici un décryptage et une recherche de leur origine.

L'imitation du naturel.

Quand le jugement de goût s'universalise

A la sortie des concerts il n'est pas rare que chacun des spectateurs donne de son avis pour commenter la prestation musicale, comme si ils étaient destinés à émettre des jugements de goût. Pourquoi faut-il que tout le monde ait un avis sur la musique?

A travers ses observations et ses pensées, Gombrowicz⁶ nous décrit un entre acte de concert:

« Qu'il est énervant de voir des aristocrates ne pas savoir se conduire comme il faut! (...) Ces personnes n'avaient pas le droit d'ignorer que la musique, elle, n'est qu'un prétexte à réunion mondaine (...) Mais au lieu de demeurer sur leur terrain, celui d'une aristocratie mondaine qui leur est propre, elles ont voulu sans crier gare prendre l'art au sérieux, croyant devoir lui rendre un craintif hommage. (...) Ils tâchaient, –les malheureux! – de se montrer sincères... »

« Prendre l'art au sérieux », cela sous-entend qu'on ne le relègue pas simplement au rang de divertissement mais que nous le rendons noble, en confortant l'idée qu'il a été investi de buts, de principes, de règles à respecter. Prendre l'art au sérieux passe par le respect du rite social qui est de commenter la prestation musicale à la sortie des concerts; c'est aussi pour un aristocrate le moyen de se montrer intéressé, cultivé et connaisseur en public. L'art est devenu sérieux sous le règne du roi Louis XIV qui a compris que l'on pouvait s'en servir pour faire rayonner un « esprit français ». Pour rester l'ami du Roi, ce « roi des arts », qui adorait la musique, la cour se montrait mélomane. Donner son avis sur la musique la plaçait au centre des considérations sociales, à l'image du roi qui l'avait placée, à la tête des autres arts, au centre de l'Etat.⁷

⁶ *Journal* de Witold Gombrowicz, Tome I p.78

⁷ sur internet, <http://education.francetv.fr/musique/cinquieme/video/le-role-de-la-musique-sous-louis-xiv>

Ces jugements de goût la plupart du temps, après le concert, concernent l'interprétation. Et parmi eux, on entend souvent les expressions du type « Quel naturel quand il joue! », « il joue comme il respire ». Jouer avec naturel semble être une chose appréciée et recherchée: il faudrait que le jeu instrumental ait l'air facile et très naturel. Or entre musiciens on sait bien que ce n'est là qu'une illusion et que la maîtrise d'un instrument demande du travail, de l'effort visant justement à transformer le naturel en fabriqué. Pourquoi alors devrait-on faire croire l'inverse aux spectateurs?

De l'imitation de la nature au naturel

Cette conception là du goût est en fait un héritage culturel qui nous vient d'un principe d'imitation de la nature pensé et interprété par plusieurs philosophes au cours de l'histoire.

Le philosophe Platon déjà depuis sa lointaine antiquité (- 428 /348 av. JC) peut être reconnu comme le précurseur du principe d'imitation⁸.

Il sépare le monde positif⁹ (qu'il nome monde intelligible) et le monde tel qu'on le perçoit (qu'il nome monde sensible). L'art mimétique (chez Platon, le concept de mimesis) est sensé copier le monde sensible. Or pour lui, le monde sensible n'est déjà qu'une pâle copie du monde intelligible. Donc faire de l'art, c'est encore s'éloigner d'un degré du véritable réel.

Ainsi Platon dénonce le plaisir de la reproduction dans l'oeuvre d'art comme étant mensonger, en l'affublant du terme d'illusion.

« L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre. Le peintre, dirons-nous par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans avoir aucune connaissance de leur métier ; et cependant, s'il est bon peintre, ayant représenté un charpentier et le montrant de loin, il trompera les enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un charpentier véritable. »¹⁰

Imiter, pour Platon, c'est se rapprocher du vrai. Or le vrai de l'artiste n'est pas le vrai, ce n'est qu'une illusion de vrai. Pour lui le beau et le vrai sont des idées, et ces idées ne sont pas accessibles à l'art, mais seulement à la pensée.

On peut croire que c'est dans ce concept de mimesis que le principe d'imitation de la nature respecté par les artistes du XVIIIe siècle est né. Le vrai est alors supposé être « dans la nature » et la vérité des arts suppose qu'ils imitent la nature.

Pour qu'une oeuvre soit belle, elle doit donc imiter la nature, qui est la création par excellence: personne ne peut envisager la possibilité de faire quelque chose de mieux. Ce principe recèle également une autre signification: la nature est non seulement ce qu'il y a de mieux, mais elle est aussi originelle. L'ensemble de

⁸ art.ens-lyon.fr peinture et couleur dans le monde grec antique.

⁹ « positivité », selon la définition du cnrtl « Qui peut être posé; qui est de la nature du fait, peut être posé comme un fait ou se fonde sur les faits. » «Droit positif, loi positive ou religion positive: Droit, loi, religion tels qu'ils existent en fait et qui sont établis par une autorité divine ou humaine. »

¹⁰ Platon, *La République*

ce que nous possédons, (corps, facultés, objets...) vient de la nature. L'artiste doit donc continuellement se référer à elle.

De cette manière, comme le souligne N. Lefebvre dans sa thèse¹¹, Batteux¹² en 1746 précise que si l'homme a une idée, elle n'est aucunement inventée par lui mais toujours tirée de la nature. Et que s'il nous est permis de penser, c'est bien la nature qui en a décidé ainsi: il faut mettre cette faculté à son service. Quelqu'un qui dans ses reproductions de la nature la déformerait, serait considéré comme fou. Dans les beaux arts, la nature est alors plus forte que tout.

Ce nouveau principe dicte le rôle et le sens des arts, mais aussi ses limites. La question du jugement est alors considérée en comparaison avec la nature. Dorénavant pour juger si une oeuvre est belle ou non, il faudra prendre en considération le respect et l'attachement avec lequel l'artiste y a envisagé la ressemblance avec la nature. Ainsi, pour Batteux, l'oeuvre d'art ne se contemple pas, mais elle se compare.

Le philosophe Hutcheson (1694 /1746) s'interroge sur la définition du terme « nature » sur lequel est fondé le principe d'imitation devenu incontournable des beaux arts en France. Le « naturel » comprend-il uniquement ce qui nous entoure matériellement, ou également les représentations que nous avons de ce qui nous entoure? Si on garde en mémoire l'histoire du goût depuis l'antiquité, cette question du philosophe trahit le fait que la considération des deux types de natures (ou de mondes) que Platon défendait a été abandonnée au fil du temps.

Cette nouvelle définition du naturel rend dorénavant possible l'ouverture des débats sur la prise en compte des sentiments dans la représentation artistique. En effet les sentiments étant du domaine du ressenti, si nous pouvons reproduire non plus seulement ce que l'on voit mais aussi ce que l'on perçoit, nous pouvons parler d'émotions dans les arts.

L'imitation de la nature dans la musique se retrouve encore aujourd'hui dans la volonté de donner l'illusion d'un jeu instrumental « naturel », ce qui semble vouloir dire « qui paraît facile ». Car le naturel du jeu n'est pas fondé uniquement sur l'imitation de la nature comme telle... Bien sûr il existe quelques musiques qui s'efforcent d'imiter le plus parfaitement possible le chant des oiseaux ou le tumulte d'une bataille¹³; ou bien les musiques religieuses qui imitent les mouvements de l'âme en prière¹⁴... mais là n'est pas la question. Ici le naturel de l'interprétation recherché se trouve dans l'imitation de la spontanéité de la nature à se développer d'évidence.

De plus la difficulté ne concerne pas le spectateur, qui aura ainsi tout le loisir de concentrer son attention sur la manifestation de bon goût des mélodies interprétées.

Rappelons également qu'il est, pour les classes aisées, très mal vu de travailler. Cette tâche était réservée aux pauvres ayant besoin d'un revenu financier et il était convenable qu'un noble n'ait aucunement à s'en soucier. Or la musique a un pied dans le prolétariat et un autre dans la noblesse. Les musiciens, qui sont des

¹¹ Thèse de N. Lefebvre, p.20.

¹² Charles Batteux (1713 /1780) était un homme d'Église, érudit et polygraphe français.

¹³ Je pense entre autres à la *bataille* de Clément Janequin.

¹⁴ comme les vocalises dans les litanies illustrant le texte.

artisans, vivent de leur musique et doivent travailler leur instrument et leurs compositions dans le but de progresser et de gagner de l'argent... Mais sans en avoir l'air en public.

Il existait bien sûr une pratique musicale des nobles, mais une pratique dilettante. Les nobles ne se produisaient pas en concert. L'aptitude à maîtriser l'instrument n'était pas leur préoccupation, ils faisaient de la musique juste pour leur plaisir et leur culture personnelle. Cette musique se jouait dans les salons privés, entre amis, elle n'avait pas de but lucratif:

« C'étaient des ensembles qui, composés essentiellement d'amateurs et attirant aussi plus tard des professionnels, se réunissaient pour faire de la musique en commun surtout pour la délectation de leurs propres membres. (...) Au début aucune audience n'était admise, mais peu à peu un public restreint d'invités put assister à ces réunions musicales. »¹⁵

Bien que les choses aient aujourd'hui changé et que le travail soit partie intégrante de notre société, cette recherche du naturel est restée d'actualité dans l'interprétation musicale. Nous nous sommes depuis tous ces siècles habitués à penser que la musique présentée en concert devrait « couler de source ».

Le respect du principe d'imitation a aussi eu un autre incident, encore actuel, sur la manière d'appréhender la musique et notamment le son instrumental: il doit imiter le plus naturel de tous: la voix; d'après la supposition que le plus beau son est celui qui inspire le mieux le chant humain.

Un son clair.

« Recommence, c'est frouillon, on ne comprend pas ce que tu joues. » Cette remarque d'un enseignant de la musique à son élève est souvent teintée de reproche et vise un défaut à éradiquer de la technique instrumentale. Une musique qu'on ne reçoit pas clairement ne peut être jugée acceptable. Dans ce cas là le bon goût dicterait donc des phrases mélodiques énoncées clairement et distinctement. Chacune des notes jouées doivent être précisément audibles et compréhensibles, sans quoi on qualifiera l'instrumentiste en question de médiocre musicien.

La clarté d'expression dans la musique est une question esthétique importante. Ce goût pour la musique compréhensible a été construit au XVIIe siècle à partir de la réinterprétation d'une maxime antique: la maxime d'Horace.

Cette maxime, « Ut pictura poesis », signifie littéralement « un poème comme un tableau. »¹⁶

Son interprétation a été discutée et extrapolée de manière à établir le fait que non seulement un poème est comme un tableau, mais aussi que la musique est comme un tableau: elle est comme un tableau en ce qu'elle imite le peintre lorsqu'il imite la nature.

¹⁵ *Histoire de la musique occidentale* Fayard p. 355

¹⁶ p. 16 de la Thèse de N. Lefebvre

En 1746, Charles Batteux dit dans son ouvrage le plus célèbre que *tous les arts doivent être réduits à un même principe*. Il relie ici deux courants pour en définir un nouveau: d'une part il s'inscrit dans la continuité de Platon en réaffirmant que les règles de goût ne sont autres que les conséquences du principe d'imitation, principe érigé en règle dans tous les domaines des arts en France depuis l'antiquité. Une œuvre est belle dans la mesure où elle est fidèle à son supposé double, qui se trouve dans la nature.

D'autre part, il s'impose comme fervent défenseur de « l'Ut pictura poesis » d'Horace.

Ainsi, l'imitation de la nature trouve donc sa place commune dans tous les arts: aussi bien dans la peinture, que dans la poésie, la musique, et l'art du geste.

Pour résumer, nous avons donc devant nous trois pensées: l'Ut pictura poesis qui nous vient d'Horace, le principe d'imitation vu chez Platon, et enfin l'imitation de la nature non plus seulement vraie pour la peinture mais dans tous les arts, né d'un assortiment des deux.

Devant la constatation de trop nombreuses exceptions quand à la ressemblance de la musique avec la nature (notamment soulignées par l'Abbé Dubos¹⁷), Batteux précise qu'il ne faut ici point trop en demander d'exactitude. On imite avec les moyens du bord ! Sur ce point également il rejoint la pensée de Platon, avec l'idée selon laquelle l'homme ne peut nulle part ni en rien représenter quelque chose de semblable à l'idée, ou à ce que Dieu a créé. L'imitation du naturel en musique se réduit donc à imiter les sons, les manières et les intonations et tonalités présentes dans la nature. Plus tard Grandval dira qu'il faut entendre par naturel « ce qui est composé de tons qui s'offrent naturellement; ce qui n'est point composé de tons bizarres et extraordinaires. »

(Notons qu'aujourd'hui ce n'est plus vraiment le cas, le fait de rechercher l'originalité et la surprise dans une composition ou une création musicale est quelque chose d'apprécié:

« Ces excès sont caractéristiques de la musique nouvelle, qui évite l'équilibre classique: « Tous les chemins mènent à Rome, sauf celui du milieu »¹⁸

Peut être parce que depuis, et nous le verrons plus loin, les émotions, jusqu'aux plus intenses, ont fait leur entrée dans la musique, et que les chemins classiques ne suffisaient plus à les exprimer.)

Parenthèse à part, c'est à Rousseau que l'on doit les premières comparaisons philosophiques sur l'origine commune de la musique et du langage. Il existe, depuis ce jour et encore aujourd'hui, de très nombreuses expressions qui découlent de cette étroite relation à la fois décrite et prescrite entre la musique et le langage articulé. La musique a même été amenée à être considérée comme un langage à part entière. On parle de discours musical, de phrasé, d'intonations, etc, etc... En plus de décrire, la musique raconte des choses. De ce point de vue là elle se rapproche d'un poème.

Diverses activités manifestant de la relation des arts entre eux sont encore pratiquées. Par exemple, dessiner ce que nous inspire la musique écoutée ne nous semble pas incongru.

Ou à l'inverse, l'exposition de partitions graphiques présentées comme des œuvres tout à fait indépendantes de la musique.

¹⁷ l'abbé Debos (1670 /1742) était un homme d'Église, diplomate et historien français.

¹⁸ *satires pour choeur*, 1925. référence prise dans Ulrich Michels, *guide illustré de la musique*, vol II, Fayard, les indispensables de la musique, 1990, p.525.

En cours, il n'est pas rare non plus que nous ayons recours à des termes linguistiques pour indiquer la « bonne manière » de jouer une phrase musicale (c'en est d'ailleurs une) ou à des métaphores visuelles. Le son d'un instrument qui doit être clair, intelligible, et les notes qui doivent être distinctes les unes des autres, comme les mots d'un discours, constituent notre héritage de ce principe d'unification des arts. Tout le monde doit être en mesure de comprendre ce qui est dit.

Le phrasé musical doit suivre une intention, comme quand on parle. Elle doit dessiner des fins de phrases, des questions, des exclamations.

D'autre part, c'est de ce même soucis d'imitation et donc d'authenticité et d'exactitude que nous vient, encore aujourd'hui, l'attachement au respect de chaque manière spécifique de jouer les musiques de différentes époques, soit de « jouer dans le style ». Jouer du Brahms comme on jouerait du Mozart serait une faute de goût impardonnable !

Les émotion dans la musique.

« Il arrive à me fait pleurer quand il joue » Ce pouvoir là d'un musicien n'est pas à prendre comme un problème... Bien au contraire, quand un musicien arrive à vous faire pleurer, c'est qu'il a en quelque sorte rempli une part de son contrat. Il est entendu qu'un bon musicien doit faire passer quelque chose en jouant, ne pas simplement se contenter d'exécuter l'oeuvre. Si certains s'accordent à dire que jouer sans émotions n'est pas de bon goût, l'enjeu musical paraît en tous cas incomplet.

Si la musique doit imiter la nature, elle imite aussi les passions. Selon Diderot elle serait même la mieux placée pour les représenter. Ses réflexions¹⁹ le mènent à penser que la musique imite non seulement la nature, mais aussi les passions humaines. Ses travaux, non aboutis, serviront de base à de nombreux hommes de lettres qui feront évoluer le principe d'imitation. Par exemple, Chastellux, dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, paru 25 ans après les réflexions de Rousseau, distinguera très clairement la musique de la poésie. Selon lui la musique est le lieu où s'expriment les sentiments, à l'inverse de la poésie. Dans son *Essai sur le goût*, Montesquieu²⁰ pense que les émotions sont à considérer comme négatives, qu'elles n'existent que par l'influence de choses extérieures. Une musique peut donc imiter des émotions, mais aussi émouvoir.

Suivant cette nouvelle capacité musicale, les musiciens vont devoir inventer des techniques de jeu imitant les émotions. Par exemple, l'utilisation répétée des nuances apparaît dans les partitions. Il sera demandé aux cordes de vibrer, pour imiter les trémolos d'une voix émue...

Plus tard, l'avènement allemand d'un style romantique obligera le jeu musical à ne devenir que pure émotion.

La musique ne se justifiera plus que par l'expression des sentiments, deviendra le langage des sentiments, au delà du langage verbal et articulé qui n'aura plus aucune emprise sur la musique.²¹

¹⁹ cf *Les Réflexions nouvelles* de Diderot.

²⁰ sur internet, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm>

²¹ p.99 de la thèse de Noemi.

« *le musicien parle le langage naturel du coeur directement au coeur* »²²

Ce sont aux allemands que nous devons le romantisme, et lorsqu'ils devaient rencontrer nos classiques français, le choc esthétique subi ne laissait derrière lui aucune concordance.

« (...) *les raisonneurs timorés et incertains qui réclament pour chacune de ces centaines d'oeuvres musicales une explication en paroles (...) n'ont ils jamais rien ressenti sans mots? Ont ils rempli leur coeur vide seulement avec des descriptions de sentiments?* »²³

La musique romantique tirera sa force des insuffisances passées du langage verbal confié à la musique, et l'interprétation d'une pièce romantique qui mettra en valeur les détails de l'oeuvre faisant référence aux émotions s'ancrera dans cette nouvelle définition du bon goût.

Par exemple, il sera convenu dans le contrat de bon goût qu'un musicien sache simuler, par son attitude et son jeu, la tristesse dans un morceau lent et mineur, ou la gaieté dans un morceau rapide et majeur. Sera considéré comme musical celui qui saura manier les émotions avec goût.

La recherche de l'unité.

« Ne pressez pas! » Souvent quand un groupe de musiciens presse, ils le font ensemble et sans même s'en rendre compte. Ce phénomène découle d'une émulation naturelle du jeu en groupe, que l'on s'efforce pourtant de corriger. Les personnes paraissant en être les plus dérangées sont les professeurs... et les chefs d'orchestre, comme quoi il faudrait absolument tenir le tempo, coûte que coûte. Est ce une simple question d'esthétique? Il existe ailleurs des musiques dont la coutume est de les jouer en pressant progressivement, ce qui rend un effet qui a tout à fait l'air naturel²⁴. Alors, si le problème du tempo est extérieur à la musique en elle même, d'où vient il? Est ce que monsieur métronome aurait instauré cette nouvelle règle dans l'espoir de vendre un maximum de ses engins homonymes? ...

Plaisanterie à part, et faute de sources, à nous de juger: coïncidence, ou pas? :

L'inventeur du système métronomique est un Français: Etienne Loulié, (1637-1702) qui mit au point sa petite machine en 1696²⁵... Au niveau du temps et du lieu, nous sommes en tous cas en plein dans l'espace de considération de l'unité musicale:

En 1715, Crousaz, dans son *Traité du beau* (avec lequel il fut le premier en France à tenter de donner une définition au beau) parle de l'unité qu'il doit y avoir dans l'art. Pour atteindre le beau, toutes les choses doivent se rassembler de sorte à ne former qu'une unité. Ce qui diffère de la pensée classique selon laquelle

²² Michaelis, 1888. p.98.

²³ *Fantaisies* de Wackenroder p.192 193.

²⁴ Je pense par exemple aux Sirtakis Grecs dont le tempo accélère progressivement

²⁵ Wikipedia, article *métronome*.

toutes les choses doivent être subordonnées à une entité supérieure. De cette nouvelle recherche de l'unité sont nées les règles sur les proportions, l'harmonie, la symétrie.

Dans ce traité il est d'ailleurs intéressant d'observer le dessin des articulations entre l'art et la politique²⁶.

Il doit donc y avoir une unité dans la musique, qu'elle soit représentée par le respect d'un même tempo, d'un même son... Dans un orchestre par exemple il est de mauvais goût de se faire remarquer par un jeu trop particulier, trop singulier. Il est demandé au contraire de tout faire en sorte pour se fondre un maximum dans la masse. Il existe aussi d'autres exemples de ce principe d'unité dans notre pratique musicale, comme la recherche technique du jeu égal au piano (un trait réussi est un trait qui ne laisse dépasser aucune note par rapport à une autre) et le fait de devoir jouer juste ... du point de vue d'un tempérament égal. Si tout le monde s'accorde à un même diapason et travaille de manière à calquer chaque hauteur de ses notes sur celles de son voisin, quelque instrument fasse t'il, l'auditeur aura l'impression d'entendre un seul et unique corps musical. Cela sous entend que les instruments ayant la capacité de rendre à chacune de leur note une justesse réelle basée sur leurs interactions harmoniques et sympathiques, comme les instruments à corde, sont appelés à « fausser » leur tempérament de manière à le rendre égal et parfaitement superposable à un clavier, par exemple, et soulève une question dans l'apprentissage de tels instruments. Quelle justesse choisi t'on d'enseigner? La question n'est pas tant de savoir à quel choix se borner, mais d'enseigner en connaissance de cause, peut être même au cas par cas, en tous cas de connaître l'existence de cette dualité.

C'est bien c'est beau c'est bon

« Ah vous êtes violoniste? Ah c'est bien! Comme quoi il y a encore des jeunes gens bien de nos jours! »

...

Qui n'a jamais été dans une situation similaire dans laquelle une personne inconnue était sûre d'avoir fait le tour de votre personnalité seulement à la connaissance de votre profession?

Cette valeur sur la profession, la musique comme vertu, vient du jugement de valeur sur l'oeuvre, fait de « l'honnête homme » et son incorporation dans l'enseignement.

Les critères d'excellence du jeu ne doivent pas correspondre à l'écoute ordinaire du « bas peuple », mais à l'écoute et au jugement de goût des plus érudits, qui sont le public de connaisseurs au XVIIIe siècle et la critique musicale, mais surtout et de plus en plus au jugement des pairs, c'est à dire des musiciens professionnels les plus reconnus.

Qu'est ce qui place dans notre imaginaire qu'il existerait une distinction des peuples dans ou par la musique ?

Les concerts ne régalaient qu'une partie de la population: un cercle fermé d'initiés de la cour royale. Il perdure une séparation obligée entre le bas peuple et les gens de la noblesse. Grandval nous explique pourquoi: le jugement de goût n'est pas universellement réparti. On sait déjà que le jugement de goût s'établissait dans et

²⁶ les règles de l'art sont liées à la nécessité de l'harmonie sociale. (idée développé entre autre par Rousseau, dans *Du contrat social*)

par le public. Or les personnes entre elles n'auraient pas le même degré d'aptitude à juger: si le jugement se fait à partir du sentiment, ce dernier ne peut être fiable que dans la mesure où la personne qui l'éprouve est éduquée. Ce sont seulement les honnêtes gens distingués, même ceux d'entre eux qui ne connaissent pas les règles de la musique qui sont aptes à la juger, les portiers et les travailleurs devant se contenter d'écouter les chansons populaires. Certaines populations qui ont « acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde » seraient donc plus aptes à avoir un goût musical que d'autres, déjà remplies de préjugés ou ne dépassant pas la « raison grossière »²⁷.

D'autre part, apparaît à la même époque une nouvelle manière de juger le goût qui s'inscrit dorénavant dans une relation avec l'utilité morale et sociale. Pour qu'une chose soit belle, elle doit forcément être moralement édifiante. La musique respecte tout à fait cette nouvelle alliance: C'est encore souvent que nous entendons cette phrase: « la musique calme les mœurs ». Cette maxime s'inscrit dans une très ancienne pensée platonicienne²⁸ qui discernait déjà des modes plus aptes que d'autres à faire naître en nous de bons sentiments. L'application des règles musicales est reconnue comme apaisante, propice à la méditation. La musique aurait donc une utilité morale. Et si à travers la musique le beau se rapporte au bon, elle peut alors devenir le support d'une éducation morale divulguée lors de son enseignement. Selon ce principe, celui qui apprend à pratiquer la musique ne peut que devenir meilleur, dans la société il devient une élite. L'image du musicien classique colle encore avec ces suppositions. Il est de bon goût qu'un musicien classique soit cultivé, bien élevé et ne soit doté que de bonnes intentions.

Par exemple, dans les BD d'Astérix et Obélix dans lesquelles Uderzo et Goscinny tracent avec caricature les traits comportementaux de divers corps de métiers, Assurancetourix, le musicien, apparaît plus cultivé que tous ses compagnons du village regroupés. Il peut se permettre de les traiter d'« Ignares » et de s'en plaindre « ils ne comprennent rien à mon art ».

Il est d'ailleurs très officiellement un notable du village, portant une cape rouge, enseignant aux enfants et siégeant à la plupart des conseils importants, tout comme Abraracourcix le chef et Panoramix le sage.

Il lui arrive même une fois de présider et d'être le jury des élections (dans le cadeau de Cesar.)

De plus, il est, avec le druide, le seul homme du village spécifiquement non combattant, ce qui en fait un des personnages les plus inoffensifs aux habitudes plutôt courtoises.

Cet exemple conforte l'image populaire du « bon musicien ».

Plus tard au XIXe siècle arrive l'enseignement populaire et mutuel de la musique avec l'exemple de l'Orpheon. Dans ce projet, les aristocrates s'appuient sur les capacités largement reconnues de la musique à « faciliter l'instruction scolastique »²⁹ pour inculquer au peuple une éducation et des valeurs recommandées, comme par exemple l'apprentissage de l'humilité, de l'acceptation et de l'effort. La musique, sous sa forme chantée, devient alors un véritable instrument de moralisation destiné aux ouvriers.

²⁷ *l'Essai sur le bon goût en musique* de Grandval p.132, 166 Th Noemi

²⁸ Jacques Le Bohec et Philippe Teillet « La musique adoucit-elle les mœurs? » in *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, Rennes, PUR, 2003, p.211

²⁹ Thèse de Noémi Lefebvre, p. 242.

De cette tentative est née une grande bataille institutionnelle entre l'enseignement populaire et le conservatoire qui, d'une part, défendait les idées de Grandval, et d'autre part, concevait la construction morale uniquement dans un rapport direct entre la musique et le musicien, donc à n'envisager qu'individuellement. Dans le cas de l'Orpheon, ce sont les conservatoires qui ont gagné, et dans les années 1925 s'est arrêté le chant des ouvriers. Le modèle de cours particulier est donc celui qui nous est resté. Enseignées en tête à tête, le respect et l'apprentissage des règles de goût se chargera à merveille d'inculquer la bonne conduite.

Nous avons ici trouvé les origines d'un aspect actuel de notre enseignement musical et d'une croyance: Les cours qui sont encore d'office pensés en particulier dans nos écoles de musiques et conservatoires; et l'installation de cette idée courante qui suppose que les élèves musiciens sont sensés être meilleurs à l'école que les autres.

Pas de transversalité.

« Ne fais pas du jazz, je te conseille de te concentrer sur ton travail classique, tu perdras moins de temps, en plus tu risques de prendre de mauvais réflexes... » Ce discours peut être tenu par des professeurs de musique classique persuadés qu'il ne peut pas être bénéfique de mélanger les esthétiques. Il en découle dans de nombreuses structures musicales, une cloison difficilement réformable entre les divers styles de musique enseignés.

Pourtant, en reconsidérant le principe d'unification des arts, on pourrait croire que si, justement, la transversalité serait encouragée. Comme nous l'avons vu, nous en avons gardé dans notre enseignement certaines coutumes, mais pas celle-ci.

Plusieurs pensées de philosophes ont creusé l'écart entre les différentes esthétiques:

Premièrement, en réaction au principe d'unification de Charles Batteux, L'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, dénonce une valeur positive pour chacun des beaux arts, c'est à dire qu'il insiste sur les caractères spécifiques de chacun des arts, rompant ainsi avec les théories unificatrices en vigueur tirées de l'*Ut pictura poesis*. Par ces affirmations, il ouvre la brèche à la question de la reconsidération de la place particulière de la musique dans ces théories. C'est par la suite ce courant de pensée qui rendra possible l'émergence d'une esthétique musicale indépendante.

Diderot aussi, bien que considérant que l'imitation de la nature est la même raison d'être de tous les arts, innove à travers ses études sur les manières et les goûts en allant à l'encontre de l'idée selon laquelle ils feraient appel à une perception commune. Il pense que les facultés sensorielles sont à considérer indépendamment, avec des capacités spécifiques à chacune d'elles. De cette manière elles seraient sollicitées séparément et différemment, selon que l'on aurait à faire à telle ou telle forme d'art. Ici on aurait l'envie de déduire qu'on ne pourrait par exemple pas ressentir la musique comme une peinture, ou la poésie comme la danse... Mais Diderot s'arrête juste avant, s'interdisant sincèrement d'aller à l'encontre de cette théorie des beaux arts et de son principe unificateur, et laisse ses pensées ouvertes sur ces réflexions.

Il est marrant de voir comment en général les philosophes convaincu d'une théorie peuvent ignorer ses anomalies sans aucun scrupule si elle s'avère convenir à l'esprit du siècle...

En France Diderot n'est donc que le précurseur de cette pensée séparatiste. Ce n'est seulement avec les romantiques allemands que l'on trouvera la musique véritablement à part des autres arts, notamment par sa faculté propre d'être directement reliée aux sentiments.

Deuxièmement, dans le *dictionnaire philosophique*, Voltaire³⁰ affirme que le beau ne peut être la même chose pour tout le monde, il est relatif: sa considération est liée au cadre dans lequel il a été créé:

« demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, (...) Il vous répondra que c'est sa femelle (...) »

Si chacun en fonction de son origine s'enferme dans sa vision relative du beau, à quoi servirait une éventuelle tentative de rapprochement? Chacun se contentant de son chez soi, impossible de trouver quelque terrain d'entente...

Troisièmement, le beau devient universel. Nous retrouvons la contribution de l'Abbé Dubos dans l'apport de ce nouveau caractère de l'esthétique. L'universalité et la pérennité du jugement de goût ne se fonde pas sur le caractère propre de l'objet en question, mais sur ce qui résulte de notre perception face à cet objet. Ce qui signifie que différentes personnes à travers le monde, à différentes époques, à qui on proposerait de regarder une même série d'objets, ressentiraient donc les choses de la même manière. bercé par ce principe, les français ont certainement été amenés à penser que leurs valeurs musicales ne pouvaient être qu'acceptées et admirées par tous, sans être poussés à reconnaître les diversités comme la composante de l'humanité entière. Si les diversités ne sont pas reconnues, il n'y a aucune autre influence à envisager dans sa manière de faire de la musique.

(Notons que cette universalité subjective ne tient pas compte des contextes culturels très différents présents d'un bout à l'autre du monde, ni des différences d'opinions sur les arts d'une personne à l'autre.)

Quatrièmement, arrive en 1790 un important essor de la musique instrumentale. Cette forme plaît de plus en plus. On pense à l'époque que ce n'est qu'à la condition qu'elle demeure séparée de toute autre forme musicale, qu'elle pourra atteindre sa perfection. Elle illustre alors le principe d'autonomisation de l'art, en s'écartant de celui d'imitation de la nature. La culture instrumentale devient prédominante, énorme, refusant la transversalité, par peur de perdre de son authenticité. Il en résulte une coupure de la musique avec les autres arts.

« Lorsqu'on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle. Elle est le plus romantique de tous les arts. »³¹

³⁰ Voltaire (1694 /1778) était un écrivain et philosophe des lumières.

³¹ E.T.A. Hoffmann, *écrits sur la musique*, l'Age d'homme, 1985, p.38.

Toutes ces contributions ont façonné notre façon de penser la musique classique comme une figure indépendante et non mélangeable à d'autres pratiques ou même d'autres esthétiques musicales. La réaction au principe d'unification a détaché la musique des autres arts. A un niveau inter-culturel, la relativité du beau a posé comme impossible la compréhension artistique d'un peuple par un autre peuple. L'universalité du beau a encouragé la croyance d'une seule culture vraie. (et donc découragé la prise en compte des autres cultures.) L'amour pour la pure musique instrumentale a justifié son cloisonnement.

C'est telle qu'elle qu'on retrouve la musique enseignée dans les conservatoires aujourd'hui. Nous faisons en fait face à deux problèmes de non-transversalité de deux niveaux différents. D'une part, la musique ne se mélange pas avec les autres arts. Les étudiants en théâtre ne croisent jamais les étudiants en danse par exemple, sauf pour de rares projets isolés liant diverses pratiques artistiques qui ne concernent qu'une toute petite poignée d'élèves. Et encore, la plus part du temps, le projet ne fait appel à aucune collaboration commune dans la préparation du projet. Les deux domaines ne sont souvent qu'assemblés pour la représentation, chacun ayant préalablement préparé sa tâche de son côté.

D'autre part, la musique classique, la musique actuelle et la musique traditionnelle s'enseignent séparément. Aujourd'hui le respect des goûts musicaux propres, (c'est vrai pour le classique mais aussi pour les autres esthétiques) ne permet toujours pas d'inclure dans leurs pratiques aucune sorte d'influence d'autres courants musicaux³².

Place à l'interprétation !

« J'ai eu deux places pour le concert d'André Rieu ! » Quand bien même André Rieu ou n'importe qui d'autre pourrait jouer LE concerto de Beethoven, ce n'est pas cela qui provoquerait cet empressement. Dans son journal, Witold Gombrowicz décrit de manière délectable un interprète-roi :

« L'artiste serrait les mains, échangeait des politesses, recevait force compliments et invitations (...) A voir et entendre tous ces hommages, et tellement empressés, on aurait pu s'interroger sur la différence entre sa gloire à lui et la gloire de Debussy ou Ravel: son nom en effet était sur toutes les lèvres, et n'était il pas un « artiste, tout comme eux...? Et pourtant... pourtant... Sa célébrité était-elle celle de Beethoven? ou bien des lames Gillette, des stylos Waterman? Quelle différence, dites, entre une gloire que l'on paye et une gloire qui vous fait gagner de l'argent? »³³

Il s'est développé dans l'histoire de la construction du goût un penchant particulier pour les interprètes. On parle d'interprétations spécifiques ou originales au même titre qu'une nouvelle composition. Ce phénomène ne vient pas seulement du fait qu'on soit déjà allé voir beaucoup de fois la même chose ou que l'on connaisse par coeur le répertoire musical classique et que dans le souci d'éviter l'ennui on voudrait innover. D'ailleurs même les pièces que nous ne connaissons que très peu ne retiendraient pas forcément notre

³² Je ne parle ici pas des compositions mais de la pratique musicale.

³³ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, Gallimard-Collection Folio, 1995, p.80

attention si elles n'étaient pas interprétées par l'interprète apprécié. Non, si les affiches de concert vendeuses mettent en avant les interprètes autant que le programme du concert, cela s'explique aussi autrement.

Du début du XVIIIe jusqu'à la fin du XIXe siècle s'est développé ce qu'on appelle l'esthétique moderne³⁴. Nous l'avons déjà bien vu, durant cette période se sont alors posées de nombreuses questions dans la considération artistique et de nouvelles explorations ont été entreprises. Les apports des différents philosophes au fil du temps ont abouti à d'importants changements dans la perception du goût. A la fin de l'époque moderne, la question du goût avait tellement évolué que le principe d'imitation ne suffisait plus à répondre aux envies des artistes ni aux attentes du public.

Il ne suffisait donc plus d'imiter ce qu'on voyait dans la nature. Mais maintenant l'essentiel était que l'artiste nous fasse part de sa vision des choses. Il ne dépeignait plus ce que tout le monde, même enjolivé, pouvait voir. Il pouvait exposer sa manière d'envisager la nature à travers des messages interprétables par le public. Les artistes cherchent plus à se donner un style propre, une signature, une empreinte, etc... qu'à être au service de l'art comme une entité indépendante. L'art est maintenant ce qu'on en fait, c'est la vision intérieure et personnelle du monde de l'artiste qui intéresse et non plus seulement la représentation des choses telles qu'elles sont.

Les nombreuses avancées de la notion de goût qui ont d'abord permis à l'art d'imiter les sentiments et de flatter la réalité sont bien sûr à l'origine de cette révolution, comme si la subjectivité avait clairement été introduite dans l'art. L'artiste peut choisir de mettre en avant des éléments qu'il jugerait plus importants que d'autres, à défaut de respecter le réel. Ainsi il est bien vu d'avoir de la personnalité, de se démarquer. Les oeuvres ou les interprétations tendent à devenir plus une carte de visite de l'artiste qu'une simple manifestation de l'art.

C'est à travers cette pensée que l'interprétation devient une chose très importante. Les musiciens interprètes vont être appelés à se distinguer les uns des autres. Alors l'artiste,

« Lorsqu'il sera en scène avec un autre acteur, qui, suivant les exigences du drame, s'adressera à lui en chantant un air, il n'y fera pas attention, il saluera les masques dans les loges, sourira aux instrumentistes et aux comparses, afin que le public comprenne bien qu'il est le signor Alipio Forçons, musico, et non le prince Zoroastre qu'il représente. »³⁵

La prestation de l'interprète devient une fin en soi, faisant passer l'oeuvre derrière lui. On va même jusqu'à organiser des joutes musicales, opposant deux musiciens virtuoses pour permettre au public de juger de leur virtuosité respective. Ils deviennent aussi populaires que les compositeurs des oeuvres qu'ils jouent, parfois même plus. On va au concert pour voir tel ou tel interprète sur scène et pour juger de sa performance à lui. Pas pour écouter une pièce que l'on connaît déjà par coeur. On va au musée pour découvrir les oeuvres d'un tel, pas pour aller attester combien il sait reproduire la mer mais pour voir ce que lui a à dire sur ce sujet là. Beaucoup d'autres exemples rendent flagrant la présence toujours actuelle de cet héritage.

³⁴ Luc Ferry, *homo aestheticus*, LGF, 2006

³⁵ Benedetto Marcello, « Le Théâtre à la mode », *trad.* par Ernest David, Librairie Fischbacher, 1890. p77.

Dorénavant dans les conservatoires nous formons des solistes. Avec toutes les représentations tirées de cette révolution moderniste du goût.

Le beau.

« Tu as encore beaucoup de travail, mais tu es musicien. »

Nous sommes ici devant un cas courant de séparation du travail, de portée d'action, d'avec le beau, à caractère fataliste, nous induisant à l'acceptation des représentations supposées inaltérables et justificatrices telles que « c'est beau », « ce n'est pas beau ».

La musicalité, comme beau ineffable de la musique, serait quelque chose de spontané, et ne pourrait donc pas s'enseigner. Elle relèverait du don.

Certains profs demandent tout de même dans un souci de correction de « jouer musical », mais sans rien apporter d'autre comme information. Les règles du principe d'imitation et d'unification ne sont plus enseignées, mais il faudrait tout de même. Problème du double héritage: à la fois il nous reste des bribes du « bon goût » à respecter, de l'autre, on ne nous dit plus comment y parvenir car cela serait de l'ordre du ressenti personnel.

Le goût fait un bon considérable avec les travaux de Kant. Il devient jugement de ce qui est beau. Depuis ce moment, le beau n'est plus établi en fonction de quelque chose de matériel ni de règles. Le jugement de goût n'est plus une simple considération des beaux arts. Ce n'est plus parce qu'une peinture représente une montagne en l'imitant vraiment très bien qu'elle doit être trouvée belle. Avec Baumgarten³⁶, l'esthétique change de cadre, elle devient un domaine de la philosophie. Le jugement de goût devient une question philosophique. Cette nouvelle discipline traite alors du goût et de sa culture ou de sa formation chez les individus. En entrant dans la philosophie, cette notion de goût ne concerne plus seulement les beaux arts, elle entre dans la considération humaine.

Avec Kant et sa subjectivisation du jugement du goût, les règles du jeu ne sont plus du tout les mêmes. Des choses très différentes ne respectant absolument pas les mêmes règles de goût peuvent être jugées comme belles. Le goût n'est plus à prendre au sens de « bon goût », même si comme nous l'avons vu il reste de nombreux vestiges de cette définition dans les arts et dans l'enseignement de ces arts. Le goût est maintenant l'outil en soi d'un jugement. Nous pouvons l'invoquer sans contexte particulier pour séparer les choses belles de celles qui ne le sont pas. Si le dégoût n'est plus rattaché à un contexte et à des règles qui permettent de l'atteindre, il ne peut ni s'enseigner ni se transmettre. Son jugement est totalement subjectif et ne fait intervenir comme seul juge que la personne concernée ainsi que son histoire. Une oeuvre d'art n'imitant ni la nature ni les émotions pourrait tout de même avoir du goût. « On ne dit plus correspondre aux critères de goût », mais « avoir du goût ». Le goût serait quelque chose que l'on a en nous, ou pas. Et dans ce dernier cas, la philosophie n'enseigne pas de manières d'y remédier. On ne pourrait pas l'enseigner, ni expliquer comment parvenir à faire quelque chose de beau.

³⁶ Baumgarten (1714 /1762) était philosophe. En 1750 dans *Aesthetica*, il fait de l'esthétique l'étude du beau.

Pour être reconnu comme un artiste, la personne doit avoir en elle seule la capacité de trouver ce que les gens apprécieront. La vérité de l'oeuvre, sa musicalité, est supposée intrinsèque. Le vrai goût n'est plus jugé par le public mais est devenu une considération philosophique.

Avant, quand on reprochait à un élève que ce qu'il faisait n'était pas beau, c'était toujours en fonction de quelque chose. Il pouvait l'arranger, se repositionner face à ce goût que l'on pouvait atteindre en appliquant des règles. Si il le souhaitait, simplement à force de travail et d'application, il pouvait parvenir à produire quelque chose qui serait jugé comme étant beau, de bon goût, par les spectateurs. Il n'avait pas à être musical en lui même.

Après l'avènement de ces nouvelles règles, lorsqu'un professeur dit à son élève que ce qu'il fait est moche, cela induit une véritable violence pédagogique, car rien ne lui est donné pour qu'il s'améliore. Il n'est pas doué, tout son travail ne servira à rien pour améliorer les choses. Il n'est pas musicien. C'est une fatalité. Avant d'apprendre la musique les gens devraient déjà être musiciens. Ceci donne lieu à des rebellions du genre « je ne suis pas musicien, jamais je ne pourrai jouer de la guitare. » De très nombreuses personnes n'oseront jamais entrer dans une école de musique car elles sont persuadées qu'elles ne seront jamais capable de faire de la musique. « Ce n'est pas pour moi »

Cette croyance en une musicalité positive fait également naître l'idée selon laquelle il existerait des génies.

« On appelle génie, l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature, pour faire bien et facilement certaines choses, que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine. »³⁷

Le génie, cette personne hors du commun, investie de capacités innées et de facilités est recherché en France, car elle serait bénéfique à la société.

Ils sont considérés comme des êtres rares, singuliers et particuliers. La nature qui les a fait en a gracieusement réparti dans chaque domaine pour éclairer les personnes demeurant communes.

Dans l'enseignement, l'admiration et la quête de cet état supérieur pousse à ne former plus que des talents.

Ils ne pourront jamais atteindre la perfection du génie par la formation, car le génie est un don inné. Mais par l'effort et la volonté, ils pourraient cependant parvenir à s'en rapprocher.

L'agréable.

« Regarde la jolie robe que je me suis achetée pour le concert de ce soir! » On trouve la musique classique toujours enrobée de beaux décors, de manières surfaites et de flatteries à outrance. Je pense aux opéras, qui forcent sur les costumes et les mises en scènes, et aux concerts de solistes, qui viennent habillés en haute couture... Mais aussi à l'élève, qu'on stigmatise du premier regard si il ose venir passer une audition en Jeans.

Cette question interroge aussi le travail que font les cantateurs pour soustraire le naturel de leur voix à la tonitruance et au trémolo.

³⁷ Dubos, vol 2, p.6-7

Si l'art c'est imiter la nature, nous en sommes dans ces cas là bien loin. Les paillettes ne sont en effet pas d'origine naturelles mais effortément modifiées... Et il est difficile de trouver une représentation musicale simple, justement naturelle et dénuée de tout artifice... Où la musique serait tout simplement sa propre et principale raison d'être.

Tout en respectant le principe d'imitation de la nature, Morrelet³⁸ souligne que l'art doit aussi et surtout nous apporter quelque chose de plus que la nature. Il doit en effet et avant tout, plaire. Si ce n'était pas le cas, il n'aurait plus raison d'être. Il a donc droit à des écarts visant à rendre les choses copiées plus flatteuses qu'elles ne le sont en vérité.

Ce qui fait en outre remonter à la surface des débats une question murmurée à l'époque qu'à demis mots, de peur de ne faire s'écrouler l'imposante structure de l'élaboration de la théorie de beaux arts construite en France. Le plaisir que nous conférerait l'imitation dans l'art viendrait-il de ses différences d'avec la nature? Si l'art devait être copie conforme de la nature, à quoi servirait-il? Ici il rejoint clairement Diderot en incombant à la musique l'imitation des passions.

Ces courants de pensées encourageant la réinterprétation du naturel ont d'ailleurs été entre autre à l'origine de la brèche laissant entrevoir la révolution moderniste du goût après laquelle l'imitation de ce qui nous entoure tel quel n'avait plus grand chose à faire dans une oeuvre d'art.

Comme nous l'avons vu plus haut, cette tradition enjoliveuse s'est très longtemps perpétrée, certains étudiants la vivent même encore. Heureusement de nos jours la présentation en est au relooking et de plus en plus de contemporains commencent à envisager les représentations musicales beaucoup plus simplement. Dans les concerts de musique savante la tenue en noir ou du moins foncée sur scène est toujours défendue avec plus ou moins de vigueur, mais vise à représenter plus l'humilité et l'effacement de la personnalité devant la présentation de l'oeuvre d'art que la « classe » d'antan. Aujourd'hui la préparation physique s'en tient de plus en plus à une simple mise au point ou vérification visant à paraître correcte en publique. Et un large courant de jeunes musiciens tend à démocratiser l'accès aux concerts en prenant le parti de casser ces codes surfaits qui ont tendance au mieux à intimider les non connaisseurs ou pire à leur paraître ridicule. Ce qui est marrant c'est de penser que tous ces fastes ont été instaurés dans le but d'amener ou du moins de garder l'intérêt du public pour la musique (car c'était là sa différence avec la nature, qui la démarquait du quotidien) et que nous en sommes à les banaliser exactement pour la même raison.

travail acharné de l'artiste et du musicien

« Wouh aujourd'hui j'ai encore réussi à faire mes deux heures de gamme, une heure de mécanisme, mes trois études et j'ai même enchainé dix fois le final de mon concerto! » Détrompez moi si vous n'avez jamais entendu un instrumentiste se vanter de la sorte. Si il est fier d'être arrivé à faire autant d'instrument dans la même journée, ce n'est pas simplement parce qu'il en avait envie. Il peut en avoir envie, là n'est pas la

³⁸ Morrelet (1727 /1819) était un homme d'Église, écrivain, encyclopédiste et traducteur français.

question. Mais c'est aussi, et peut être surtout, parce qu'on lui a promi que si il le faisait, il réussirait. Il existe dans la musique, notamment classique, un goût pour le travail de répétition.

Toute musique demande effectivement une certaine attention, un temps particulier consacré à son instrument nécessaire à la pratique agréable de ce dernier. Mais à travers le témoignage de grands interprètes³⁹ reconnus, nous pouvons nous rendre compte que cet intensif travail de répétition n'est même pas une nécessité à l'excellence. D'où vient alors cette idée préconçue qui incite les étudiants à compter leur progrès en terme d'heure plutôt qu'en terme d'avancée effective? Le travail est ainsi intronisé a priori dans la pratique musicale qu'un élève qui n'aurait pas besoin de passer tant de temps à la répétition qu'un autre pour arriver pourtant au même but n'oserai qu'à peine l'avouer. Non, le musicien bien vu est un être au goût prononcé pour l'effort.

On peut expliquer cette tendance en partie en se remémorant un ancien principe de goût de l'esthétique classique⁴⁰.

Chez les anciens l'art devait obéir à des règles dictées par une entité indépendante, intouchable et inaltérable, nommée « beau ». Le Beau était objectif et non subjectif. Si une oeuvre respectait des règles précises, elle était belle « en soi ». Ce qui était jugé comme beau devait respecter des canons atteignables qu'à la condition de nombreux efforts de précision. L'artiste était au service de son oeuvre mais également du beau et devait se transcender pour le toucher du doigt. La raison primait sur le sentiment en matière de jugement de goût. C'était bien si il y avait du travail derrière.

C'est une théorie encore très acceptée quand on demande à des gens de définir ce qu'est l'art. Dans le jugement d'une oeuvre, on considère sa beauté si sa conception a demandé de l'effort du temps et de la réflexion. C'est la raison pour laquelle aussi beaucoup de personnes ne trouvent pas belles ou vont même jusqu'à ne pas considérer comme étant de l'art même les sculptures ou musiques contemporaines qui donnent (seulement) l'impression qu'un enfant de quatre ans serait capable d'en faire tout autant. « Ca? mais moi je pourrais le faire ça! Ce n'est pas de l'art! Ils se fichent vraiment de nous les artistes aujourd'hui. »

Là où le jugement de goût rencontre la technique. Jouer beau, c'est jouer vite?

Or, c'est sûr, pour jouer vite et virtuose, il faut du temps de travail, mais la question serait plutôt: d'où vient ce penchant pour la virtuosité?

Extrait d'une description de concert de virtuose:

« Accompagné par l'orchestre, le pianiste (...) galopait. Pianiste ou cheval? J'aurais juré qu'il ne s'agissait plus question de Mozart mais de savoir si ce coursier saurait battre au coursier Horovitz ou Rubinstein. (...) rêvant plutôt d'un match de boxe, j voyais déjà mon pianiste faucher d'un bel arpège de la gauche Brailovski, assommer Giesecking à coups d'octaves, enfin d'un trille magistral mettre Slomon knock-out. Pianiste, cheval, boxeur? Tout à coup, j'optait pour un un boxeur qui avait enfourché Mozart. »⁴¹

³⁹ Entretien avec Martha Argericht sur la technique pianistique, (you tube).

⁴⁰ Luc Ferry, *homo aestheticus*, LGF, 2006

⁴¹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, Gallimard-Collection Folio, 1995, p.77

La question de la virtuosité dans le pacte musical trouve ses racines dans plusieurs notions abordées dans ce mémoire; à savoir, la place de l'interprète dans le courant moderniste, l'avènement de la musique romantique et l'essor de la musique instrumentale.

Aujourd'hui, un virtuose est un musicien exécutant doué d'une technique brillante. Mais cette définition n'apparaît seulement qu'à partir du début du XIXe siècle.

En effet on retrouve en 1718, selon le Dictionnaire de l'académie française, que virtuose est un « mot emprunté de l'italien, pour dire, Un homme ou une femme qui ont des talents pour les arts: comme la Musique, la Peinture, la Poésie, etc. »

En 1835 on observe une évolution optant pour une spécificité musicale: « Virtuose, substantif des deux genres; mot emprunté de l'italien, qui signifie, Un homme ou une femme qui a des talents pour les Beaux Arts, et particulièrement pour la musique. »

Mais c'est dans son étymologie que nous trouvons la double signification du mot virtuose employé tel quel jusqu'au XVIIIe siècle. *Virtus*, vertu en français depuis le XIIe comporte deux sens principaux: celui de « qualité qui rend propre à produire certains effets » (courage, force physique, force intellectuelle), et celui de « pratique habituelle du bien ». ⁴²

Qualité artistique et vertu morale sont indissociablement liés par ce mot.

« *Virtù veut dire en italien non seulement cette habitude de l'âme qui nous rend agréables à Dieu et nous fait agir selon les règles de la droite raison, mais aussi cette supériorité du génie, d'adresse ou d'habileté, qui nous fait exceller soit dans la théorie, soit dans la pratique des Beaux- Arts, au dessus de ceux qui s'y appliquent aussi bien que nous.* » ⁴³

Le virtuose à cette époque est celui qui aura une grande connaissance des règles théoriques de la composition et un grand savoir musical: il était courant qu'un musicien compose et joue d'abord ses propres musiques. ⁴⁴

Nous avons l'exemple de Mozart.

« *toutes les apparitions publiques de Mozart, « depuis l'âge de six ans, consistaient en déchiffrement, improvisation, transposition, et ainsi de suite. (...) Il faut mettre au crédit de l'Europe contemporaine que la renommée sans précédent du jeune Mozart était due davantage à son sens fabuleux de l'art musical qu'à sa dextérité à jouer d'un instrument à clavier ou du violon.* » ⁴⁵

Nous arrivons ici au lien entre la virtuosité et la place de l'interprète dans la considération des arts.

⁴² Cécile Reynaud, « Présentation, misère et accomplissement de la virtuosité romantique » in *Romantique* n°128, 2005, p.4

⁴³ Sebastien de Brossard, « Virtù » in *Dictionnaire de la musique*, 1703.

⁴⁴ Beethoven est sans doute le premier à avoir introduit danses concerts des oeuvres d'autres compositeurs.

⁴⁵ Katalin Komlos, « Mozart the performer » in *Cambridge Compagnon to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press. 2003, p 215.

En effet comme nous l'avons vu, l'instrumentiste en tant que personne interprète prendra une part de plus en plus importante dans la vie musicale. Il n'aura plus besoins de connaître sur le bout des doigts la théorie musicale et ne lui sera pas forcément demandé de composer, il pourra seulement interpréter. A partir de ce moment là, le terme virtuose définit un exécutant habile, sans aucune connotation morale.

Le développement de cette virtuosité brillante s'élargit à la fin du XVIIIe siècle, lié à l'apparition des performances d'instrumentistes seuls sur scène, faisant d'abord l'objet d'entre actes puis ensuite proposant des concerts entiers.

« le musicien n'est plus le sujet d'un prince à qui son oeuvre, exécutée dans les limites posées d'une commande est due, ou qui doit exercer son talent suivant les termes d'un contrat. (...) il lui est dorénavant nécessaire de maintenir une relation directe entre ce qu'il crée et le moyen de le divulguer. Pour tous, le problème est le même: atteindre un public et savoir retenir son attention. Aucun artiste, désormais, ne pourra oeuvrer sans tenir compte des réactions de ce public. »⁴⁶

Privés de leur soutien habituel et inconditionnel du public et devant faire leurs preuves pour exister, les musiciens se tournent vers la virtuosité dans le but de plaire, de surprendre et de toucher; mais également pour rivaliser avec les concerts symphoniques ou opéras naturellement séduisants par leur mise en scène et leurs imposantes formations. Paganini ou plus tard Liszt ont par exemple consacré leur vie à cette tâche, pour ne citer que les plus connus.

Toujours en observant le lien entre le jugement du public et l'exécution des musiciens, le développement de la virtuosité est permise grâce au goût croissant pour la musique « pure », qui existe en dehors de sa comparaison avec un poème, goût apporté comme nous l'avons vu plus haut par les romantiques Allemands. La virtuosité instrumentale comme conséquence de la musique romantique s'apprécie ainsi sous sa forme la plus démonstrative.

L'enseignement de la virtuosité par le travail technique séparé du travail musical nous vient du claveciniste Clementini, auteur de la première méthode de piano forte, qui a ouvert la voie du travail technique acharné à toute une génération pianistes que d'autres instrumentistes suivront. Cette habileté acquise à la sueur du front était méprisée par Mozart:

« ce qu'il fait très bien, ce sont les passages en tierces; – mais pour cela, il a sué nuit et jour à Londres; – en dehors de cela, il n'a rien – rien du tout – pas la moindre expression, pas de goût, et encore moins de sentiment. – Un simple Mechanicus. »⁴⁷

⁴⁶ Joel Marie Fauquet, *les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870. Aux amateurs de livres*, 1986. p.22.

⁴⁷ Correspondance entre Mozart et son père suite à une joute avec Clementini en décembre 1781 à Vienne.

Synthèse, au pays des savons

Dans la première partie, nous avons trouvé l'origine de certains principes musicaux que l'on manipule traditionnellement en cours. Après cette recherche, nous voilà en mesure de répondre aux questions posées dans l'introduction!

Nous savons que notre « bien joué » se rattache d'une part à des critères de bon goût établis par les aristocrates mélomanes et d'autre part à un jugement de goût modelé par les philosophes.

Nous savons que l'engouement pour ces considérations des beaux arts s'étoffe principalement lors des XVII^e et XVIII^e siècles.

Nous savons que la recherche d'un jeu paraissant naturel et simple en toutes circonstances vient du principe d'imitation selon lequel pour jouer beau il faut, entre autre, s'inspirer de la spontanéité avec laquelle la nature se développe.

Nous savons comment, grâce à la réinterprétation de l'*Ut pictura poesis*, la clarté d'expression demandée dans le jeu instrumental fait référence au langage et au poème.

Nous savons que nous devons au philosophe Crousaz le principe d'unité dans la musique qui a engendré la rigueur de la tenue de tempo, le goût pour les timbres homogènes et la conception régulière des traits.

Nous savons que la croyance en un musicien « meilleur » que le commun des mortels a été fondée à une époque, de part l'investissement moral de l'éducation musicale, aussi bien au niveau aristocratique que populaire.

Nous savons comment les philosophes et érudits Batteux, Diderot, Voltaire, et Dubos ont creusé l'écart entre les différentes esthétiques en faisant émerger les spécificités musicales face au reste des beaux arts, nous amenant à une vision très cloisonnée, en tous cas non transversale de l'enseignement artistique.

Nous savons que l'importance de l'interprétation est née au sein des nouvelles théories subjectivistes de l'esthétique moderne.

Nous savons comment le beau est devenu une référence violente dans l'enseignement car fataliste depuis son entrée dans la considération philosophique.

Nous savons que si l'art est entouré de toute cette attente et recherche de la beauté, que si l'art est supposé être toujours beau, c'est que l'homme a bien compris que le plaisir était plus apte à naître loin du quotidien commun.

Nous savons que le travail acharné du musicien n'est en fait pas seulement lié à un goût positif pour l'effort, mais à une avidité naissante pour la virtuosité comme démonstration spectaculaire de l'extrême.

Dans l'enseignement, nos remarques et indications destinées à la formation de l'élève n'ont cessé d'intégrer ces dispositions de goût, dans l'attachement construit, conscient ou non, à correspondre à un modèle traditionnel. Notre système de transmission est ainsi fait qu'il nous incite à penser que le respect de cette conformité est supposé apporter une garantie de réussite à nos élèves, puisqu'elle nous l'a garanti au paravent; car ne l'oublions pas, les musiciens qui sont aujourd'hui professeurs sont uniquement ces élèves pour lesquels ce même schéma a fonctionné. C'est pourquoi dans le métier d'artiste, de musicien, le professionnalisme continue ainsi à suivre une voie aux moeurs très dictés et très respectés.

II: Pour une approche anthropologique du goût musical.

Où se trouvent les frontières du « bon goût » que nous venons de découvrir en France? Sur quelle étendue de territoires sa considération influe t'elle les arts?

Sans regarder ce qu'il se passait ailleurs, les érudits et philosophes se sont plu à placer la musique sous le joug de leur jugement et nous sommes là, nous autres musiciens, à jouer encore aujourd'hui de la musique en nous efforçant, consciemment ou non, à faire en sorte qu'elle corresponde à ce bon goût instauré. Mais comment les choses se passent elles ailleurs? Comment dans les autres civilisations les gens ont ils pensé et pratiqué leur musique? Ont ils eu des Batteux imitateurs, des Morrelet enjoliveurs? Avant de commencer toute recherche, nous pouvons tous nous placer devant un constat: les musiques extra européennes sont tellement différentes ! Différentes des nôtres, et bien sûr différentes entre elles. Des sons que nous trouvons inaudibles constituent la fierté d'une mélodie, des rythmes que nous ne comprenons même pas posent la base d'une construction musicale, et des instruments qui nous sembleraient venir d'une autre galaxie servent les causes les plus nobles.

Profitions d'un voyage aller retour pour nous plonger dans ces pratiques teintées d'exotisme et comprendre quels sont les enchainements de circonstance qui ont dicté des règles musicales si différentes les unes des autres.

Dans son histoire, il est rare que la musique savante apparaisse comme une simple forme de loisir sans que sa pratique ne soit porteuse d'aucune intention fonctionnelle. Même lorsque les nobles Français du XVIII^e⁴⁸ s'y adonnent comme divertissement, elle est emprunte d'une forte fonction sociale, en leur permettant par exemple d'affirmer leur situation. La musique n'existe donc pas uniquement dans les notions du beau et du bon goût construites socialement, cette préoccupation n'arrive que très tard dans l'histoire de la musique qui témoigne déjà à l'époque d'une évolution avancée! (au XVII^e siècle)

Parallèlement, je suppose qu'un instrument servirait des intentions musicales et serait donc créé en fonction de leurs attentes: les règles du bien joué seraient inscrites dans la lutherie. L'instrument serait en relation avec une culture; créé par elle, pour la créer en retour.

Voici donc à travers l'observation d'un instrument de la musique savante extra européenne un regard sur des valeurs d'ailleurs, des valeurs qui ont dessiné les dispositions et les contours de la musique.

J'ai choisi comme destination l'Asie car ce continent est assez éloigné de l'Europe pour nous permettre de supposer que son emprunte culturelle est remarquablement différente de la nôtre.

Mon attention s'est focalisée sur la Chine dont la culture musicale s'avère importante. La musique s'est construite et développée au fil des siècles grâce au grand intérêt que lui ont porté plusieurs philosophes reconnus. Ils en ont étudié les lois et les effets, ont laissé derrière eux une richesse de commentaires sur la relation des notes entre elles et sur le sens des mélodies qu'elles forment. Cela semblait avantageux pour établir une comparaison avec notre monde musical largement canonisé.

⁴⁸ Dans les salons de musique, voir 1^{ère} partie.

D'autre part il me semblait important d'observer une époque n'ayant pas connu de phénomène de mondialisation ni de mélange des cultures, dans le but d'y croiser les premiers instruments savants pris avant leur évolution, tels qu'ils ont été inventés dans tout le respect des idéaux culturels associés.

ALLER

Le Khin:

« Fou-hi, le premier souverain mythique, inventa le khin, qui est ainsi l'instrument par excellence de la race chinoise, il prit du bois d'éléococca ; il fit la table d'harmonie arrondie comme le ciel, le fond plat comme la terre ; l'étang du dragon a huit pouces pour agir sur les huit vents, l'étang du phénix a quatre pouces pour imiter les quatre saisons ; les cinq cordes représentent les cinq éléments ; les sept cordes, Wen wang ayant ajouté la 6e et Wou wang la 7e, correspondent aux sept corps célestes. »⁴⁹

Il est rapporté que le khin, ou kin, est le plus ancien instrument à cordes créé en Chine. C'est un luth, monté d'abord de cinq, puis ensuite de sept cordes. Ces cordes sont en soie, toutes de même longueur. Elles ne diffèrent que par leur épaisseur et la tension qu'on leur donne. La caisse est plate par-dessous et bombée en dessus. Elle est faite en bois d'aréquier et vernie en noir.

On voit ici l'importance du matériau utilisé, bien sûr du fait qu'il soit à l'origine du processus de fabrication de l'instrument, mais surtout parce qu'il est imposé par la flore régionale. Cet apport naturel est non négligeable, car prédéterminé. Comme si l'instrument naissait d'abord d'un pays, avant de naître d'une idée. L'artisan va appréhender sa création en fonction de la variété de matière que la géographie a mis à sa⁵⁰disposition.

Puis le choix, guidé par l'idée et le goût, intervient pour déterminer laquelle de toutes ces matières à portée de main sera la mieux adaptée, en considérant d'une part les lois physiques, d'autre part la vocation de l'instrument. D'après les coutumes et les goûts d'une société, un instrument destiné à un usage noble ne sera pas fait dans le même bois qu'un instrument modeste. Dans la particularité d'un son, la part naturelle, coéquipière de la part physique, est à l'instar de l'investissement idéologique.

Des noms poétiques sont donnés à toutes les parties du khin, depuis la tête, qui est large et carrée, jusqu'à la queue arrondie. Les deux échancrures s'appellent *reins* et *cou*, à l'image de l'homme. le sillet est la *montagne sacrée*. Les deux cavités, dans la table inférieure, sont comme *l'étang du dragon* et le *bassin du*

Extrait du *Yo ki* dans Maurice Courant, *essai historique sur la musique classique des chinois*, volume I de l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, direction Albert Lavignac. Editions Charles Delagrave, Paris, 1913, pp. 77-221.

⁵⁰ C'est d'ailleurs le cas pour beaucoup d'autres choses (Nourriture, couleurs, parfums, vêtements...) d'une manière générale, le goût est tout d'abord influencé par le contexte géographique dans lequel nous nous trouvons.

phénix. La corde est attachée, par un nœud « en tête de mouche », à un cordonnet de soie tordu sur lui-même et qui, traversant la tête de l'instrument, vient se fixer sur une cheville.⁵¹

Sa manufacture a été étudiée et mesurée pour qu'il réponde à des critères précis d'influence:

« Le son des cordes de soie est plaintif ; étant plaintif, il assure le désintéressement ; le désintéressement produit la résolution : le prince sage, entendant le son du khin, pense aux officiers fermes et justes. » (Yo ki)

On en joue en pinçant les cordes, ce qui n'est pas une remarque anodine. Il est intéressant de remarquer qu'en Chine les instruments à corde, à savoir l'Erhu, les violons, sont ceux les plus modestes. Ils sont réservés aux « chanteurs des rues et aux mendiants qui le raclent sans merci. »

Il existe une séparation de la société en deux avec d'un côté les lettrés, de l'autre le bas peuple et la forme de musique adressée aux premiers n'est pas la même que celle pratiquée par les seconds. Il y a, comme en France, une musique savante et une musique populaire, et chacune a ses propres instruments. Le khin, appartenant à l'aristocratie, est utilisé lors des cérémonies solennelles. Il est encore, bien que rarement, pratiqué aujourd'hui.

Peut-être est-ce justement cette particularité qu'il serait intéressant d'analyser. Ya-t-il une raison pour que la Chine ait plus investi dans les instruments à cordes pincées que ceux à cordes frottées?

Tout dans le Khin est pensé, prévu et destiné à quelque chose. De nombreuses légendes et anecdotes s'y rattachent, ce qui trahit le lien très fort qu'il existe entre l'histoire, les mœurs du pays et l'instrument. Je ne pouvais pas trouver mieux pour illustrer l'idée selon laquelle un instrument est conçu à partir d'un goût musical en vigueur et des intentions que l'on projette en lui. Il me semble, à travers toute la littérature Chinoise consacrée à son sujet et tous ces investissements culturels que le Khin n'est pas un simple outil musical.

Les Lyu.

Les notes de ses cordes sont accordées selon la justesse des Lyu.

Les Lyu sont des tuyaux sonores sur lesquels repose la théorie musicale Chinoise depuis le 3^e millénaire avant notre ère. La division des sons est rattachée aux phénomènes cosmographiques observés à l'époque: il y a douze Lyu, comme douze lunes, douze mois de l'année, douze heures.

« Il nous est rapporté que Hoâng-ti voulut assigner à la musique des notes invariables. Il envoya son maître de musique aux confins de l'Empire, vers le nord, selon le premier auteur qui nous fasse ce récit, vers l'ouest, au dire de tous ceux qui le répètent après lui. C'est à l'ouest, en effet, qu'on

⁵¹ Maurice Courant, essai historique sur la musique classique des chinois. Pages 77-221 du volume I de l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, direction Albert Lavignac. Editions Charles Delagrave, Paris, 1913.

trouvait une sorte de terre promise, où le roi Mou s'étant aventuré, mille ans avant notre ère, fut heureux au point d'oublier le chemin du retour. Le ministre de Hoâng-ti revint, car il rapportait une grande nouvelle. Au fond d'une vallée retirée, il avait vu des bambous merveilleux, tous de la même grosseur. Ayant coupé l'une des tiges entre deux nœuds, il souffla : un son sortit. Or ce son était celui même de sa voix lorsqu'il parlait sans passion. C'était aussi le murmure du ruisseau qui naissait dans la vallée, et qui était le Hoâng-ho. Alors deux oiseaux, un phénix mâle et un phénix femelle, étaient venus se poser sur un arbre ; le premier avait chanté six notes, en partant de ce même son ; la seconde, six notes différentes. Le ministre, ayant prêté l'oreille, coupa onze autres tubes répondant, avec le premier, à tout ce qu'il venait d'entendre.. Et il remit à son maître ces étalons sonores, que l'on nomma liu, c'est -à-dire lois. Il avait réussi en sa mission. »⁵²

D'une autre source⁵³, nous tenons qu'au VI^e siècle avant notre ère les lyu étaient des cloches, et qu'ils ne sont devenus des tubes qu'à partir du III^e siècle avant notre ère.

Ce détail devient intéressant quand on connaît le rôle et la valeur des cloches dans la société chinoise.

Peut être, pour répondre à la question posée plus haut, que c'est dans l'histoire du tintement ancestral des cloches que l'on pourrait trouver une raison à la prédominance des cordes pincées dans la musique Chinoise.

Les cloches

Le son des cloches est sensé représenter la voix du dragon, qui est l'animal emblématique et vénéré en Chine. On les retrouve particulièrement tôt en Chine, à partir du XIII^e siècle av. J.-C, sous forme de carillons pouvant compter plusieurs dizaines de cloches accordées⁵⁴.

Les cloches sont aussi des instruments essentiels au rite chamanique et jouent un rôle primordial au centre du culte.

Les chamans ont pour particularité de pouvoir entrer en contact avec les dieux et les ancêtres défunts en se rendant au ciel ou dans les enfers, dans le but d'attirer leur regard ou d'éloigner le mauvais sort. Le moyen pour eux d'accéder à cet état de transe est de danser et de jouer de la musique⁵⁵. Les cloches, les tambours et la voix sont les seuls instruments utilisés lors de ces rites. Les cloches devaient réveiller les esprits des participants. Elles étaient fixées directement à la robe du chaman.⁵⁶

⁵² Laloy, *La musique chinoise*. Paris, Henri Laurens, 1903.

⁵³ de Chavannes

⁵⁴ Lucie Rault, *La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanile de la Chine ancienne*. Editions Cité de la musique, Paris, 2000.

⁵⁵ Ces cultes médiumniques ont d'ailleurs donné en Asie le ton des pratiques musicales, comme l'opéra. Les premiers sont apparus au XII^e siècle et il existe encore parfois aujourd'hui des formes d'opéra dans lesquelles les acteurs principaux sont des médiums.

⁵⁶ *Ma visite à de lointains cousins les chamans* par Claude Mesmin

« Le chaman se déplaçait en jouant de tous ces éléments de fer accrochés à son manteau résonnant bruyamment à chacun de ses mouvements amples »

« Tandis que les deux femmes continuent à jouer du tambour et à chanter, Nikolaj fait le tour des participants dans un grand bruit de grelots produit par les cliquetis de tous les objets accrochés à sa robe »

En dehors de leurs facultés médiumniques, mais toujours empruntées de leurs attributions légendaires, les cloches étaient également porteuses d'un fort message culturel, et communément utilisées pour rassembler les gens, dans un lieu ou dans une disposition:

« Le son des cloches est retentissant ; étant retentissant, il convient pour proclamer les ordres ; les ordres servent à exciter l'ardeur ; l'ardeur sert à produire la disposition guerrière : le prince sage, entendant le son des cloches, pense aux officiers militaires. » (Yo ki)

Nous voyons à combien les objets de la musique, les instruments, peuvent véritablement être ancrés dans les traditions, les rites ou les cultes ancestraux. Le moindre détail de l'instrument, comme dans cet exemple l'accord des cordes du Khin, trouve sa raison d'être dans une pratique, qui prend racine dans des croyances ou des légendes inhérentes au pays se renvoyant les unes aux autres... L'histoire se perpétue ainsi à travers les lectures averties de la lutherie qui est aussi porteuse de messages. Jouée avec ces instruments, la musique s'inscrit à la fois dans un héritage historique et culturel et dans une participation actuelle à la vie en société, en rappelant les faits passés et aménageant les faits à venir.

Le Yo ki.

Vous l'avez peut être déjà remarqué, depuis le début de cette seconde partie, beaucoup de sources sur le Khin et sa fabrication viennent d'un même livre: le « Yo ki ». Beaucoup de légendes expliquant les origines de l'instrument et de la musique viennent du Yo ki. Ce livre n'a pas fait que parler du Khin bien au contraire, il représente un chapitre confucéen consacré à la musique, lui même inscrit dans un cycle de livres dédiés à la morale chinoise: Les classiques.

Ces manuels sont très importants puisque les intellectuels chinois étaient censés en savoir le contenu par coeur! Ils ont été la référence en terme de manuels scolaires et de livres de morale pendant de nombreux siècles. C'étaient des manuels visant à instaurer des règles de vie, dans six domaines particuliers:

-*Le classique des rites* qui contient des ouvrages traitant de l'organisation sociale, administrative et politique de la troisième dynastie Chinoise.

-*Le classique des vers* qui contient 305 anciens poèmes chinois.

-*Le classique des documents* qui contient des décrets concernant la politique et l'administration des souverains de l'antiquité chinoise.

-*Les Annales des Printemps et Automnes* qui contient la chronique des règnes des douze princes de cet État.

-*Le classique des changements* qui contient un système de signes binaires qui peut être utilisé pour faire des divinations.

Et enfin, celui que nous attendions tous,

-*Le Classique de la musique...* perdu, détruit brûlé lors d'un autodafé sous la dynastie des Han.

Il existe tout de même un chapitre du livre des rites qui est consacré à la musique: le Yo ki.

On peut comparer Confucius avec le philosophe Platon, qui, même si on ne lui voue pas un culte religieux, a créé avec ses disciples, sur la base de la pensée de son époque, une ligne de conduite à la fois morale et sociale. Les pensées de maître Kong exercent une grande influence sur le système chinois.

Il a ainsi indiqué un chemin à suivre pour devenir un homme bon, partant du savoir, passant par la foi et la noblesse de cœur pour aboutir au façonnement de sa personnalité et à l'équilibre familial.

Dans sa philosophie il également a grandement considéré la musique.

D'après le Yo ki, esquisse de trois principes musicaux Chinois...

La présence de ce chapitre musical dans le livre des rites alors que la musique avait déjà son livre bien à elle, vient confirmer le caractère indissociable de ces deux pratiques. Confucius les envisageait tellement complémentaires l'une de l'autre qu'il n'a pas pu faire autrement que de les regrouper. Le Yo ki nous explique d'ailleurs que c'est en vertu de cette combinaison, de cette association, que la reine ultime des valeurs chinoises, l'harmonie, est accessible:

« La musique est ce qui unifie, les rites sont ce qui différencie ; par l'union il y a amitié mutuelle ; par la différence il y a respect mutuel. Quand la musique prédomine, il y a négligence ; quand les rites prédominent, il y a séparation. Unir les sentiments et embellir les formes, c'est le rôle des rites et de la musique. »

- La musique est institutionnalisée

C'est à dire qu'elle n'appartient pas au domaine privé: c'est uniquement le chef de l'État qui octroie à son peuple une musique, dont il est l'auteur ou qu'on rédige sur ses indications. Chacune de ses compositions trahit ses émotions et en fait part au peuple qui saura les interpréter:

« Ainsi donc, si les aspirations du prince sont mesquines, on chante des airs faibles et coupés ; le peuple est pensif et inquiet. Si le prince est magnanime, libéral, indulgent, facile, on chante des airs richement ornés et d'un rythme simple ; le peuple est tranquille et content. »

Et ainsi de suite, sur de très nombreuses pages, et tous les sentiments du prince y passent, décrits par un nombre indéterminable de modes, de nuances et d'intentions musicales spécifiques.

- Codes pour une musique codée

Il existe donc différents modes, qui ont chacun une ascendance spécifique sur les humeurs humaines. La musique se devait alors d'être porteuse d'ordre, d'harmonie et d'expression de sentiments nobles et élevés, inspirant ainsi celui qui l'écoutait à devenir un homme accompli, selon la conception de l'homme modèle

chinois. La transcription de ces valeurs dans la musique se fait en fait très simplement par l'attribution d'une harmonique naturelle à un élément spécifique:

« Le degré kong (1^{me}) représente le prince; le degré chang (2^{de}) représente les ministres ; le degré kyo (3^{ce}) représente le peuple ; le degré tchi (5^{te}) représente les services publics ; le degré yu (6^{te}) représente les produits. Si les cinq degrés ne sont pas troublés, il n'y aura pas de sons discordants. »

La musique, à travers ces attributions, se voit donc interdire l'utilisation de degrés altérés. C'est seulement en respectant cette règle qu'elle aura l'effet d'un message codé de bonne augure.

- La musique émeut

La musique est donc liée aux sentiments, mais ne fait pas que les exprimer, elle les façonne aussi:

« Si une note se produit, c'est dans le cœur humain qu'elle a pris naissance. Si le cœur humain est ému, c'est par l'action des objets. »

Il existe une symbiose entre la musique et le sentiment, une sorte d'aller retour. La musique vient des forces morales humaines, et les règle en retour. Si la musique naît du sentiment et influe sur lui, il en résulte qu'elle a des effets irrésistibles sur l'homme, qui peuvent être commandés, prévus à l'avance.

... Et de leur conséquence.

Cette harmonie qui agit sur tous les êtres est donc fabriquée et dirigée selon la pensée humaine, elle n'est pas une entité extérieure qu'il faudrait atteindre. Le son est le seul apport naturel positif dans la musique chinoise. C'est par la volonté, lorsque qu'ils sont utilisés les uns par rapport aux autres, qu'ils entrent en relation pour devenir des notes. Puis c'est seulement dans un contexte particulier, quand ces notes viennent à servir une cause et qu'elles deviennent fonctionnelle, que l'on appelle cela de la musique.

La musique a donc un but, elle est explicative et descriptive à la fois, elle signifie quelque chose:

«En adaptant les notes aux instruments de musique, et en y ajoutant les boucliers et les haches, les plumes et les bannières, on obtient ce qu'on appelle la musique. »

Selon Confucius, la musique n'existerait donc pas en dehors de sa nature sociale. Les gens ne la pratiquent pas pour simplement la goûter, l'apprécier ou juger de ses apparats sans raisons effectives.

La musique investie de ces trois principes; la musique émotive, la musique institutionnalisée, et la musique codée font d'elle le parfait outil indispensable au maniement du peuple.

Cela s'est avéré être un réel atout pour gouverner: par exemple, en temps de guerre, les souverains dispensaient par la musique les vertus nécessaires au combat, s'assurant ainsi du courage et du bon moral de leurs troupes. L'impact sur la création des instruments est également notable. Le son qu'ils produisent doit

parler à l'âme, la guider. Pour ce, ils doivent chacun répondre à des critères précis et avoir leur propre caractère: ainsi les cordes sont austères, les cloches sont guerrières, les vents sont généreux...

RETOUR

Ya t'il un goût chinois?

Ici se trouve le point de rupture entre la musique chinoise et notre schéma musical français basé sur le beau et son jugement. Je n'ai trouvé là bas aucun modèle de bon goût semblable au nôtre. En fait, je n'ai même trouvé aucun érudit parler de goût. En effet, la musique n'y est ni appréciée, ni jugée, ni critiquée... ni goûtée. Elle est simplement pleinement fonctionnelle, porteuse de messages et d'intentions politiques au service de la dynastie. Le concert-divertissement n'était aucunement la préoccupation des musiciens. Il paraît même que les maîtres de cette noble musique investie de cette noble mission devaient demeurer, pour mériter cette tâche, les plus purs possible. Et que pour cela, les aveugles qui étaient privés de tentations visuelles étaient tout à fait préposés à enseigner la musique. Certains auraient été jusqu'à se crever les yeux pour être reconnus comme de véritables maîtres.⁵⁷

« Je l'ai entendu ! dit le maître de musique qui était aveugle. »⁵⁸

Anecdote à part, la musique semble être formée comme si la volonté idéologique en était la base, négative à la civilisation, contrairement à la musique [source Laloy?](#) française⁵⁹. Et si c'est de l'homme que viennent tous ces principes musicaux, il existe bien alors un goût ayant élaboré telle ou telle façon appréciée de faire la musique. Ce goût, vu comme une empreinte culturelle, serait un produit maison, cuisiné de découvertes régionales (légende de la naissance des Lyu) et d'assaisonnement philosophique (par exemple le chapitre musical du Yo ki). La musique en Chine a très tôt été un domaine de la philosophie, comprenant dans ses considérations premières les relations entre l'homme et la société. (Alors qu'il faudra attendre le XVIIe siècle en France pour que la musique sorte du cadre particulier des beaux arts.) Autrement dit, la musique chinoise découle de règles et de valeurs morales qui étaient antérieures à elle, alors que la musique française a vu sa théorie et ses formules se greffer sur sa pratique.

La musique chinoise est donc emprunte d'un goût, mais il ne sera jamais élevé au rang de « bon goût » dictateur. Ce n'est en tous cas pas ce goût qui juge de la bonne musique. Elle est tout simplement bonne en fonction de ce qui est déjà reconnu comme étant bon pour l'homme, dans une logique globale. Son jugement s'appuie sur des dictats extérieurs au « c'est beau. », tirés de la célébration des événements concrets de la vie quotidienne et de la spiritualité. Par exemple, la musique de mariages ne sera pas la même que celle jouée

⁵⁷ *Confucius et la musique*, by Hongbo WANG

⁵⁸ extrait du roman « *Le maître* » de Patrick Rambaud, aux éditions Grasset.

⁵⁹ En France on remarque que la musique est antérieure aux règles.

pour une naissance, la musique accompagnant un décès ne ressemblera pas à celle sensée donner du coeur aux guerriers... Elles auront chacune des modes particuliers inspirant des vertus spécifiques à l'occasion.

La religion, terreau de la culture.

La construction des valeurs sociales et artistiques s'articulent donc autour des préceptes religieux.

En Chine, le lien entre spiritualité et musique est très fort, comme nous l'avons vu, il peut avoir un impact direct sur les pratiques religieuses en étant au coeur des rites, on parle d'ailleurs de « musique rituelle », ou tenir un rôle adjacent.

La musique Chinoise repose depuis des millénaires sur des bases philosophiques liées à la spiritualité qui a été marquée par les influences du taoïsme, du bouddhisme et du confucianisme. La théorie de la musique prend d'ailleurs forme pendant la période du règne des Tchous. (de -1050 à 249), qui est également la période pendant laquelle ont vécu Lao Tse, fondateur du Taoïsme (de -604 à -517) et Confucius (de -554 à -479).

Un peu à l'image du principe d'imitation de la nature en France, la religion et les mythes sont le leitmotiv de l'art en Chine. A cette époque, tous les arts chinois, que ce soit la littérature, le théâtre, la musique ou la peinture, portent sur un même et unique sujet: les croyances. Ils ont pour mission de transmettre et d'enseigner la connaissance des mythes, ou de représenter, remémorer des scènes historiques glorieuses. Car quiconque mène une vie remplie d'actes exemplaires est amené à être défié après sa mort.

Dans la Chine des Tang la religion populaire était très liée à la mythologie, on pouvait ainsi avoir un Dieu pour chaque profession, pour chaque tâche de la vie quotidienne du peuple. Ces dieux pouvaient être des personnages historiques ayant accompli des faits marquants dans un domaine particulier. Ils étaient déifiés après leur mort et devenaient des modèles à suivre, porteurs de concepts et de messages confucéens adressés au peuple. On en compterait plus de 200 à Taïwan où vivent des Chinois d'origine géographique diverse! Chez les musiciens, L'histoire du pays et la spiritualité sont ainsi unies dans la louange.

De manière à assurer la pérennité des croyances, les représentations artistiques peuvent être adaptées, réinterprétées à l'infini, mais doivent toujours avoir la même portée instructive. Il arrive tout de même qu'au fil de l'évolution de la société un mythe soit abandonné. Dans ce cas là il reste dans la banque des sujets artistiques, présenté comme une légende.

C'est parce que la musique est engagée religieusement qu'on a pu espérer trouver dans ses commandements les valeurs du goût musical, et comprendre comment et à partir de quoi il s'est construit.

En France, à bien y regarder, ce lien existe aussi:

on lit déjà dans les Saintes Écritures que le chant était une pratique commune dans les rites de la religion hébraïque:

« Et après avoir chanté l'hymne, ils sortirent vers le mont des Oliviers »

Plus tard, au Moyen-Âge, la religion chrétienne est très répandue. Dans un souci de mémorisation et de transmission adressée à tous, y compris aux congrégations non lettrées, beaucoup de prières sont chantées. C'est pourquoi la musique religieuse occupe une place importante à cette époque.

Elle est transmise par les moines et les prêtres au moment des cérémonies religieuses. C'est elle qui donnera naissance à la musique dite « classique » ou « savante » occidentale. Les règles de la musique savante sont donc fortement empruntées des préceptes religieux.

Comme en Chine, l'histoire a montré que l'invention des instruments au service de la religion se calquait généralement sur l'historique des formes de louanges pratiquées.

Nous avons l'exemple de roi David qui jouait de la lyre pour accompagner ses psaumes.

En voici un second plus développé :

Petite histoire de la naissance d'un instrument à corde.

Les moines bénédictins du XIIe siècle ont souhaitèrent un jour, comme le roi David, ajouter à leurs prières une fonction décorative, en les ornant d'un accompagnement instrumental.

Après avoir été longtemps monodique, le chant religieux s'enrichit de polyphonie, c'est la naissance de l'organum (IXe siècle), qui en devient au XIe siècle la principale forme.

L'organum est un procédé d'accompagnement de mélodie, soit par intervalles parallèles justes, soit par mouvements contraires.

Ils mettent donc au point un instrument capable d'accompagner leurs chants⁶⁰

L'idéal serait que cet outil puisse produire plusieurs sons tenus et long en même temps pour aller avec le caractère de l'organum. Pour cela, ils inventent l'archet perpétuel. C'est une roue, installée directement sur l'instrument, qui, en tournant, frotte les cordes et produit ainsi un son continu.

Mais pour guider efficacement les longs mélismes des chanteurs, il fallait également trouver un moyen de produire des hauteurs précises. C'est ainsi qu'a été inventé le clavier. Chaque touche est coulissante et disposée sur les cordes de manière à être attribuée à une note précise. Lorsque le musicien en actionne une, elle pince la corde, ce qui modifie sa longueur et donc la hauteur de la note émise.

Les essences de bois utilisées communément à l'époque étaient le Tilleul, l'Aulne, le Saul ou les résineux et les cordes étaient faites de boyaux de mouton torsadés.

Ces dernières sont accordées en quinte, selon les préceptes de la pratique de l'organum dont il est l'instrument.

On voit clairement ici comment sa confection si précise et si complexe a été étudiée pour répondre à des attentes précises, dictées par le goût et la théorie musicale convenant aux pratiques religieuses de l'époque.

Même son nom décrit cette attache, qui vient d'un mélange du mot organum et du mot instrumentum.

L'organistrum servira également l'enseignement de la musique polyphonique savante, divulgué dans les riches abbayes. A la fin du XIIIe siècle, l'orgue à tuyaux que nous voyons encore aujourd'hui dans les églises le remplacera, et il se reconvertira dans la musique populaire, sous sa forme définitive qu'est la vielle à roue.

⁶⁰ polyra.free.fr

il s'inscrit dans la continuité de la description de la dualité mise en exergue lors des recherches chinoises entre croyances et musique.

Synthèse

Loin d'être une notion universelle, le « bon goût » semble demeurer fondamentalement européen: à aucun moment dans les écrits des philosophes chinois il n'a été question de bon goût. Ils n'en parlent tout simplement pas: la présence d'un « goût » chinois se construit de manière logique et simple sur l'admission préalable d'un « bon ».

Voici la démonstration que même si deux civilisations différentes montrent des similitudes de fonctionnement à travers une même hiérarchie des considérations (comme la manière redondante de placer la religion et la spiritualité au dessus de toute action), les règles et les principes qui en découlent ne sont aucunement les mêmes. Nous pouvons en déduire que le beau, le bon, le bien, ne sont des affirmations vraies que dans un contexte précis. Un même objet affublé de beauté dans un pays pourrait se trouver dédaigné dans un autre. Nous avons expérimenté grâce à ce voyage la nature dépendante du goût qui est ainsi rattaché à un tout. Nous comprenons mieux maintenant les exemples de mauvais goût exposés dans l'introduction « un violoncelliste tartinant de vibrato une sonate classique; un pianiste surjouant de mouvements; une chanteuse lyrique glissando; un violoniste bedonnant qui repose son bras gauche sur la rondeur de son ventre; une accordéoniste Madonna » « une personne mangeant des popcorns en écoutant une symphonie, une autre avachie sur son siège ou bien des banderoles plastic encourageant le bassoniste de l'orchestre » ...

Dans chacun des cas, nous observons un mélange de genres, de contextes. Le violoncelliste insert du romantisme dans son classicisme, le pianiste se croit au théâtre sans vraiment y être, la chanteuse lyrique et l'accordéoniste innove avec des éléments caractéristiques de la variété, ne tenant pas compte du cloisonnement effectif existant entre ces deux genres musicaux, et le violoniste confond prestation et repos. Sur les deux exemples qui suivent, si réflexions il y avait, elles ne manqueraient certainement pas d'illustrer cette théorie: « Regarde celui là, il mange des popcorns comme au cinema! » « Il se croit à une course avec ses banderoles?! » Ces mélanges de contextes sont apparemment mal perçus encore aujourd'hui, surtout dans le milieu du classique au demeurant très conservateur comme nous l'avons vu.

Conclusion et ouverture

Il a été intéressant de remarquer comment tout ce qui fait une société est lié, comment la géographie, la religion, la culture et les divers pratiques interagissent entre elles. Rien n'est là au hasard.

Au niveau pédagogique, les confrontations avec des ailleurs et donc des différents démontrent l'importance de garder à l'esprit le poids du contexte responsable d'un héritage culturel: on enseigne toujours grâce et à travers lui, à nous d'en rester conscient et de ne pas l'oublier dans nos démarches pédagogiques.

Le fait d'appréhender les outils, les techniques et les principes musicaux en reconnaissant le poids et l'impact de leur contexte d'émergence peut changer non seulement notre regard sur l'enseignement, mais aussi sa pratique en procurant un certain recul qui permet la connaissance et le respect des autres pratiques artistique, des autres esthétiques. Cette conclusion pourrait alors avoir des airs de plaidoyer pour la transversalité: définir un contexte sous entend qu'il en existe d'autres. Si il en existe d'autres, plus rien ne nous empêche d'aller les découvrir, de chercher pourquoi elles sont différentes, et de les ajouter à notre pratique spécifique; alors que le fait de croire en une seule et universelle bonne culture inciterait à la démarche contraire. Mais cette connaissance redessine également les traits, les contours, les frontières ou les limites de cette pratique spécifique: par exemple, en première partie, le fait d'avoir cherché d'où venaient les traditions musicales françaises de l'enseignement permet d'élaborer une transmission en connaissance de cause, en évitant d'évoquer l'habitude et la tradition comme seules réponses à des pratiques ou techniques musicales. On ne fait plus quelque chose en pensant que c'est le mieux comme ça et que c'est pour ça qu'on le fait.

Enfin, si l'enseignement musical a gardé un rôle moral et demeure le lieu d'une éducation, je pense que la connaissance, la considération et le respect des autres cultures, mais aussi et surtout simplement des autres, sont des valeurs importantes à transmettre et qu'il est important de les inclure dans nos cours. Afin d'entraver la pensée selon laquelle il existerait une pratique meilleure que toutes les autres, et que pour être bon tout doit être construit selon son modèle, nous, enseignants, professeurs, médiateurs, avons le rôle de contribuer à apporter à nos élèves une ouverture d'esprit et une culture générale de grande envergure.

Et pour toutes les raisons énoncées jusqu'ici dans la synthèse et la conclusion, je pense que l'étude des contextes et le fait d'y re situer systématiquement chaque objet manipulé peut être vu comme un des moyens de parvenir à cette prise de conscience.

Ce mémoire n'a bien évidemment traité qu'une partie de la construction du goût, déjà dans les sujets abordés j'aurais aimé avoir le temps d'aller plus loin dans mes recherches, sans compter que pour comprendre le cheminement du goût il serait intéressant de prendre en compte d'autres entrées. Comme par exemple l'approche physiologique du goût, à savoir, comment notre cerveau traite t'il les informations de goût? Existe t'il un chemin, une construction cognitive du goût? Existe t'il des objets extérieurs qui influent sur notre perception du goût, si oui pourquoi, et quels sont ils?... Et à l'intérieur, quelles sont les articulations et les connexions mises en place pour nous donner ce sentiment, cette sensation de goût?

D'autre part, le goût semble être un important facteur de regroupement. Les gens dans la société ont tendance à se démarquer et à se rassembler en exposant publiquement leurs préférences vestimentaires ou musicales.

La question « quels sont tes goûts musicaux » arrive souvent au début d'une rencontre, comme si connaître

les préférences musicales de quelqu'un nous permettrait de mieux le connaître. En effet des études ont été faites sur les traits de caractères des personnes écoutant tel ou tel styles de musiques, et les résultats sont assez concluant: il existerait un lien entre nos goûts musicaux et notre manière d'être...!⁶¹ En extrapolant, je me demande pourquoi l'homme en général manifeste systématiquement ce besoin d'appartenance à un groupe, d'où vient ce besoin qui semble primaire... ? Je n'ai trouvé aucune source sur le sujet, mais l'idée d'un héritage du mode de vie des premiers hommes me séduit assez... Ces questions m'intéressant grandement, j'espère avoir le loisir de m'y pencher prochainement!

En attendant, pour rebondir sur le phénomène observé d'après lequel nous avons tendance à croire que ce que notre goût est le meilleur, en guise d'ouverture et parce que j'ai trouvé cela très intéressant, je vous propose un succinct commentaire d'un texte d'Antoine Hennion, qui traite de ce sujet:

ouverture sociologique autour d'un social du goût d'Antoine Hennion⁶².

Comme nous le savons, notre goût juge si nous apprécions quelque chose ou non. Or il n'existe pas en dehors de nous.

Avant d'apprécier un objet, il faut déjà qu'on le reconnaisse, qu'il ait pour nous quelque chose de familier. C'est ce qu'on appelle l'attache symbolique.

Ce qui est jugé comme beau ne l'est pas d'emblée, grâce à simple coup de baguette magique. L'histoire de notre goût commence avec la confrontation au goût des autres.

Si on imaginait un homme seul face à un objet seul, dans un environnement vide, il n'y aurait pas de goût.

L'homme est un être social et pour se construire, construire son goût, il a besoin du collectif. Et le tout premier lieu de socialisation auquel nous ayons à faire est le cadre familial. Dans ce sens, l'attache symbolique est un héritage. En fonction de toutes sortes de choses vécues, soit l'enfant va être incité à aimer la même chose que ses parents, soit il va au contraire être poussé à se démarquer.

Même dans le cas où il choisi de se démarquer, c'est toujours en relation, en réaction à la culture que ses parents lui ont transmis.

Comme le goût, le « dégoût passe toujours par un appui sur le goût des autres ».⁶³

Il faut donc connaître pour aimer. Si nous entendons pour la première fois une musique qui nous est inconnue, qui ne répond pas à nos règles, dans laquelle nous ne trouvons aucune marque de repère, nous pouvons l'apprécier, dans le sens où elle ne nous déplairait pas forcément, mais nous ne « l'aimerons » pas. Nous ne nous reconnaitrons pas dedans.

Si il n'y a pas d'attaches, le processus de goût ne se sera pas enclenché, faute du peu d'éléments d'appartenance au code en question. C'est ce qui pourrait expliquer le phénomène culturel selon lequel les

⁶¹ sur internet, <http://focus.levif.be/culture/musique/ce-que-nos-gouts-musicaux-racontent-sur-notre-personnalite/article-normal-15577.html>

⁶² Antoine Hennion, *pour une pragmatique du goût*.

⁶³ Antoine Hennion *pour une pragmatique du goût*

musiques nouvelles ne sont pas appréciées du grand public, et même souvent considérées comme choquantes.⁶⁴

Antoine Hennion va encore plus loin: pour aimer, il faut forcément s'impliquer, « *se décaler un peu de soi même*. » Les ⁶⁵objets sont des entités à tester. Ils se découvrent à la fois dans le travail du goût, et par leur histoire tant « historique » que personnelle, qui les a rendus attachant. Connaître ne suffit pas, il faut aussi se découvrir à travers le contact avec l'élément connu pour percevoir ce que l'on ne percevait pas.

En extrapolant, on pourrait croire que Hennion dit que la musique ne serait elle qu'appréciée dans la condition où elle aurait été enseignée. Je ne pense pas que ce soit exactement le cas. Je pense que quand il parle de « travail », il parle d'intéressement. La personne intéressée va volontairement réduire l'écart entre lui et l'objet de considération, ce qui requiert une véritable action. Et quand il emploie le terme « connaître », je pense qu'il parle de l'imprégnation systématique, inévitable et inconsciente d'un individu dans la société dans laquelle il vit. Notre oreille se forme dans un contexte particulier et s'y habitue. Elle établit ce qui pour nous sera considéré comme la « norme ».

Notre état cognitif traiterait alors la musique un peu comme un langage. Si nous ne connaissons pas la langue parlée à côté de nous, nous ne pourrions pas entrer dans le sujet de conversation. Nous ne participons pas activement à ce qui est en train de se passer, et une barrière s'installe inévitablement entre nous et la conversation. Dans le cerveau c'est exactement pareil: même si on ne fait qu'écouter de la musique sans la jouer, d'avantage de zones s'activent lorsque nous la reconnaissons. Nous participons à cette musique. Les neurones du souvenir sont activées, nous nous sentons bien, en terrain connu.

A notre époque et dans le sujet musical qui nous intéresse, les affirmations d'appartenance à des groupes sont encore facilement observables: qu'elles se traduisent au sein des musiques savantes, par la manière de se distinguer socialement; ou bien dans les musiques populaires par la recherche de la capacité à réaliser et à exprimer son identité...

La musique crée des genres qui sont toujours gouvernés par une dictature sociale.

Selon Antoine Hennion, les objets sur lesquels les goûts portent ne sont que des signes arbitraires, les personnes n'aiment pas par elles-mêmes mais sans s'en rendre compte elles ne font que subir la hiérarchie des positions sociales:

« Le goût est le masque posé par la culture sur la domination. »

Pour que la construction du goût s'opère, elle nécessite des composants. L'élément observé (que ce soit de la musique, de la peinture, un plat culinaire...) n'est jamais indépendant, ni a priori. Il est au contraire à regarder dans un ensemble, c'est tout ce qui l'entoure qui fera de lui ce qu'il est. Hennion, dans sa vision pragmatique du goût, répertorie trois conditions indispensables à notre construction du goût.

Premièrement il faut qu'il y ait reconnaissance d'un groupe de personnes se rattachant d'une manière ou d'une autre à l'objet en question, c'est l'aspect historique.

⁶⁴ les musiques contemporaines par exemple.

⁶⁵ Hennion: « Objets, au double sens que le terme a tout naturellement pris, celui de cibles de cet amour ou de ce goût, et celui de supports matériels, de choses, de formes, d'outils et de moyens dont la fermeté et la durée permettent au goût de s'organiser autour d'eux. Objets au pluriel, donc, plus que l'Objet avec un grand O que le modèle de l'œuvre d'art tend à privilégier. »

En second lieu, les dispositions et conditions à la consommation de cet objet doivent lui être propre. Autrement dit, L'objet doit déjà pouvoir être reconnu grâce à son moyen de médiation, c'est l'aspect culturel. Et enfin, nous avons besoin un corps qui ressent, qui transforme en émotions ou sentiments ce face à quoi nous sommes, c'est l'aspect physique⁶⁶.

C'est ce qui fait que si je vous parle de musique actuelle par exemple, il vous viendra toutes sortes de représentations rattachées à ce style de musique à l'esprit.

Il est particulièrement intéressant de se rappeler qu'aucune de ces représentations n'ont jamais été naturelles, mais que la musique n'est pas non plus née positivement. Nous l'avons vu, dans les constructions des goûts de différentes sociétés, en aucun cas la musique n'a été pré existante à quelque forme de société. Elle a toujours été construite en fonction d'attentes précises.

Encore une fois, le goût est un produit. il n'est jamais donné.

Ce n'est pas parce qu'une musique antérieure correspond par un heureux hasard à certaines attentes d'une classe sociale naissante qu'elle va en être érigée représentante. Il ne faut pas oublier que ce sont les musiciens qui font la musique.

Des musiciens qui disent des choses d'une manière ou d'une autre, en toujours en fonction de leurs pratiques culturelles existantes:

« Le goût, le plaisir, l'effet ne sont pas des variables exogènes, ou des attributs automatiques des objets. Ils sont le résultat réflexif d'une pratique corporelle, collective et instrumentée, réglée par des méthodes elles-mêmes sans arrêt rediscutées. »⁶⁷

⁶⁶ Ici Hennion parle de mouvements et d'implication corporelle dans le fait d'aimer les choses. Pour lui par exemple, la posture d'un individu peut en dire long sur ses goûts.

⁶⁷Antoine Hennion, *pour une pragmatique du goût*, p.7

Bibliographie

-Noemi Lefebvre, *Education musicale et identité nationale en Allemagne et en France*.
thèse de Doctorat en Science politique, soutenue en 1994 à Grenoble.

-textes rassemblés et édités par Catherine Dubeau, Annie Cloutier et Pierre-Marc Gendron.
Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des lettres
« beaux arts et représentations » et « Musique et imitation chez Jean Baptiste Dubos et
Michel Paul Guy de Chabanon » in *Savoirs et fin de la représentation sous l'ancien Régime*,
Les presses de l'université Laval, Canada, 2005

-Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique, La musique et son histoire aux
XVIIe et XVIIIe siècles*. DROZ S.A., Genève, 1993.

-Jacques Le Bohec et Philippe Teillet « La musique adoucit-elle les mœurs? » in *Norbert
Elias et la théorie de la civilisation*, Rennes, PUR, 2003

-Cécile Reynaud, « Présentation, misère et accomplissement de la virtuosité romantique » in
Romantique, n°128, 2005

-Lucie Rault, *La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanile de la Chine
ancienne*. Editions Cité de la musique, Paris, 2000.

-Maurice Courant, *essai historique sur la musique classique des chinois*. Pages 77-221 du
volume I de l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, direction Albert
Lavignac. Editions Charles Delagrave, Paris, 1913.

-Antoine Hennion, *pour une pragmatique du goût*, centre de Sociologie de l'Innovation
Ecole des Mines de Paris, papiers de recherche du CSI, Paris, 2005.

Les situations dans lesquelles les enseignants en musique font face à la question du goût sont multiples, il est le leitmotiv des considérations musicales et les arts en général sont le lieu de prédilection de l'exercice du goût.

Quelles sont et d'où viennent les représentations du « bon goût » lorsqu'on enseigne?

A quoi fait-on référence lorsque l'on dit à un élève que ce qu'il fait est beau... ?

Qu'est-ce que de jouer « bien » d'un instrument?

Je ne vais pas dans ce mémoire tenter de faire le tour de la question du goût. Mais je souhaite répondre à des questions qui se posent régulièrement, plus ou moins directement, dans l'enseignement. Je souhaite rendre ce mémoire non seulement informatif, mais surtout utile, à moi-même et à tout autre enseignant qui se trouve démuné face à la question du goût. Cela peut poser problème de devoir imposer un goût, un style aux élèves en ayant pour seule justification l'explication que c'est « parce qu'on a toujours fait comme ça ». En disant cela on est loin de répondre à toutes les questions que l'on peut se poser lorsque l'on doit interpréter une œuvre.

A travers des exemples concrets et une histoire du goût, l'objet de ce mémoire est de savoir comment, dans l'enseignement, intègre-t-on les dispositions de goût comme des valeurs qui l'orientent?