

Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation

David Vandiedonck



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2363>

DOI : 10.4000/edc.2363

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1998

Pagination : 49-64

ISBN : 2-0767703-0-8

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

David Vandiedonck, « Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation », *Études de communication* [En ligne], 21 | 1998, mis en ligne le 25 mai 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2363> ; DOI : 10.4000/edc.2363

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e (s)t la médiation

David Vandiedonck

- 1 Avec la musique baroque, musique « in progress », la légitimité artistique de l'interprétation n'est plus réductible à la seule originalité de l'interprète qui la produit, mais dépend d'un processus de médiation au sein duquel elle s'intègre. Les 'progrès' de la recherche musicologique légitiment le renouvellement de l'interprétation et, par delà celle-ci, s'étendent à l'ensemble du secteur de la musique, de la facture instrumentale à l'enseignement. Dans ce processus de médiation, les acteurs du champ musical négocient leur place et, dans le même temps, la place de la musique baroque. Cette contribution propose une approche du mouvement de déconstruction-reconstruction, de mise en contact et de mise à distance de la musique baroque à travers une interrogation sur le rôle des médiations qui l'animent. La confrontation avec le cas de la musique contemporaine nous permettra de prendre la mesure de ce rôle des médiateurs.

Entre musicologie et interprétation : indétermination ou interrelation de la place des médiateurs

- 2 Dans la tradition issue des travaux de A. Hennion, l'étude des médias s'intéresse à des objets hybrides qui « font » médiation et le secteur de la musique est balisé par de tels objets : boîtiers de disques, plaquettes et programmes des concerts, etc. Nous allons prendre l'un de ces objets comme point de départ de l'analyse de la place des médiateurs. Les notices de présentation incluses dans les boîtiers de CD contiennent des informations de natures diverses : index du disque, informations techniques, notices biographiques des interprètes, textes des œuvres chantées, iconographie, commentaires sur les œuvres. Pour les disques de musique baroque, ces derniers sont le plus souvent réalisés par des musicologues spécialisés dans un répertoire particulier : S. Mamy (la musique vénitienne du 17ème siècle), B. Massin (Mozart), C. Lessac (Charpentier), A. de la Place (la musique

pour clavier), P. Beussant (Lully et Versailles au « Grand Siècle »), etc. La caution scientifique des musicologues légitime l'interprétation, et l'éditeur qui la diffuse.

- 3 L'implication des musicologues dans l'édition phonographique ne se limite pas à cet effet de légitimation. Comme l'ensemble des médiateurs, ils façonnent le rapport aux objets, et le disque est un terrain privilégié pour mettre en évidence ce type de construction : un acteur qui relie sans interférer n'est pas un médiateur mais un intermédiaire. Comme le souligne R. Moulin (1992) dans le domaine de l'art contemporain, les médiateurs (en l'occurrence ceux qui interviennent dans l'espace artistique) sont caractérisés par une certaine polyvalence s'accompagnant d'une accumulation des rôles :

certains artistes des années soixante-dix se sont fait les théoriciens de leurs œuvres. Les critiques d'art, détecteurs de talents, agents d'un artiste se font commissaires d'expositions. Les conservateurs rédigent des préfaces pour des expositions présentées par des galeries, [etc.] (p. 212).

- 4 Ce phénomène se produit également dans le secteur de la musique classique dans lequel les chercheurs-musicologues, que la tradition d'interprétation romantique avait isolés dans leurs bibliothèques, sont directement réintégrés dans le processus d'interprétation, devenant les cosignataires de l'acte créatif d'interprétation, tandis que les interprètes s'intègrent dans le parcours scientifique de la recherche musicologique. Le statut du musicologue, de l'interprète, de la musique et de l'interprétation s'en trouve redéfini. A titre d'exemple, le reportage télévisé sur le chanteur G. Lesne, produit par La Sept-Arte, MC4 et Imalyre (1997) illustre parfaitement cette répartition et cette ambivalence des rôles. Autour du chanteur gravitent deux musicologues : J. Lionnet et S. Mamy. Le croisement des discours des artistes et des chercheurs définit l'interprétation comme la phase d'expérimentation et de validation des recherches musicologiques menées dans un rapport de complémentarité entre artistes et musicologues. A aucun moment, il n'y a de rupture entre recherche et interprétation. Le travail de l'interprète prolonge la recherche mais, dans le même temps, s'intègre à celle-ci :

« Je crois dit G. Lesne, qu'il faut se mouiller, nous musiciens, avant de dire 'ça, on ne peut rien en tirer'. Il faut aller assez loin dans le travail. Avec une seule lecture, où tu ne connais pas bien la pièce, tu cherches, tu tâtonnes... Tu ne peux dire si c'est de la sublime musique ou pas ».

- 5 Le musicologue J. Lionnet présente également cette complémentarité des rôles :
- « Gérard est très intéressé par ce genre de travail (et c'est ça que je trouve passionnant) : il est intéressé par la recherche de l'état d'esprit, il est intéressé par l'ornementation, il est intéressé aussi par la recherche d'une basse continue aussi souple et aussi intéressante que possible. Tous ces éléments-là font que c'est très agréable de travailler avec lui ».
- 6 Par ailleurs, l'interprétation de la musique baroque a vu se développer une lignée d'interprètes-chercheurs, lesquels réalisent pleinement l'intégration des fonctions :
- « l'intuition de Jean-Claude Malgoire, c'est d'avoir immédiatement dépassé le cadre de la stricte musicologie dès la fondation en 1966 de la Grande Ecurie et la Chambre du Roy ». (Notice biographique - disques Astrée)
 - « Sequentia est un laboratoire où l'expérience reste reine ». (B. Thornton)
 - « la musicologie a continué à faire des progrès. La diversité des sources permet de multiplier les innovations. [...] Je travaille avec des spécialistes en musicologie du musée d'Utrecht ». (T. Koopman)
- 7 L'auteur du vidéogramme sur G. Lesne a organisé un entretien entre le chanteur et S. Mamy dans la *Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia* à Venise. Dans cet espace chargé

symboliquement, chaque manuscrit crée un monde de relations, de sens, de pratiques et autour d'un manuscrit, ce sont, pêle-mêle, les bibliothèques, les collectionneurs, les institutions musicales et religieuses, l'architecture, le goût, le style... qui sont convoqués et mis en relation. La bibliothèque est un lieu privilégié où peut s'opérer le mouvement de réduction-amplification, dont parle B. Latour (1996), par lequel circule l'information. Comme les collections d'oiseaux naturalisés, que l'auteur prend comme exemple, les manuscrits sont des échantillons qui ramènent un lieu dans un autre. Ces échantillons pris isolément sont un appauvrissement du monde auquel ils se réfèrent et pour lequel ils constituent une information, mais le rassemblement de ces échantillons (dans une bibliothèque, un musée, ou toute collection) apporte un supplément de précision. Cette procédure de réduction-amplification constitue le moteur du processus de médiation. Le producteur de disques ne peut pas emporter dans le studio l'ensemble du public, de la technique ou de la musique : comme le souligne A. Hennion (1983, pp. 465-466), le studio

met en boîte des réalités trop complexes. [...] Il faut arracher des fragments de leur contexte pour les faire entrer dans la chanson. [...] Tout n'est pas là, mais il y a de tout.

- 8 Le disque, ensuite, dé-localise ces fragments pour les réintroduire dans le public, la technique, la musique. Il n'y a aucune rupture entre la production et la diffusion, mais un glissement progressif, un va-et-vient.
- 9 Le disque constitue en lui-même un objet médiateur : un objet qui met en connexion les agents d'un champ et qui résulte de cette connexion. Sur le disque et à travers le disque se réalise la procédure de localisation-extension des acteurs qui interviennent dans le champ de la musique et la musique baroque rend particulièrement visible ce processus. La note de présentation que l'éditeur Virgin fait apparaître sur le livret des disques de la collection *Veritas* symbolise et réalise cette médiation de (et par) l'objet disque :

« Les enregistrements de la collection *Veritas* de Virgin Classics permettent à l'auditeur de découvrir des œuvres de musique ancienne, ainsi que des répertoires baroque, classique et romantique, jouées sur des instruments d'époque. Leur but est de refléter fidèlement le passé par le biais de la recherche, de l'excellence de la technique et de la qualité de l'interprétation ».
- 10 Avec l'imbrication de la technique, de la recherche et de l'interprétation, nous sommes au cœur d'un processus de médiation, dans les méandres d'une musique qui se (re)crée et non en présence d'une musique constituée et close, existant en dehors de ses médiateurs, et que l'interprète ne ferait que réactualiser.

La technique : support de diffusion et support de médiation

- 11 Parlant du renouvellement de l'interprétation, ressource principale de la créativité du secteur audiographique, P-M. Menger (1983, p. 326) propose une hypothèse intéressante concernant les effets réflexifs du disque sur les interprètes et leur art :

Sans en être la cause directe, le marché du disque renforce certainement chez les musiciens ces dispositions pour l'« approfondissement », la recherche continue, grâce auxquelles ils conquièrent ou consolident une position dans un milieu où les concurrents sont de plus en plus nombreux.
- 12 Pour la musique baroque, le rapport de causalité entre la fixation de l'interprétation et son approfondissement est encore plus direct. Le disque concrétise la recherche et lui

donne une visibilité : le disque constitue en quelque sorte les « actes de la recherche en musicologie » et, par exemple, l'audition d'un disque de clavecin des années 60 révèle à la fois la construction de l'interprétation comme acte de médiation et le déplacement de cet acte autour de la notion de progrès : la sonorité des copies de clavecins telles qu'on les réalisait il y a 30 ans, la prise de son des instruments anciens, le phrasé ou l'ornementation ne semblent pas simplement « démodés », comme peut l'être une interprétation de 1930 de Chopin par A. Cortot, mais « dépassés » par le progrès des techniques (de l'enregistrement, de la facture instrumentale, de l'interprétation). La référence symbolique à la notion de progrès dans l'acte d'interprétation légitime cette interprétation et stimule son renouvellement et son dépassement constant : un nouveau manuscrit découvert, un progrès dans la facture instrumentale, *etc.* provoquent un déplacement. Sur ce point, la musique baroque rejoint la création contemporaine, elle aussi alimentée et cautionnée par les innovations techniques.

- 13 La technique et la reproduction ne sont plus considérées comme des facteurs d'appauvrissement mais comme la condition nécessaire à l'approfondissement et à l'enrichissement des œuvres, des interprétations et de l'ensemble du secteur musical. La reproduction apparaît plus comme une production nouvelle, une création, que comme une copie amoindrie des qualités originelles des œuvres. Dans une critique serrée de l'article de W. Benjamin (1936) sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, N. Heinich (1983) défend une thèse, sur laquelle nous nous appuyons ici, qui renverse les propositions défendues par Benjamin. Pour N. Heinich, les techniques de reproduction ne sont pas responsables de la perte de l'aura (qui renvoie à l'authenticité, c'est-à-dire *l'hic et nunc* de l'œuvre) mais au contraire sont le fondement de sa construction dans un mouvement réflexif de prise de conscience des qualités expressives et esthétiques socialement constituées de l'œuvre d'art :

les techniques de reproduction, avant de faire apparaître une perte de l'aura, sont la condition même de l'existence de cette aura : c'est au moins en partie, parce que la photographie implique multiplication des images et des spectateurs, rapprochement de l'œuvre avec le public, perte d'authenticité de l'objet, que l'original a pu être perçu, en négatif, comme incarnation de l'unique, de la présence absolue (le concert vs le disque), de la distance maximum par rapport aux conditions réelles d'appropriation par la reproduction.
(p. 107)

- 14 L'argumentation de W. Benjamin apparaît dès lors construite sur des '*inversions du raisonnement par imputation négative*'. W. Benjamin qui, à travers l'exemple de la gravure, montre que l'authenticité de l'œuvre est une construction sociale qui ne peut pas être assimilée à une propriété intrinsèque de l'œuvre d'art ('*une Vierge du Moyen-Age n'était pas encore 'authentique'*; *elle l'est devenue au cours des siècles*'), opère, à propos de la photographie, un glissement qui fait justement de l'aura une propriété de l'œuvre. Cette approche critique selon laquelle la reproduction ne détruit pas l'authenticité, mais au contraire fonde celle-ci est également reprise par A. Hennion et B. Latour. Ils démontent point par point l'argumentation de W. Benjamin - ce qu'ils appellent les '*erreurs*' de l'auteur - mais c'est surtout la position qu'ils développent concernant le processus de multiplication qui nous intéresse : l'originalité et l'authenticité supposent comme condition nécessaire à leur existence une '*intense reproduction technique*'.
- 15 A travers la redéfinition du statut de la technique et de la reproduction et le dépassement de l'opposition art et technique (laquelle n'est qu'une médiation parmi d'autres), c'est également la place de l'interprète qui est en jeu. Au delà d'une définition « neutre » de la technique, qui sans la condamner en fait un simple instrument de diffusion au pouvoir

démultiplicateur, celle-ci peut être définie comme une médiation qui en diffusant une interprétation redéfinit plus ou moins profondément l'ensemble du champ musical.

Du baroque au rock... Lorsque la médiation reconstruit la modernité du répertoire ancien

- 16 La capacité créatrice de l'interprétation que H. Arendt appelle '*la force meurtrière de l'interprétation*', revitalise le répertoire-musée de la musique classique. Le répertoire classique reste constitué en répertoire-musée tant qu'est maintenue une « tradition d'interprétation » figée dans ses critères esthétiques : en ce sens, le mouvement de ré-interprétation du répertoire ancien a révélé son potentiel destructeur. Dans le répertoire lyrique, à travers l'exemple de M. Callas, R. La Rochelle (1987) retrace la liquidation de la tradition. Mais M. Callas peut être aujourd'hui considérée comme l'initiatrice d'une tradition elle-même largement révolue. Le fait que M. Callas fasse à présent partie du musée de la musique classique confirme justement la capacité de reconstruction de la modernité du répertoire musical à travers l'interprétation : '*A cette condition seulement peut-il garder, reproduire ses vertus et ses sources populaires*' (p. 45). Les sources populaires de l'œuvre classique, R. La Rochelle les recherche dans une « variétisation » de l'opéra (et plus largement du classique) qui insuffle à ce répertoire-musée la dynamique et le renouvellement permanent directement perceptible dans les secteurs des variétés et du rock. La musique baroque est le théâtre privilégié de ce renouvellement. Comme le rock, le mouvement de redécouverte de la musique baroque s'inscrit dans un élan de contestation : refus des standards esthétiques et des affects véhiculés par la tradition musicale romantique et bourgeoise, refus de la modernité et de l'intellectualisme de la création contemporaine. En outre, la musique baroque s'apparente également aux musiques modernes populaires dans la mesure où elle apporte, dans le paysage acoustique, un son nouveau : les violes, les luths et autres citharons, fruits de l'archéologie organologique, créent des sonorités inédites. Dans cette optique, il faut également mentionner la voix de haute-contre. Cette voix porte en elle des potentialités de transversalité que n'ont pas les voix lyriques traditionnelles. G. Lesne, sans doute le plus talentueux des hautes-contras actuels, revendique la « plasticité » de cette voix capable de rejoindre la sensibilité rock : « Ça étonne tout le monde les voix de haute-contre, mais quand on écoute Michael Jackson ou Prince, c'est rien d'autre que des voix de haute-contre... ». Si l'on ajoute à cette lignée K. Nomi, J. Sommerville ou D. Balavoine, on voit se tracer une tradition de l'utilisation du registre aigu (voix de tête, voix de « falsetto ») des voix d'hommes dans le rock, les variétés ou la « pop music ».
- 17 Autour de cette voix, et plus généralement, autour des musiques anciennes, est venue se greffer une série de mythes et d'images symboliques : la pureté, les anges, la musique planante, la grâce, le mysticisme, le retour aux sources, une mystique des éléments naturels, l'eau, l'air, le feu. Il s'est ainsi produit un parfait amalgame, une dilution du sens. Lorsque le baroque s'est engouffré dans les stratégies marketing, la Renaissance et le Moyen-Age n'ont pas tardé à suivre : le baroque était un point de départ. Un chanteur comme G. Lesne est une figure emblématique du processus de transversalité dans l'image des styles musicaux. Ce dernier a enregistré, en 1995, un album de rock intitulé « Mad Lesne », entouré de plusieurs des musiciens de son ensemble baroque « Il seminario musicale ». Virtuose, brillante, constamment marquée par une référence à la danse, soutenue et impulsée par un « continuo » incisif (ensemble des instruments - clavecin,

luth, etc. - qui constitue l'assise harmonique et rythmique du discours), la musique baroque est, comme le souligne G. Lesne (1993, 1994), une musique physique et vibrante :

« En fait je ne suis venu à la musique classique que vers 20 ans. Avant, dans ma banlieue, j'avais tâté du jazz et de la variété. J'ai même enregistré deux 45 tours, vers 1983 [...]. En réalité, le rock et le jazz vous ouvrent à tout. Il n'y a qu'une chose que je n'aimais pas alors, c'étaient les grosses voix vibrantes à la Castafiore » ; « notre répertoire est en général moins intellectuel que le répertoire classique et romantique. Il s'adresse davantage aux nerfs et aux sens. Il est proche, en cela, du rock et des musiques populaires ».

- 18 Du baroque au rock... il n'y a donc qu'un pas. Les musiciens baroques ont popularisé une « nouvelle musique ancienne » avec un souci constant « d'authenticité », tentant de restaurer *l'hic et nunc* de cette musique sédimentée dans ses traces et ses objets. Le succès des films *Tous les matins du monde* et *Farinelli* illustre à la fois la popularisation de la musique baroque et l'évolution de son image symbolique : du mystique Sainte-Colombe éperdu de perfection à la *rock-star* Farinelli. Dans *Tous les matins du monde*, la musique réveille les morts, le mouvement baroque a réveillé une musique morte pour en faire une musique nouvelle et populaire. Pour R. La Rochelle, Callas a popularisé l'opéra en lui insufflant la dynamique des variétés par la singularité de sa voix et de son image. La voix, les voix, du baroque sont la viole de gambe, le clavecin, la voix de contre-ténor, etc. et ces voix sont régénérées dans la sensibilité *rock* : d'une musicologie sans résonance le mouvement « baroque » a fait naître une musique contemporaine (plus contemporaine que la « musique contemporaine »).

Comme les anthropologues, les baroques ont préféré laisser se redéployer comme un système différent du nôtre la musique d'un temps différent du nôtre, lui garder ses outils et ses techniques pour entendre son efficacité à elle, non la rabattre sur les critères de notre efficacité. [...] Loin de « jouer la musique baroque telle qu'elle était jouée à l'époque », comme ils le disent, ils ont surtout su, inversement, répondre en musique au besoin très moderne d'écouter la différence sans commencer par l'annuler. [...] Nous n'écoutons pas leur musique avec l'oreille d'un petit marquis dansant dans les coulisses de l'Opéra de Versailles. Nous l'écoutons avec une oreille assez moderne pour être capable de maintenir à distance un autre univers musical que le sien. (Hennion, 1991, p. 181)

- 19 La pratique baroque et les objets de cette pratique ne sont plus seulement maintenus « à distance », mais sont maintenant nos objets et notre pratique. La réactualisation, dans l'action des médiateurs, d'une tradition morte s'est transformée en l'implantation d'une nouvelle tradition vivante en lieu et place de la tradition en vigueur jusqu'alors. Il n'existe plus aucun chef pour diriger Lully ou Bach selon les critères « modernes » issus des objectivations stylistiques de la tradition « romantique ». Ce sont ces interprétations « modernes » de la musique baroque qui sont aujourd'hui « historiques », dans la mesure où elles appartiennent à une tradition révolue : de nouveau une mise à distance s'opère permettant à de nouvelles médiations de s'opérer. Ainsi, les interprétations d'après-guerre de Karajan ou Klemperer, après avoir été clouées au pilori pour leur illégitimité historique, sont-elles à présent considérées comme l'expression d'une tradition d'interprétation. Des jeunes interprètes, après avoir tenté de jouer Brahms comme Brahms, jouent Brahms comme Klemperer. Ces nouveaux-anciens tentent de recomposer une médiation autour d'une tradition d'interprétation que les « baroqueux » ont brisée. De même, les traités d'interprétation, les indices accumulés sur les tableaux, les sculptures, la littérature... permettent de recomposer une interprétation de la musique baroque, mais la transmission directe ayant été brisée, un autre usage s'était installé, déposant sur les œuvres son voile opaque. Les « baroqueux » ont « restauré » une

musique ancienne, une pratique et une perception. L'action des « baroqueux » a transformé les objets musicaux et les relations entre les musiciens et ces objets, radicalement. Ils n'ont pas seulement 'rapatrié notre oreille contemporaine à l'écoute de sons anciens' (Hennion, *idem*), mais intégré, par leur action de médiation, ces sons anciens et les objets de la pratique « ancienne » dans la pratique contemporaine.

La musique contemporaine à l'épreuve des médiateurs

- 20 La musique contemporaine donne une image inverse, une construction en miroir, des dispositifs et des processus de médiation analysés dans le cadre de l'interprétation de la musique baroque. P-M. Menger (1983), a très bien analysé les conditions historiques de la rupture entre les différents acteurs du champ musical. L'expansion du marché de la musique (pour laquelle l'industrie phonographique a joué un rôle sans cesse croissant) et la professionnalisation des fonctions de création et d'interprétation ont provoqué une rupture entre les créateurs et les interprètes. Dans ce passage d'un état « d'indivision » du travail, dans lequel les fonctions d'interprète et de créateur se complètent ou se confondent, à une séparation marquée des fonctions, deux facteurs essentiels, en interaction, ont consommé la rupture : l'importance croissante de la consommation d'œuvres du passé et la dissolution du système tonal

C'est en réalité une même logique rationalisatrice qui est au principe de la solidarité paradoxale entre l'intégration progressive du passé dans la consommation musicale et la désintégration du langage tonal par laquelle la création s'est dégagée toujours davantage du passé déposé dans les styles musicaux successifs, jusqu'au point de rupture radicale. (p. 479).

- 21 Tandis que l'interprète concentre son activité sur la conservation du passé, le créateur s'engage toujours davantage dans la voie de sa suppression. La conjonction de ces deux facteurs nous permet de retrouver l'opposition sur laquelle P. Bourdieu s'appuie pour expliquer la structuration des champs de production de biens symboliques. En effet, la création musicale s'est progressivement constituée en champ autonome ou plutôt en champ de production restreinte tandis que l'interprétation du répertoire établi fonde la musique classique dans le champ de la grande production symbolique. Cette répartition des rôles inverse le rapport historique entre la création et sa diffusion par les interprètes : sans parler des œuvres qui n'ont pas été conçues pour être jouées (l'Art de la Fugue de Bach, par exemple), combien d'œuvres de circonstance ne furent interprétées qu'une fois puis oubliées, la partition assurant la pérennité ? Le nombre de manuscrits perdus, vendus pour le prix du papier ou enfouis sans égards montrent la précarité de cette pérennité. Mais l'oubli, dans l'espace de diffusion, constituait un régénérateur indispensable pour la création. Une œuvre aussi populaire que le Messie ne fut interprétée que 36 fois du vivant de Haendel (un record pour un oratorio). Schubert, qui n'entendit jamais, faute de pouvoir les faire exécuter, bon nombre de ses œuvres symphoniques, constitue un cas extrême, illustrant cette primauté de la création sur la diffusion. Compte tenu du renouvellement continu de la création, la vie publique d'une œuvre était très courte et l'espace de diffusion n'était pas saturé. Nous rejoignons ici deux analyses de P-M. Menger : d'une part le disque accroît la concurrence entre les œuvres légitimées du passé et les œuvres contemporaines en quête de légitimation (au désavantage, bien entendu, des secondes) ; et d'autre part il sépare davantage les créateurs des interprètes dans la mesure où ceux-ci sont plus valorisés, dans l'exercice de leur art, par les œuvres légitimées. La rareté de la diffusion stimulait la création, la

profusion de la diffusion stimule cette profusion. Malgré Nat, Kempf, Arrau, Horowitz, Pires, Perahia, Gelber, Perlmutter, Badura-Skoda, El Bacha, Brendel, Gould, Barenboim, Ashkenazy, etc., bon nombre de nouveaux pianistes voulant être reconnus enregistreront la sonate « Appassionata » de Beethoven.

- 22 La diffusion des œuvres du répertoire par l'industrie du disque 'obéit à la loi de la concurrence pour la conquête d'un marché aussi vaste que possible' (Menger, 1983, p. 479) tandis que pour la création contemporaine la diffusion audiographique, plus encore qu'il y a 20 ans, reste marginale.

Interprète ou exécutant : quelle place pour la médiation ?

- 23 D. Jameux (1997), dans un article du Journal de l'Ensemble InterContemporain, présentant l'évolution de la fonction de l'interprète de la musique contemporaine, met également l'accent sur cette rupture : tandis que la critique (entendue comme l'ensemble des discours tenus autour des œuvres) portant sur les performances d'œuvres du passé - œuvres consacrées dont nul ne pense à remettre en question la légitimité - s'attache exclusivement aux questions d'interprétation, la critique des performances d'œuvres contemporaines ne parle que des œuvres et fait abstraction de l'interprétation : '*dans le champ de la musique contemporaine, globalement parlant, on n'y évalue guère l'interprétation. Et s'agissant de musique classique, on se croit dispensé de remettre en question les œuvres*' (p. 4). Cette séparation des critères d'évaluation dans le discours des critiques permet de pointer les enjeux des relations compositeur-œuvre-interprète-public. Il est intéressant de noter que D. Jameux, en dehors de toute référence théorique à la médiation, soulève la question essentielle de la médiation dans le champ de la musique contemporaine. La relation fondamentale entre un compositeur et son interprète est abordée par cet auteur à travers le regard que portent les critiques sur le produit de cette relation. La démarche révèle sa pertinence : isoler dans le tissu des médiations un point nodal qui renvoie à d'autres médiations. Les critiques, médiateurs étrangers aux rapports compositeurs-interprètes, construisent un discours sur ces rapports : la difficulté technique des œuvres et la précision maniaque des indications laissées par les compositeurs pour leur réalisation réduisent *a priori* l'interprète au rang de simple exécutant. Nous ajoutons que la création d'une œuvre étant souvent liée à un interprète dédicataire, intégré dans l'acte de création, cet interprète peut aisément apparaître comme un simple paramètre de la réalisation de l'œuvre. Dans une telle perspective, l'instrument, l'instrumentiste et son implication musicale font partie du projet de création : il n'y a rien à dire de (et sur) l'interprétation puisque l'éloignement spatial et temporel entre le lieu de création et celui de présentation de l'œuvre qu'elle suppose n'existe pas dans la création *contemporaine*. La lente recomposition du statut de l'interprète dans la musique contemporaine se réalise au fur et à mesure que les œuvres acquièrent une légitimité stabilisée. Ainsi peut-on aujourd'hui parler « d'interprétation » des *Sequenze* de L. Berio ou de *Ionisation* de E. Varèse. L'exécutant est alors remplacé par l'interprète : '*A celui-ci on demandait un exploit : jouer correctement une partition nouvelle et difficile ; à celui-là, on demande une grâce : nous proposer une vision*' (Jameux, 1997). Ce « retour » de l'interprète participe à la recomposition d'un processus de médiation. Dans la médiation d'une musique « tout se tient », les objets et les acteurs formant une chaîne de médiateurs inséparables, mais l'interprète est la clef de voûte de cette construction de la musique. La musique purement

électro-acoustique, qui se réalise dans son matériau, a créé l'utopique illusion d'une musique sans interprète, sans code, sans instrument, mais en neutralisant les médiateurs, elle nous donne l'exemple parfait d'une musique constituée en champ de production restreinte, destinée aux seuls producteurs du champ.

- 24 Cette autonomisation de la création, on la retrouve également chez les créateurs ayant adopté un langage musical fondé sur l'utilisation généralisée de la série (les enchaînements de hauteurs, de rythmes, d'attaques et d'intensités sont réglés par un enchaînement sériel) qui peut être analysé, comme le fait P-M. Menger, comme un facteur déterminant dans la rupture et dans la constitution du champ de la création musicale comme champ de production restreinte : *'la constitution du champ comme tel est corrélative de sa fermeture sur soi'* (Bourdieu, 1971, p. 55). Dans les années 50, toute entorse aux règles du sérialisme intégral privait le compositeur de la reconnaissance de ses pairs : dans ce contexte, la création musicale se destinait essentiellement à un public de producteurs élaborant les normes de production et ses critères d'évaluation. R. Moulin (1978), analysant le statut de l'artiste peintre opère une heureuse synthèse, applicable aux compositeurs contemporains, entre ce que P-M. Menger appelle le « paradoxe du musicien » et la problématique de l'autonomie du champ de la création, constitué en champ de production restreinte :

le paradoxe des récentes années réside dans le caractère contradictoire des revendications des artistes. D'une part, ils aspirent à une insertion sociale accrue - droit à la protection sociale, appel aux pouvoirs publics pour corriger les sanctions du marché, droit au travail ; d'autre part, ils rejettent tout critère extérieur de définition de la professionnalité artistique, à tout le moins tout critère univoque et élaboré par d'autres qu'eux-mêmes (p. 396).

- 25 Le règne de la musique sérielle a contribué à briser l'unicité du langage musical qui régissait l'ensemble de la création de part et d'autre de la frontière musique « sérieuse » - musique « légère », enfermant la création « sérieuse » dans les arcanes de la « musique pure » et de la pure recherche (sur le langage, les matériaux, les instruments, les techniques). En effet, la diffusion de la création en marge du sérialisme est réalisée, et par là-même son rapprochement du champ de la grande production symbolique. Alors que les œuvres d'un compositeur comme B. Britten (1913-1976), qui conservent des racines tonales, ont été, du vivant du compositeur, produites et enregistrées par des « majors companies » (ces productions continuent d'être exploitées en collections historiques), il ne se trouve actuellement qu'une seule de ces « major companies » qui possède dans son catalogue un programme consacré au compositeur I. Xénakis. Citons également P. Boulez qui n'est présent sur le marché du disque qu'à travers 13 programmes dont 7 sont distribués ou produits par une « major » et 10 interprétés par le compositeur lui-même.
- 26 Parmi les rectificatifs venant « corriger les sanctions du marché », l'association « Musique Nouvelle en Liberté », créée en 1991, à l'initiative de M. Landowski (ancien directeur de la Musique) occupe une place stratégique. Elle contribue à recomposer la médiation de la musique contemporaine puisqu'elle tend à corriger, pour reprendre l'expression de P-M. Menger, les effets « disjonctifs » entre interprètes et créateurs dans le cadre du spectacle vivant. Cette association consacre son activité à la diffusion des œuvres musicales postérieures à 1950. Pour réinsérer les interprètes dans la production, il faut nécessairement agir sur la programmation. Ainsi, l'action de « Musique Nouvelle en Liberté » permet de compenser le supplément de dépenses occasionné par la programmation des œuvres contemporaines (location des partitions et droits d'auteurs, répétitions et musiciens supplémentaires) qui découragent plus d'un programmeur.

Afin de soutenir la musique contemporaine dans sa diversité, le choix des œuvres soutenues n'est soumis à aucune contrainte esthétique. Pour obtenir l'aide de « Musique Nouvelle en Liberté », les orchestres doivent programmer au moins un quart de programmes comportant des œuvres contemporaines.

- 27 Les musicologues, les publicitaires, les interprètes, les éditeurs construisent la musique « baroque contemporaine ». L'importation de cette musique dans la pratique musicale actuelle, sa réactualisation et la construction de son authenticité s'inscrivent dans le travail des médiateurs, qu'ils soient des artistes, des éditeurs, des musicologues ou des preneurs de son. En prenant l'interprète comme médiateur central du champ (champ qu'il structure largement par sa capacité à reconstruire la modernité du répertoire à travers son interprétation) on peut suivre le travail des médiateurs. Ainsi, l'isolement de la musique contemporaine peut-il être analysé contrastivement par l'absence de médiation : en dehors de ses médiateurs une musique est réduite au silence de ses objets.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, W.**, (1936), « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction » ou « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », tr. fr. Librairie Alcan.
- Bourdieu, P.**, (1971), « Le marché des biens symboliques », in *L'Année Sociologique*, n° 22, pp. 49-126.
- Heinich, N.**, (1983), « L'aura de Walter Benjamin. Notes sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, pp. 107-110.
- Hennion, A.**, (1983), « Une sociologie de l'intermédiaire : le cas du directeur artistique des variétés », in *Sociologie du travail*, n° 4-83, pp. 459-476.
- Hennion, A.**, (1991), « A propos de la réinterprétation d'un répertoire oublié : objections musicales », in *La musique, du théorique au politique*, Aux amateurs de livres, Paris, pp. 181-207.
- Jameux, D.**, (1997), « Critique des œuvres ou critique de l'interprète », in *Accents*, n° 2, Ensemble Intercontemporain, p. 4.
- La Rochelle, R.**, (1987), *Callas, la diva et le vinyle : la popularisation de l'opéra par l'industrie du disque*, Montréal/La Tronche, Triptyque/La Vague à l'âme.
- Latour, B.**, (1996), « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques, collections », in M. Baratin, C. Jacob, (ed.), *Le pouvoir des bibliothèques, la mémoire des livres en Occident*, Bibliothèque Albin Michel Histoire, Paris, pp. 23-46.
- Lesne, G.**, (1994), entretien in *Diapason*, n° 403.
- Lesne, G.**, (1995), entretien in *Le Monde de la Musique*, n° 187.
- Menger, P-M.**, (1983), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Flammarion, coll. « Harmoniques ».
- Menger, P-M.**, (1983), « De la division du travail musical », in *Sociologie du travail*, n° 4-83, pp. 475-488.

Moulin, R., (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992, rééd. 1997

Moulin, R., (1978), « La genèse de la rareté historique », in *Ethnologie française*, Tome 8, n° 1, 1978, pp. 241-258.

RÉSUMÉS

La musique baroque est un terrain de recherche privilégié pour montrer comment une musique se constitue, par delà ses objets, dans l'action et la mise en relation de ses médiateurs. La comparaison entre la musique contemporaine et la musique baroque permet de saisir la différence entre un secteur sans médiation de l'interprète et un secteur structuré par cette médiation. En prenant l'interprète comme acteur central, on voit le travail de construction opéré par l'ensemble des médiateurs (qu'ils soient des artistes, des éditeurs, des musicologues, des publicitaires ou des preneurs de son). Ce processus de construction permet finalement de soulever le point essentiel de la mise à distance entre une musique et ses médiateurs.

INDEX

Mots-clés : musique, interprétation, médiation

Keywords : music, interpretation, mediation

AUTEUR

DAVID VANDIEDONCK

David Vandiedonck est actuellement ATER à l'IUP Infocom de Lille 3. Sa thèse, soutenue à Lille 3 en 1997 porte sur les logiques de rationalisation et la médiation dans le secteur de la musique classique. Sa thématique de recherche, centrée sur l'industrialisation dans le champ de la culture, prolonge ses investigations en termes de comparaisons transectorielles.