

Quelques réflexions sur les notions « classique » et « populaire »

Sasan FATEMI*

Introduction

L'existence d'une catégorie musicale qu'on qualifie habituellement comme « classique », « savante », « sérieuse » ou comme « musique d'art », dans certaines sociétés, une musique distincte de celle qu'on a coutume d'appeler « populaire », a été toujours acceptée par la plupart des ethnomusicologues. Beaucoup de chercheurs ont appliqué cet adjectif « classique » aux grandes traditions musicales de la zone culturelle irano-araboturc ; à la musique dite *dastgâhi* de l'Iran (voir entre autres, Zonis, 1973 ; Nettl, 1970, p. 183, 185-188 ; 2005, p. 364 ; During, 1992, p. 142 ; 1994, p. 46-47), à celle de la Turquie et du monde arabe (voir, entre autres, Reinhard, 1969, p. 19 ; Signell, 1980 ; Guettat, 1980 ; Qassim Hassan, 1982, p. 3), etc. Bien que certains chercheurs se sont interrogés sur la pertinence d'une telle distinction, comme par exemple Blacking (1980 ; 1981) et, dans quelques mesures, pour ce qui concerne les sociétés contemporaines du Moyen-Orient, Powers (1980) et surtout Gelbart qui, dans son excellent livre, met plus radicalement en question l'objectivité de cette classification en disant que « [...] folk music and art music are not timeless, objective truth, but very human constructions », (Gelbart, 2007, p. 4), la publication d'un nouvel ouvrage qui présente toutes les musiques classiques du monde, y compris celle de l'occident, dans un seul volume (Church, 2015) montre que cette distinction est toujours acceptable dans le milieu scientifique.

Pourtant, même ce nouvel ouvrage, qui, peut-être pour la première fois, énumère ouvertement les traditions musicales classiques du monde, ne présente pas une définition exacte de la catégorie en question et peu de chercheurs se sont intéressés jusqu'à maintenant à étudier systématiquement tous les facteurs qui contribuent à la séparation des deux catégories classique et populaire. During, auquel je dois la plupart de mes éléments de réflexion dans cet article, a réfléchi, peut-être plus que les autres, sur les caractéristiques des musiques classiques, surtout en ce qui concerne celles de la zone culturelle irano-arabo-turque (cf. During, 1994). Harold Powers, dans l'ouvrage cité plus haut, s'est plutôt concentré, pour examiner l'état actuel des musiques dites classiques du

* Professeur associé en ethnomusicologie, Université de Téhéran.

monde de l'islam, sur les questions socio-culturelles (Powers, 1980, p. 11). D'autres remarques se trouvent également par-ci et par-là dans la littérature ethnomusicologique sur quelques traits significatifs séparant les deux catégories, mais il semble que l'intégralité des traits distinctifs, aussi bien sur le plan socio-culturel que sur le plan purement musical, n'a pas intéressé jusqu'ici beaucoup de chercheurs.

Bien qu'il n'y ait pas encore une définition exacte pour ce qu'on appelle généralement une musique classique, tout montre que la plupart des chercheurs sont d'accord que la dichotomie classique/populaire est loin d'être une « construction humaine » dépourvue de « la réalité objective ». Certes, les musiques classiques et populaires sont, dans la mesure où il s'agit de la créativité musicale, les « constructions humaines », mais justement en tant que produits de cette créativité dans deux sphères disons socio-culturelles différentes, elles existent bel et bien comme des entités réellement distinctes. Il est sûr que toutes les sociétés ont conceptualisé différemment ces deux entités au cours de leurs histoires ; ce qu'a brillamment montré Gelbart dans son important ouvrage pour le cas de la culture occidentale. Mais que les choses se conceptualisent différemment à chaque moment ne prouve pas qu'elles sont, elles-mêmes, de pures inventions. Luc Charles-Dominique, dans son étude remarquable sur la dichotomie savante/populaire dans la musique occidentale du Moyen âge à l'ère baroque, tout en trouvant les concepts du haut et du bas sonore au cœur de cette dichotomie, nous signale que « tous les historiens-anthropologues du Moyen Âge ont insisté sur le fait qu'il n'y a pas de symbole gratuit à cette époque » (Charles-Dominique, 2006, p. 231). Il résume l'opposition des catégories musicales de cette même époque comme suit :

À la douceur religieuse, les ménétriers répondent par l'éclat ; au grave, par la stridence ; au velouté de la corde, par l'aigreur de l'anche ou l'éclat de l'embouchure ; à l'harmonie, par une monodie stricte ou éventuellement une mélodie sur bourdon. Lorsque les élites du Moyen Âge et surtout de la Renaissance vont se construire leur propre système musical, elles vont chercher à se démarquer radicalement du système populaire des ménétriers. [...] Alors, par souci de différenciation vis-à-vis des pratiques musicales populaires, la musique savante profane de divertissement va se rapprocher de l'esthétique musicale religieuse, si anciennement et profondément opposée à celle de ménétriers. (Ibid., p. 232-233)

Rien n'explique mieux que cela l'objectivité de la dichotomie musicale créée, ou disons construite, délibérément par les couches socio-culturelles différentes. On se distingue des autres en utilisant les moyens techniques dissemblables et par là on crée, du coup, deux entités musicales opposées.

Cet article essaye de faire une réflexion, autant que possible, sur tous les aspects distinctifs de grandes catégories musicales classique et populaire, en faisant une approche tridimensionnelle qui prend en compte le triangle musique-musicien-auditeur et les rapports que chaque sommet de ce triangle établi entre l'un et l'autre dans les catégories en question. Tout cela est précédé d'une discussion sur les motivations sociales de la classification pour montrer que si la distinction sert à confirmer les différences socio-

culturelles, elle ne s'effectue pas dans le vide ou en dehors de réalités musicales structurelles.

Il est nécessaire, avant de commencer notre propos, de faire une remarque sur le terme « musique populaire », puisque dans plusieurs citations de cet article on voit apparaître aussi le terme anglais « *popular music* ». Ces deux expressions ont des significations différentes ; la deuxième désigne la musique commercialisée ou « la musique de variété » et la première est l'équivalent du « *folk music* » en anglais. À propos de l'évolution des termes, Middleton (2002, p. 3 et 4) écrit : « Under the impact of Romanticism, 'popular songs' could in the nineteenth century also be thought of as synonymous with 'peasant', 'national' and 'traditional' songs. Later in the century, 'folk' took over these usages from 'popular', which was transferred to the products of the music hall and then to those of the mass market song publishers of Tin Pan Alley and its British equivalent. » Par ailleurs, les éditeurs du numéro spécial de l'Homme, consacré à *Musique et Anthropologie* (2004, p. 171-172), ont utilisé presque partout le terme musique populaire comme l'équivalent du terme anglais *popular music*, sauf dans certains cas où les auteurs ont préféré garder le terme anglais (*popular music*).

Je signale au lecteur que dans cet article je ne fais pas de distinction entre la « *popular music* » et la « musique populaire », les opposant en bloc à la catégorie de la musique classique. Je dois remarquer aussi que, dans beaucoup de cas où il était nécessaire de confirmer les réflexions théoriques par les exemples concrets, je me suis référée plutôt aux cultures musicales arabe, iranienne, turque, afghane et tadjik-ouzbèk. Bien que les contre-exemples puissent se trouver éventuellement partout, je suis certain qu'une étude plus poussée ajouterait, à l'avenir, les exemples confirmatifs tirés d'autres cultures classiques du monde à ceux que nous avons indiqué ici, et les contre-exemples, comme l'a mentionné Charles-Dominique (2006, p. 231) à propos des cas similaires concernant les éléments symboliques médiévaux, ne feront pas système.

1. Les fondements et la condition de la classification

1.1. Les fondements sociaux

C'est peut-être Blacking qui, plus radicalement que les autres, met en doute le bien-fondé de la classification des musiques en deux catégories opposées, « classique » et « populaire ». Il écrit dans son ouvrage très connu, *How Musical is Man ?* :

Les Vendas m'ont appris que la musique ne peut jamais être une chose en soi, et que toute musique est de la musique populaire, en ce sens que la musique ne peut être transmise ou avoir de signification sans qu'il y ait des associations entre les individus. Les distinctions entre la complexité de surface des différents styles et techniques musicaux ne nous apprennent rien d'utile quant aux buts et au pouvoir expressif de la musique, ou quant à l'organisation intellectuelle que comporte la création musicale. La musique touche trop profondément aux sentiments humains et aux pratiques sociales, et ses structures sont trop souvent engendrées par de surprenantes explosions d'activité cérébrale inconsciente pour qu'elle soit soumise à des règles arbitraires, à l'instar des règles du jeu. Bien des processus essentiels de

la musique, sinon tous, peuvent se déceler dans la constitution du corps humain et dans des structures d'échanges des corps humains en société. Ainsi, toute musique est, tant structurellement que fonctionnellement, de la musique populaire. Ceux qui font de la musique classique ne sont pas plus sensibles ou plus intelligents par nature que les musiciens populaires : les structures de leur musique sont simplement l'expression – selon des processus similaires à ceux de la musique Venda – des systèmes, numériquement plus importants, d'échanges des gens dans leur société, des conséquences d'une division plus large du travail et de l'accumulation d'une tradition technique. (Blacking, 1980, p. 8-9)

Il est clair que Blacking, dans la citation ci-dessus, avant de mettre en question la pertinence de la dichotomie classique/populaire, l'entend en termes d'une autre dichotomie, celle de société supposée avancée *versus* société supposée primitive, ou société avec « une division plus large du travail » *versus* société avec une division du travail plus restreinte. Autrement dit, il s'oppose à l'idée selon laquelle la musique d'une société plus complexe soit considérée comme « classique » et celle d'une société moins complexe comme « populaire ». Or, la distinction s'effectue également (ou plutôt) au sein d'une seule et même société ; pas seulement entre, par exemple, les milieux ruraux et urbains d'une société définie, comme celle de la France ou de l'Iran, mais aussi au sein de l'unité encore plus restreinte comme le milieu urbain d'une telle ou telle société. On parle très souvent de la musique classique ou populaire urbaine de tel ou tel pays.

S'agissant d'une société urbaine définie, la classification peut être vue comme le résultat d'une volonté de distinction sociale. Autrement dit, si on est d'accord avec Bourdieu (1979, p. VIII) lorsqu'il remarque que « [...] l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales », on peut se demander s'il existe vraiment des critères réels pour distinguer les genres musicaux les uns des autres sur le plan structural, si les musiques ont en soi la capacité d'être catégorisées sans qu'on soit obligé, pour les classer, de recourir aux critères extra-musicaux, comme les couches culturelles ou sociales auxquelles appartiennent leurs auditeurs. Ceci dit, même si on s'assure de l'existence des critères structuraux pertinents pour la classification, on peut poser la même question que pose radicalement Blacking, en se référant toujours à deux sociétés, disons complexe et simple : « Le développement culturel représente-t-il un progrès réel dans la sensibilité humaine et la capacité technique, ou est-il surtout un divertissement à l'usage des élites et une arme de l'exploitation de classes ? » (Blacking, 1980, p. 12). Autrement dit, même après avoir reconnu la différence structurale des deux musiques classique et populaire, on peut encore renvoyer cette distinction aux problèmes socio-politiques.

Que la classification de la musique et la distinction générale des genres, « classique » d'une part et « populaire » de l'autre, aient un stimulus socio-politique ne fait pas de doute. La phrase de Gombrich, citée par Bourdieu (1979, p. 251), concernant l'Europe du XVI^e et du XVII^e siècle, est valable pour beaucoup de sociétés et beaucoup de périodes : « Dans la société strictement hiérarchisée des XVI^e et XVII^e siècles, l'opposition entre le "vulgaire" et "noble" devient une des principales préoccupations des critiques [qui croient que] certaines formes ou certains modes sont "réellement" vulgaires parce qu'ils

séduisent les gens inférieurs, tandis que d'autres sont intrinsèquement nobles parce que seul un goût développé peut les apprécier. » Il est donc clair chez les critiques des XVI^e et XVII^e siècle de l'Europe qu'il existe des esprits inférieurs et supérieurs, déterminant, par l'infériorité et la supériorité de leurs goûts respectifs, la vulgarité ou la noblesse des genres artistiques qu'ils préfèrent. La catégorisation des formes et des modes artistiques n'est donc pas basée sur la qualité propre de chaque catégorie mais plutôt sur l'évaluation que nous avons des goûts et des préférences des classes sociales différentes.

C'est pourquoi la divulgation des œuvres d'art considérées autrefois comme représentantes du goût « noble » et « supérieur » les dépourvoit tellement de leur capacité d'exercer une distinction sociale qu'elle les glisse, en dépit du fait qu'elles sont restées inchangées dans leur forme et leur structure, vers le domaine du goût « inférieur » et « vulgaire ». C'est le cas, par exemple, des œuvres musicales comme les *Quatre saisons* de Vivaldi et la *Petite musique de nuit* de Mozart, dont la valeur sociale change, selon Bourdieu (*Ibid.*, p. 588), entre 1963 et 1967 à cause de leur divulgation. On peut imaginer que cette volonté de la classe dominante de se distinguer, par l'appropriation des éléments culturels, des classes dominées soit observable dans toutes les sociétés. Il semble que cette volonté soit tellement forte qu'à chaque fois que la classe populaire s'empare d'une forteresse culturelle de la classe dominante, cette dernière en édifie une autre tout en méprisant le territoire conquis.

L'extension du royaume des élites (mutilé par les assauts des classes populaires) vers d'autres horizons ne s'effectue pas seulement par l'invention de nouvelles formes inaccessibles aux « envahisseurs », mais aussi par la « redécouverte » des formes rares, oubliées, injustement méprisées ou en voie de disparition. La redécouverte de la musique du monde en Occident et la revalorisation de la musique rurale dans certains pays orientaux, comme en Iran, en sont de bons exemples. Bien que ces tendances soient, au moins à l'origine, sincères et innocentes, elles contribuent sans doute à une distinction culturelle et sociale. Bourdieu (*Ibid.*, p. 297) attribue cette stratégie de « redécouverte » à la fraction dominée de la classe dominante, représentée notamment par les professeurs de l'enseignement supérieur. Il la caractérise comme la tendance « vers les œuvres du passé les plus rares » (*Ibid.*), ce qui peut inciter, cas particulier de lutte contre les « envahisseurs », à une distinction extrême à « haut niveau » créant une fraction distinguée au sein d'une classe de goût déjà distinguée, construisant de nouvelles forteresses à l'intérieur de celles de la classe dominante isolant une petite minorité qui a l'intention de se distinguer non seulement de la masse populaire mais aussi de la « masse » de la classe dominante qu'elle juge contaminée, elle aussi, par les valeurs du marché. On peut repérer cette tendance chez un Roland Barthes (1991) qui, en comparant deux chanteurs, l'un Panzera (dont on n'entend plus la voix) et l'autre Fischer-Dieskau (dont on entend la voix plus que n'importe qui), vote pour la recherche de la qualité sonore chez le premier, pour son « grain de voix », contre la recherche de l'expression musicale, valorisée par la pensée courante et exploitée par les mass media, chez le deuxième. C'est également le cas des « auditeurs de ressentiment » d'Adorno (1994, p. 15) qui « méprise[nt] la vie musicale officielle » et se réfugient dans la musique ancienne, les œuvres de Bach et ses contemporains et même la musique de la Renaissance et celle du Moyen Âge. En Iran, cette tendance est représentée par les puristes qui mettent en doute la validité de toutes les musiques et tous les styles musicaux

survenus après l'époque qâdjâr, préférant toujours écouter les 78 tours du début du XX^e siècle.

Il est donc possible que, comme l'a suggéré Blacking, la catégorisation des musiques en les classant dans deux cases strictement séparées, l'une nommée « classique » et l'autre « populaire », soit matériellement sans fondement et qu'elle soit plutôt la conséquence d'une volonté de distinction sociale exercée par les classes dominantes. Sinon, comment pourrait-on expliquer ce déplacement du goût qui est disposé à négliger les particularités structurelles des genres ? Certaines définitions officielles de ces catégories musicales nous assurent que le poids des critères sociaux y est très important. Prenons, pour exemple, la définition de Denis Arnold dans le *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique* de l'Université d'Oxford (éditions Robert Laffont, 1988), où, après avoir essayé plusieurs définitions s'appuyant sur différents critères, il conclut que « la définition la plus exacte [de la musique classique] serait peut-être celle d'une musique jugée respectable par des gens respectables ». Le jugement de valeur qui se cache derrière la terminologie de cette catégorisation aussi montre qu'elle est faite pour remplir une fonction sociale. Nous avons, d'une part, des termes comme « musique d'art » et « musique sérieuse » et, de l'autre, « musique légère » ; encore plus radicaux et plus prononcés sont les termes employés ouvertement par Adorno (1994) : « musique supérieure » et « musique inférieure ». Les deux termes « musique classique » et « musique populaire » sont les termes les plus neutres portant moins que les autres un jugement de valeur.

1.2. *Les fondements musicaux*

On peut mettre autrement en question la validité de cette classification générale en s'interrogeant sur la signification de « populaire » ou de « musique populaire ». Blacking, toujours contre l'élitisme musical, rejette la définition donnée par l'*Oxford English Dictionary* selon laquelle « Popular music [is] music that did not seek "to appeal to refined or classical taste" » (Blacking, 1981, p. 11). Pour Blacking, un tel énoncé « would not make art music refined and popular music unrefined. Refinement is a quality that people evoke through performing or listening to music; and just as many people's attitudes to art music may lack refinement, so others' attitudes and responses to popular music may be refined. » (*Ibid.*, p. 12) Il s'intéresse donc à la *popular music* en tant qu'une catégorie de valeur qui, comme l'a précisé Frith (1989, p. 62) en parlant de la signification de « popularity », « traverse les frontières des classes et des régions » :

« If people value music because it is political, or is religious, or has a social message, they are not being affected primarily by the musical symbols. Popular music, as distinct from popular sentiment, is identified when people like a tune, a sonority or a whole piece of music, without emphasising its non-musical attributes, and try to relate themselves to the organisation of rhythms, tones and timbres that they perceive.

In this sense, "popular music" is a category of value that can be applied to all styles of music: it is music that is liked or admired by people in general, and it includes Bach, Beethoven, the Beatles, Ravi Shankar, Sousa's marches and the "Londonderry Air". Far from being a patronising or derogatory term, it describes positively music that has

succeeded in its basic aim to communicate as music. The music that most people value most is popular music; but what that music is, varies according to the social class and experience of composers, performers and listeners. » (Blacking, 1981, p. 13)

Il est vrai que, comme j'ai déjà expliqué, le terme « *popular music* » en anglais ne signifie pas exactement la même chose que « musique populaire » en français, mais cette différence ne discrédite pas notre citation de Blacking qui précise, lui-même, que les autres termes comme « folk music » et « art music » aussi peuvent être traités comme désignant des catégories de valeur plutôt que des types de musique (*Ibid.*). L'ambiguïté du terme « *popular music* » dans la littérature ethnomusicologique aussi, qui peut, dans le cas extrême, englober toute sorte de musiques se distinguant en bloc des musiques dites sérieuses ou « musiques d'art », nous permet de citer les phrases ci-dessus. Profitons de cette ambiguïté et de ce sens général du terme et citons également John Shepherd (1982, p. 145) nous signalant les cas de « non popularité » de certaines musiques connues comme populaires (*popular*) : « I do not tackle the problem of defining "popular" music here. Considered purely quantitatively, some forms of "popular" music (e. g. black modern jazz, some progressive rock) are distinctly unpopular ». C'est dire que la musique « non populaire » aussi peut être une catégorie de valeur et que la « non popularité », tout comme la popularité, peut « traverser les frontières entre les classes et les régions ».

De tout ce qui précède, on peut conclure que la raison de la classification générale des genres musicaux en deux catégories « classique » et « populaire » (ou leurs équivalents comme « sérieuse » / « légère », etc.) peut ne pas résider dans la nature même de la musique mais plutôt dans un mécanisme de distinction sociale qui incite les classes dominantes à s'approprier certains genres musicaux qu'elles qualifient *arbitrairement* de « sérieux » ou « artistiques » pour ne laisser aux classes dominées que les genres qualifiés, par eux-mêmes et encore arbitrairement, de « légers » et « populaires », tandis que la popularité et la légèreté, ainsi que le sérieux et la qualité artistique, doivent être considérés comme des catégories de valeur et être appliqués sans distinction aux différents types de musique. Autrement dit, comme l'a remarqué Isaac Goldberg (cité par Hamm, 2003, p. 28) : « The distinction between so-called art music and the music of the people is one of degree, not kind¹. »

Lorsque Blacking identifie la *popular music* comme une musique aimée par le peuple pour ses qualités musicales (organisation des rythmes, des tons et des timbres, etc.), abstraction faite de ses attributs non musicaux, il nous conduit, malgré lui, vers la compréhension de la dichotomie classique/populaire comme une dichotomie réelle sur le plan purement musical et non pas comme la représentation des catégories de valeurs traversant les styles musicaux. Le genre d'écoute dont il parle et qui peut négliger, selon lui, les considérations sociales, politiques et religieuses, en un mot, les considérations non musicales, et qui ne se focalise que sur les « symboles musicaux », s'approche plus ou moins de cette catégorie d'écoute qu'Adorno (1994, p. 10) appelle « écoute structurelle »

¹ Isaac Goldberg, *Tin Pan Alley: A Chronicle of the American Popular Music Racket*, New York, 1930, p. 13.

en vertu de laquelle on peut traverser les styles musicaux différents². C'est une écoute purement et simplement musicale qui ne cherche pas à justifier la supériorité de la musique écoutée. Par cette écoute, on aime ce qui est aimable musicalement, qu'il s'agisse d'une ouverture de Beethoven ou d'une simple chanson de la rue. Ce genre d'écoute engendre donc une autre catégorie de valeur, celle qui est en rapport avec les éléments musicaux, à l'opposé de celles qui sont plutôt liées aux éléments extra-musicaux. Il n'est donc pas important de voir qui écoute quelle sorte de musique pour désigner le degré de popularité des musiques : « La musique la plus valorisée par le plus grand nombre est la *popular music*³. »

Cela veut dire que certaines musiques à *elles seules* sont pourvues des attributs qui peuvent les rendre appréciables par tout le monde (ou par le plus grand nombre), ce qui implique que, premièrement, il y a des critères purement musicaux pour identifier une musique comme populaire (au moins dans le sens que Blacking donne à ce terme) et que, deuxièmement, il existe des musiques qui sont dépourvues de ces attributs. Autrement dit, il y a une sorte de popularité (la vraie popularité) qui ne résulte pas des considérations sociales, politiques, etc., mais de la qualité des éléments structuraux des œuvres musicales, qualité qui ne se trouve pas dans les musiques, disons, non populaires.

La question qui se pose est donc la suivante : quelle est cette qualité musicale qui distingue une œuvre populaire d'une œuvre non populaire ? Ou par quels critères musicaux peut-on identifier une musique comme populaire ? Dans la musique occidentale, on sait que les œuvres connues comme classiques et devenues populaires, dans le sens de la définition de Blacking, sont limitées plutôt à celles d'une période définie et à certaines catégories particulières. Nous connaissons très peu de musiques dites classiques avant la deuxième moitié du XVIII^e siècle qui aient été aimées par le plus grand nombre. C'est à partir de cette date, à cause du développement rapide de la classe moyenne, que ce plus grand nombre peut trouver de plus en plus de morceaux de musique appréciables dans le répertoire classique. Cela grâce à l'intégration délibérée des éléments dits « populaires » dans le langage de la musique classique, ce qui a donné une couleur particulière même aux œuvres des grands représentants de la période classique, surtout à celles de Haydn, de telle sorte que Rosen (1978, p. 417-443) peut identifier un « style populaire » au sein du style classique de l'époque. La caractéristique importante de ce style, qui le distingue des tendances similaires aux époques précédentes, est qu'ici, l'élément emprunté n'est ni tellement modifié qu'il perde ses traits populaires ni tellement brut qu'il « se comporte comme des citations d'un langage étranger » (*Ibid.*, p. 418). Il est modifié de telle sorte que, tout en gardant ses particularités populaires, son existence à côté des techniques musicales complexes des grands compositeurs ne saute pas aux yeux. Ces particularités sont définies par Rosen (*Ibid.*, p. 425) comme « la ferme

² Selon Adorno (*Ibid.*), l'horizon de cette écoute est « la logique musicale concrète : on comprend ce qu'on perçoit dans sa nécessité, qui n'est à vrai dire jamais littérale-causale. Le lieu de cette logique est la technique. » C'est moi qui étends cette notion à toute sorte d'auditeurs et de musique. Sinon, Adorno réserve ce genre d'écoute aux « auditeurs experts » et non à tout le monde. De même, il le réserve pour l'audition de la « musique supérieure » et non pour toute sorte de musique.

³ Cela correspond également à une des définitions données par Larousse pour le mot « populaire » : « Connue et aimée de tous, du plus grand nombre. »

carrure » et « la symétrie », bien qu'il nuance son approche de la façon suivante (*Ibid.*, p. 427) :

« Définir la musique « populaire » par sa régularité et son rythme carré n'a rien d'évident, et ne correspond même pas à la réalité. Mais c'est précisément cette régularité de longueur de phrase toujours divisible par quatre et ce profil en partie symétrique empruntés par le compositeur classique à la danse et à la musique populaires que la plupart des gens attendent d'un « air ». C'est à leurs symétries revenant à intervalles réguliers que s'intéressa le compositeur classique, qui conditionna ainsi pour plus d'un siècle les auditeurs à les attendre. »

Autrement dit, c'est la régularité symétrique qui attire le plus grand nombre d'auditeurs vers les œuvres classiques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et des époques suivantes, que cette caractéristique puisse définir adéquatement la musique populaire sur le plan structural ou non. Cette clarté et cette accessibilité du langage musical est la conséquence de la tendance générale des compositeurs du milieu du XVIII^e siècle à écrire pour un public plus large qu'avant, disons pour la classe moyenne en voie de développement⁴; tendance qui se reflète parfaitement dans ces conseils de Telemann donnés à ses élèves : « Music ought not to be an effort, an occult science, a sort of black magie... He who writes for the many does better work than he who writes for the few. » (cité par Ottaway, 1968, p. 13). Les compositeurs qui suivent ces conseils abondent à cette période et beaucoup d'œuvres se composent dans le but d'attirer la plus grande partie des auditeurs. C'est, en outre, de ce changement d'attitude et de style que naît la *popular music* à proprement parler (voir, à ce propos, Fatemi, 2005).

Il est certain que lorsque Blacking parle des œuvres classiques étant populaires, il fait allusion à certaines œuvres des compositeurs classiques qui ont plus ou moins les caractères structuraux susmentionnés les rendant saisissables à la première écoute, les « airs » qu'on peut mémoriser et siffloter facilement en sortant de la salle de concert et d'opéra. Ce sont plutôt les « beaux thèmes » ou « les belles mélodies » qui sont populaires, qu'il s'agisse des auditeurs contemporains des compositeurs ou des auditeurs du XX^e ou du XXI^e siècle. La liste comporte quelques rares morceaux de l'époque baroque, comme le fameux *Badinerie* de Bach, et beaucoup de morceaux classiques et romantiques : *La Lettre à Élise* de Beethoven, le thème du premier mouvement de la 40^e symphonie de Mozart (presque uniquement le thème et non pas la symphonie, même pas le premier mouvement en entier), la fameuse *Sérénade* de Schubert, l'ouverture de *Barbier de Séville*, beaucoup d'airs d'opéra (comme ceux de *Carmen*) et de ballet, *Le Beau Danube bleu* et une grande quantité de petits morceaux bien thématiques et mélodieux des grands compositeurs. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les résultats des enquêtes de Bourdieu (1979, p. 616) pour voir que la popularité des morceaux de musique (choisis par l'enquêteur) décroît lorsque l'on va des œuvres comme *l'Arlésienne*, *Le Beau Danube bleu*, *La Traviata* et la *Rhapsodie hongroise* vers *l'Art de la fugue*, *Clavecin bien tempéré* et *Concerto pour la main gauche*.

⁴ Janos Marothy (cité par Middleton, 2002, p. 10) considère la forme symétrique des chants solos comme une forme typique de la culture bourgeoise (Janos Marothy, *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, Budapest, 1974).

La popularité dépend également du genre musical. Les œuvres symphoniques sont beaucoup plus populaires que les musiques de chambre, notamment les quatuors à corde (cf. Adorno, 1994, p. 91-108) ; les poèmes symphoniques et les ouvertures plus populaires que les symphonies, les opéras et les ballets plus populaires que tout autres genres, etc. Boulez (1973, p. 136), en suggérant « le phénomène d'*escapism*, de déroboade devant la difficulté », a mentionné cette « hiérarchie de popularité » concernant les genres classiques :

« *Un quatuor n'atteint pas la même quantité de public qu'un orchestre : un orchestre est plus spectaculaire ; un orchestre et des chœurs sont encore plus spectaculaires ; l'opéra est le genre le plus spectaculaire de tous. On ne peut ignorer l'immense différence entre une musique « spectaculaire », qui implique une plus grande variété dans les forces d'interprétation, et une musique se restreignant à quatre instruments monochromes, où la texture n'a pas de séduction extérieure.* »

À présent, après avoir eu une vue générale sur les raisons purement musicales de la popularité des musiques du répertoire classique, on se demande quelles sont les caractéristiques des œuvres musicales de ce répertoire qui n'ont jamais été populaires. Pourquoi les dernières sonates pour piano et les derniers quatuors à corde de Beethoven attireraient-ils et attirent-ils toujours si peu d'auditeurs ? Pourquoi certains compositeurs, comme par exemple Mahler et presque tous les compositeurs de la musique atonale du ^{xx}^e siècle, étaient-ils si peu populaires ? Si la popularité de la musique a, selon Blacking, des critères purement musicaux, la non popularité aussi doit en avoir quelques-uns. Si le plus grand nombre peut admirer la musique sans faire attention à ses valeurs sociales, politiques et religieuses et uniquement en appréciant ses organisations mélodiques, rythmiques et harmoniques, il peut également ne pas admirer une musique pour les mêmes raisons. Les derniers quatuors à corde de Beethoven seront donc non populaires, parce que le plus grand nombre n'apprécie pas ses qualités musicales. Peut-on donc conclure qu'ils sont musicalement inférieurs aux musiques populaires car ils n'arrivent pas à remplir leur fonction fondamentale de communiquer en tant que *musique* ? (voir *supra*, la citation de Blacking). Ou faut-il plutôt admettre qu'ils ont des qualités musicales les opposant aux « airs » qui se mémorisent facilement et qu'on peut siffloter après la première écoute ? La vérité est que, en dépit et à côté de tous les critères non musicaux, ces qualités musicales existent et elles sont inhérentes à la majorité des œuvres qu'on connaît comme classiques. C'est également le cas de certains genres musicaux qu'on place, à tort ou à raison, dans la catégorie de la musique populaire, comme ceux notés par Shepherd : le *black modern jazz* et le *progressive rock*. Là aussi, on s'éloigne de ces qualités musicales que « la plupart des gens attendent d'un "air" » (voir *supra*, citation de Rosen⁵). Ceci dit, *il est à peine discutabile que les musiques « musicalement*

⁵ Middleton (2002, p. 29) explique les particularités de certains styles musicaux qui s'opposent au langage musical courant en se référant à la notion de classe socio-économique : « Thus while most of the blues-derived techniques I have mentioned appear to set the music in opposition to mainstream musical language (including that of many contemporary pop songs), they are developed in such a way as to lay stress on individualistic virtuosity and personal expression, achieved through 'professional' mastery of

non populaires » soient beaucoup plus nombreuses dans le corpus de musique dite classique que dans celui connu comme populaire.

On peut donc conclure que, à première vue, la classification des musiques en deux catégories « classique » et « populaire » paraît n'avoir que des fondements sociaux, mettant certaines préférences au-dessus des autres, estimant certains goûts supérieurs à certains autres afin de garantir la supériorité de certaines classes sociales. À deuxième vue, dès qu'on met en doute la pertinence d'une telle classification et qu'on en cherche une autre ayant un fondement plus concret dans la musique elle-même, on constate que la classification existante se confirme en général et ne se montre discutable que dans certains détails et dans certains cas relevant de l'exception. Le fait est que, même si la contribution de cette classification à la distinction sociale est indéniable, il est également indéniable que l'appropriation de telle ou telle musique par les classes sociales ne peut pas s'effectuer dans le vide et sans recourir aux critères musicaux. Que ces critères soient artificiellement inventés ou qu'ils existent « réellement » a peu d'importance. Ce qui est important, c'est que le goût qui se veut « supérieur » se légitime par sa préférence pour certaines structures ou certains langages musicaux qui ne se trouvent pas (ou se trouvent rarement) dans les musiques aimées par le grand nombre.

Les musiques classiques et les musiques populaires ne sont donc pas classiques et populaires sur le plan uniquement social ou musical. Elles le sont sur les deux plans en même temps. C'est en étudiant les particularités musicales des œuvres tout en étudiant le statut de différentes musiques dans la société, la façon dont différentes couches culturelles les traitent, qu'on arrive à identifier et à classer des musiques comme classique ou populaire. Il faut donc mettre en rapport l'homme, en tant qu'auditeur mais aussi en tant que musicien, avec la musique. Grâce à une étude tridimensionnelle, observant musique, musicien et auditeur, on peut dessiner le schéma idéal de la musique classique qui se placera à une extrémité d'un continuum dont l'autre extrémité sera occupée par le schéma idéal de la musique populaire, beaucoup de musiques se plaçant, en fonction de leurs particularités concernant chaque dimension, tout au long du continuum plus près du pôle classique ou du pôle populaire.

1.3. La condition de la classification

« The ethnomusicological approach suggests that labels such as “art music”, “folk music” and “popular music” can be used with justification in a cross-cultural context *only* when the society concerned makes such distinctions itself. » (Baily, 1981, p. 106⁶) Baily a, lui-

instrumental technique ; and this could be seen as at least compatible with the traditions of bourgeois art ».

⁶ Il arrive que la classification de l'ethnomusicologue ne corresponde pas à celle de la société étudiée. Frédéric Lagrange (1996, p. 136), dans son petit livre sur la musique d'Égypte, nous signale que sa classification, considérant les grandes figures de la musique contemporaine de l'Égypte, Umm Kulthum et Hâfèz, par exemple, comme représentants de la musique de variété, ne correspond pas à celle des Arabes eux-mêmes. En parlant des chansons longues de ce genre musical, il écrit : « S'il est difficile, dans la rigueur d'une analyse ethnomusicologique, de reconnaître en cette production autre chose qu'une musique de variété soignée et inventive jusqu'à la fin des années soixante-dix, il est fondamental de souligner que cette analyse ne coïncide aucunement avec le sentiment le plus répandu d'un bout à l'autre du monde arabe, et qui voit dans les œuvres tardives interprétées par Umm Kulthûm ou même Abd al-

même, respecté ce principe dans ses recherches sur différentes musiques de l’Afghanistan où le terme « *klâsik* » est employé par les musiciens professionnels pour désigner un répertoire ou une catégorie particulière :

The word klâsik (occasionally pronounced klâstik), presumably the English “classic” brought to Afganistan from India, had a variety of meanings. At its narrowest, it referred to Hindustani vocal music, but it was also used in a wider sense. A musician in Kabul once explained to me that klâsik means “difficult”, and pointed out that all countries have their own form of musiqi klâsik, “classical music”. Amir Jan once remarked when we were listening to a performance of an Iranian dastgâh, “That’s klâsik too”. On a separate occasion, another musician denied this same piece was klâsik; he used the term to refer to Hindustani music, vocal and instrumental. (Baily, 1988, p. 74)

Bien que les informateurs de Baily hésitent à attribuer le terme *klâsik* à certaines musiques et que le terme, lui-même, soit emprunté à une autre culture et employé quelquefois de façon plutôt naïve, il n’y a pas de doute que, en général, la musique Hindustani jouit chez les musiciens afghans d’un statut privilégié : « One of the main values and interests that the *sâzandeh* [= musiciens] of Herat had in common with the *sâzandeh* of Kabul concerned Hindustani music (*klâsik*). From their point of view, this was the only music that mattered, the only music worth playing. [...] They saw it as a music that was difficult both to perform and to learn. » (*Ibid.*, p. 110)

C’est bien sûr impossible d’examiner ici toutes les cultures concernées, mais on peut, au moins, observer d’autres cas dans la zone culturelle arabo-irano-turque. En Asie Centrale et la République d’Azerbaïdjan, par exemple, la musicologie soviétique a distingué une catégorie musicale plus élaborée que les autres. Le terme « tadjik professional musical art » chez Beliaev (1975) renvoie à la musique de *shash maqâm* par opposition à « tadjik folk song » et « tadjik epic art » qui englobe les musiques qu’on peut identifier comme populaires. Les traducteurs de l’ouvrage de Beliaev, Mark et Greta Slobin, font la remarque suivante sur la traduction de certains termes employés par l’auteur : « It seems apt to translate Beliaev’s “professional vocal composition” as “art song” and “professional instrumental art” simply as “art music”, since his terms do not take into account professional folk music. The folk-art distinction is clearer in Uzbek and Tadjik music than in the music of the Kazakhs, Kirghiz and Turkmen. » (*Ibid.*, p. 253)

C’est par les termes « professionnel » et « *khalqi* » (du peuple) que les musicologues et les musiciens tadjiks, uzbek ou azerbaïdjanais distinguent les deux catégories opposées de la musique qui peuvent être considérées comme classique et populaire⁷. Karamatov, musicologue uzbek, a proposé dans les années 70, le terme « musique professionnelle

Halîm Hâfiz des créations qui méritent le statut de musique savante, au même titre que les *dôr*-s de l’école khédiviale. »

Quoi qu’il en soit, même dans ce cas particulier, le fait que la société elle-même effectue une distinction, en privilégiant certains musiciens et en considérant leur musique comme savante, est indéniable, bien que leur classification ne coïncide pas avec celle de l’ethnomusicologue.

⁷ Certains musiciens tadjiks, pourtant, utilisent le terme *momtâz* (privilégié) pour distinguer le *shash maqâm* des autres musiques.

traditionnelle et orale » pour désigner la *shash maqâm* et a rejeté le terme « classique » qui, selon lui, peut être appliqué également à la musique « folklorique » (conversation personnelle). Zohrabov (1996, p. 3) distingue trois catégories de musique en Azerbaïdjan : 1- la musique populaire (*khâlq musiqisi*) ; 2- la musique populaire-professionnelle (*khâlq-profesionâl musiqisi*) et 3- la musique professionnelle traditionnelle orale (*shifâhi an'anali profesionâl musiqisi*). La dernière, qui est désignée par le même terme qu'utilise Karamatov pour le *shash maqâm*, correspond à l'art de *muqâm* et la deuxième, se positionnant à la frontière entre l'art populaire et l'art professionnel, correspond à la musique des bardes, les *âshiq* (voir également Zohrabov, 1999, p. 17-48). Pour le musicologue soviétique, le fait qu'une musique soit pratiquée par les professionnels constitue donc un critère essentiel pour qu'elle soit distincte des autres. C'est pour cette raison que l'exécution d'une musique de caractère populaire (ou du *khâlq*) par les professionnels peut engendrer une catégorie supplémentaire.

L'invention du terme « professionnel » est sûrement assez ancienne. À en juger par le livre de Beliaev, on peut conclure qu'il a été en usage bien avant les propositions de Karamatov et Zohrabov (ce livre a été écrit dans les années 40). Il semble que ce mot soit l'équivalent de « classique » chez les Soviétiques. Zohrabov (1999, p. 43) fait une distinction entre l'art de *muqâm* pratiqué de façon traditionnelle et la musique azerbaïdjanaise de tendance occidentale qui a vu le jour au début du XX^e siècle. Sur le plan terminologique, les deux musiques sont pour lui « professionnelles » mais ce qui les distingue, c'est le fait que la première est orale et la deuxième ne l'est pas. Il applique également le terme « orale-professionnelle » à toutes les musiques orientales hors de l'ex-URSS comparables avec le *muqâm*, du *dastgâh* iranien au *gagaku* japonais, en passant par le *maqâm* arabe et le *raga* indien (Zohrabov, 1996, p. 5 et 1999, p. 26 et 27).

Tous les musiciens azerbaïdjanais valorisent la musique de *muqâm* à un très haut degré. Pour Âqâ Karim Nâfez, elle est la reine des musiques (conversation personnelle), Jebre'il Abbâs-Aliev la décrit comme un immense océan (conversation personnelle) et Elshân Mansurov la considère comme une musique supérieure par rapport à toutes les autres musiques (conversation personnelle). Le fait de privilégier le *muqâm* n'est sûrement pas nouveau ; on peut penser à la distinction faite par la société azerbaïdjanaise du XIX^e siècle entre les *toy* de *muqâm* et les autres formes de *toy* (voir Fatemi, 2013, p. 90-91). De nos jours, bien que la notion de « classique » soit quelque peu ambiguë chez les musiciens azerbaïdjanais, ils reconnaissent majoritairement que ce terme peut être appliqué à la musique de *muqâm*.

En ce qui concerne l'Iran, au moins pendant les cinq ou six derniers siècles de l'histoire de sa musique, nous avons affaire, d'une part, à une musique appréciée par les élites culturelles et, de l'autre, à une musique de fêtes et de réunions de débauche dont les représentants étaient moins respectés que les musiciens de la cour. Ces derniers s'appelaient, à l'époque qâjâr, « *amale-ye tarab-e khâsse* » (les musiciens privilégiés) pour se distinguer des autres musiciens qui se présentaient plutôt en groupe (*daste*) et qui animaient les fêtes. La volonté de la catégorisation de la musique en distinguant la musique légère de la musique sérieuse se reflète bien dans ces phrases de Mehdi-Qoli Hedâyat (1965, p. 37-38), musicologue du début du XX^e siècle :

« Il y a deux sortes de musique : qâl et hâl⁸. Les tenants de qâl cherchent en musique des excitations nerveuses et les tenants de hâl y cherchent l'apaisement des nerfs. L'un cherche la provocation des désirs sensuels, l'autre l'organisation des tons doux. [...] À cause de la tendance des plèbes à la musique rythmée qui peut se faire avec le tât et le tasht [= les récipients utilisés dans les hammâm], la musique a pris l'aspect d'un amusement. »

La musique rythmée, qui n'est autre, en général, que la musique *motrebi* et certains genres comme le *tasnif* (pour la musique *motrebi* et le *tasnif*, voir Brayley et Fatemi, 2016, et aussi Fatemi, 2008), est donc vue comme légère, relevant du *qâl* et aimée par les ignorants, une musique superficielle et méprisable qui peut se jouer sur le *tât* et le *tasht*. À l'opposé, il y a une musique sérieuse et non mesurée ou de rythme libre qui relève du *hâl* et apaise l'âme. De nos jours aussi, les musiciens font cette distinction. Bien qu'ils n'utilisent pas (ou utilisent peu) le terme « classique » pour désigner la musique sérieuse (les puristes l'évitent car c'est un terme occidental), ils valorisent la musique qu'ils nomment *dastgâhi*, *sonnati* (traditionnelle) ou *radifi*, comme une musique supérieure aux autres, une musique qui purifie l'âme et qui est au service des valeurs morales (voir, à ce propos, Daring, 1992).

Nous sommes donc en présence de sociétés où s'opère depuis longtemps une classification générale opposant une musique sérieuse à une autre légère, une musique respectable à une musique pas très respectable, ou une musique « supérieure » à une musique « inférieure ». Le point de départ de l'ethnomusicologue est donc ce concept musical local et non pas une hypothèse basée sur une réflexion abstraite. Il reste à savoir quelles sont les caractéristiques de ces deux catégories générales de musique et quel a été le mécanisme d'une telle séparation des genres.

2. La musique

2.1. La dichotomie simple/compliqué et la genèse des musiques classiques

C'est sûrement une dichotomie taboue qui va à l'encontre du relativisme culturel très cher aux courants actuels de la discipline ethnomusicologie. Pourtant si on évite les jugements de valeur qui sont attachés à ces deux adjectifs – jugements qui les placent sur une échelle verticale, le « simple » en occupant la plus basse position et le « compliqué » celle la plus haute – on disposera d'outils scientifiques très efficaces pour la classification la plus exacte des catégories musicales. En fait, dans beaucoup de cas, les dichotomies compliqué/simple semblent fournir le critère le plus clair pour opérer la distinction classique/populaire. Rappelons-nous les informateurs de Baily pour qui la musique *klâsik* était difficile à la fois à exécuter et à apprendre (Baily, 1988, p. 110). Ailleurs, l'auteur précise que, par contraste, les mêmes musiciens considéraient le *kiliwâli*, la *popular music* afghane, comme simple et non sophistiquée aussi bien musicalement que

⁸ *Qâl* est un mot arabe signifiant « parole ». C'est également un terme soufi désignant la discussion sur les thèmes religieux superficiels (concernant l'apparence des choses). La réunion de *qâl* s'oppose à la réunion de *hâl* ou le concert spirituel des soufis. Être en *qâl* (à l'opposé d'être en *hâl*) signifie être ignorant.

textuellement (*Ibid.*, p. 81). Les genres plus populaires des « grandes musiques », comme le *tasnif* iranien et azerbaïdjanais, sont considérés dans les cultures correspondantes et aussi par les ethnomusicologues comme plus légers que les autres genres. En Iran, un chanteur de *tasnif* n'égalé jamais un chanteur d'*âvâz*, genre vocal non mesuré de la musique *dastgâhi*, car le *tasnif* est considéré comme beaucoup plus simple à aborder que les chants non mesurés. De même, en parlant des airs de danse (*diringa*) et des chansons (*tasnifi*) azerbaïdjanais, Daring (1988, p. 40) les considère comme appartenant à un niveau plus populaire de la musique classique car ils « ont un caractère plus léger » que les autres genres de cette musique. Cette distinction entre la musique simple et la musique sophistiquée a des racines profondes dans l'histoire de la musique irano-araboturque. Shiloah (1991, p. 86-87) nous en donne un exemple :

« *L'historien philosophe et sociologue arabe Ibn Khaldun (m. 1406) va jusqu'à placer une limite nette entre deux formes d'expression. La première est qualifiée par lui de simple et instinctive ; elle est à la portée de tous ceux qui possèdent un talent naturel mais sans aucune éducation musicale. [...] La deuxième forme d'expression se distingue par sa sophistication, qui est déterminée par les règles bien définies de l'art. Celles-ci exigent du musicien, en plus du talent naturel, des connaissances théoriques et une bonne maîtrise de tout ce qui concerne les fondements de l'art.* »

Outre ces cas particuliers des cultures moyen-orientales, la simplicité de la musique, dans une perspective générale également, se révèle comme un facteur important de la popularité des morceaux ou des genres musicaux. Nous avons déjà vu, en cherchant des raisons musicales à la popularité des musiques, que cette dernière est normalement due à une régularité symétrique des idées musicales rendant la musique en question susceptible d'être chantonnée par les auditeurs ordinaires.

Ceci dit, se baser sur ce couple d'opposition simple/sophistiqué pour effectuer une classification générale des musiques en deux catégories populaire et classique peut paraître par trop simpliste. Blacking (1981, p. 12) nous signale que « musical skills are not required any less for "folk" and "popular" music than for "art" music, just as William Byrd's choral music is not easier than Handel's or Verdi's or Britten's. Pop musicians are no less meticulous about rehearsal than symphony orchestras. » Beaucoup de spécialistes de la *popular music* n'acceptent pas que le critère de simplicité/complexité soit pertinent pour distinguer les deux catégories classique et populaire. Middleton (2002, p. 4) écrit à ce propos :

« "Art" music [...] is generally regarded as by nature complex, difficult, demanding; "popular" music then has to be defined as "simple", "accessible", "facile". But many pieces commonly thought of as "art" (Handel's "Hallelujah Chorus", many Schubert songs, many Verdi arias) have qualities of simplicity; conversely, it is by no means obvious that the Sex Pistols' records were "accessible", Frank Zappa's work "simple" or Billie Holiday's "facile". »

Peter Manuel (1988, p. 3) aussi émet cet avis :

« *A popular music may well be more sophisticated in certain parameters than the art music of its culture; aside from sophistication in such matters as producing and mixing of recording (which should not necessarily be regarded as extra-musical parameters), there are, for example, certain kinds of rhythmic complexity in a James Brown song (not to mention jazz) which are not found in Mozart's symphonies (although the reverse may also be true).* »

Adorno (1941, p. 20), en parlant de ce que distingue la *popular music*⁹ de la musique classique (et pour lui, c'est la standardisation de la première *versus* la non-standardisation de la deuxième), trouve ce critère de simplicité inadéquat.

« *The previous discussion shows that the difference between popular and serious music can be grasped in more precise terms than those referring to musical levels such as "lowbrow and highbrow", "simple and complex", "naïve and sophisticated". For example, the difference between the spheres cannot be adequately expressed in terms of complexity and simplicity. All works of the earlier Viennese classicism are, without exception, rhythmically simpler than stock arrangements of jazz. Melodically, the wide intervals of a good many hits such as "Deep Purple" or "Sunrise Serenade" are more difficult to follow per se than most melodies of, for example, Haydn, which consist mainly of circumscriptions of tonic triads and second steps. Harmonically, the supply of chords of the so-called classics is invariably more limited than that of any current Tin Pan Alley composer who draws from Debussy, Ravel, and even later sources.* »

Il est clair qu'Adorno, pour donner des exemples de la simplicité de la musique classique, entend par ce terme le style classique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle où le style populaire était en vogue et la simplicité était le slogan d'un Telemann qui préférait écrire pour un grand nombre d'auditeurs que pour un nombre limité de privilégiés. Or, cette comparaison ne convient pas à son intention de comparer la *catégorie* de la *popular music* avec la *catégorie* de la musique classique qui englobe tous les styles, depuis au moins le XVII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine, du style baroque à la musique atonale, y compris, naturellement, le style impressionniste de Debussy et de Ravel qui inspire, selon lui, les compositeurs de Tin Pan Alley. Comparer, sur le plan harmonique, les œuvres de ces derniers avec celles des compositeurs de l'époque classique, c'est plutôt comparer l'harmonie de ces compositeurs classiques avec celle de Debussy et de Ravel. Il s'agit de deux styles ou de deux niveaux de complexité harmonique au sein d'une seule et même catégorie. De même, la complexité mélodique de telle ou telle chanson de variétés ne doit pas être comparée avec les mélodies les plus simples de la catégorie opposée qui compte, à côté de Haydn, un grand nombre de compositeurs dont les mélodies sont d'une sophistication exemplaire. La comparaison de l'aspect rythmique de la musique classique avec celui du jazz aussi a cet inconvénient que, outre le fait qu'il s'agit là aussi, précisément, de la période la plus pauvre de l'école

⁹ Je rappelle au lecteur que, dans cet article, je ne fais pas de distinction entre la « *popular music* » et la « *musique populaire* ».

viennoise (« earlier Viennese classicism »), elle s'effectue entre deux systèmes musicaux différents, au moins sur le plan rythmique.

Toutes ces remarques sur la citation d'Adorno (qui sont également valable pour d'autres citations ci-dessus), surtout cette dernière, nous conduisent à une conclusion sur le premier critère de la classification. Tout d'abord, on ne mesure pas la simplicité et la complexité des œuvres, des répertoires ou des styles isolés d'une catégorie en les comparant avec des œuvres, des répertoires ou des styles isolés d'une autre catégorie. Cette approche serait biaisée surtout lorsqu'on ne suit pas une méthode cohérente dans la sélection des exemples, comparant les cas les plus simples d'une catégorie avec les cas les plus compliqués de l'autre. La comparaison doit donc s'effectuer entre les catégories dans leur totalité.

Mais comment comparer deux catégories musicales si vastes dans leur totalité ? Comment peut-on dire qu'une catégorie est dans sa totalité plus compliquée ou plus simple qu'une autre ? Nettl (1978, p. 125) écrit à ce propos :

« Conceivably, thus, a purely oral tradition may normally be simpler, over all, than a partially written one; a tradition with music theory of an articulated sort, more complex than one lacking it; and traditions with professional training of musicians may be more complex than others. We may, indeed, be able to rate overall complexity of a musical system on a continuum and get reasonable agreement even among observers from a variety of cultures. »

La notion de système fournit donc peut-être la clé de la réponse. On peut probablement mesurer la simplicité et la complexité d'une catégorie par le degré de développement de son système musical en tant qu'ensemble des principes concernant la mélodie, le rythme, les aspects acoustiques, les techniques instrumentales et vocales, etc. Là, aussi, il faut éviter de comparer isolément chacun de ces paramètres d'un système avec son homologue d'un autre système. C'est ici la deuxième condition de comparaison qui consiste à prendre en considération l'homologie des catégories en question au niveau du système. Ce ne sera donc peut-être pas déraisonnable de postuler qu'*entre deux catégories musicales qui partagent un seul et même système musical, celle qui possède l'état le plus développé de ce système commun est plus compliquée que l'autre*. On ne compare donc pas, par exemple, la musique classique occidentale avec la musique des pygmées centre-africains, dont les systèmes musicaux sont si différents l'un de l'autre, pour conclure que la première est plus compliquée que la deuxième ou le contraire. La complexité et la simplicité se définissent par le niveau de développement d'un système singulier.

Cette approche nous conduit directement au problème de la genèse des musiques classiques. En fait, la coexistence de deux catégories musicales ayant un seul et même système à deux niveaux de sophistication peut être éventuellement interprétée de deux manières : soit la catégorie ayant le système le plus sophistiqué est issue de l'autre, soit la catégorie ayant le système le plus simple est le résultat de la simplification de la catégorie la plus compliquée. Nous allons voir que les deux cas sont possibles et que l'un n'exclut pas l'autre. Le premier cas ne nous oblige pas à accepter que le développement d'un système soit forcément le résultat de la sophistication progressive d'un seul système

élémentaire, quoiqu'on ne puisse pas exclure cette possibilité non plus. Il arrive, et c'est probablement le cas le plus fréquent, qu'un système compliqué soit le cumul de petits systèmes isolés « resystématisés » dans une unité plus vaste où domine une pensée musicale unificatrice et non pas le résultat de l'évolution d'un seul système. Le nouveau système une fois établi, il arrive qu'on le simplifie pour des usages particuliers. En principe, il semble que plus on va vers les centres urbains et plus on rencontre cette procédure qui consiste à « resimplifier » le système sophistiqué.

Ainsi, on peut voir la musique classique occidentale à la fois comme la sophistication progressive du plain-chant¹⁰ et comme un développement cumulatif qui a réuni plusieurs traditions et pratiques musicales, sacrées et profanes. C'est ce qu'on peut également dire pour la procédure de la classicisation du corpus musical irano-arabo-turc au fil des siècles, procédure que, en se référant à Düring (1994, p. 132-137 ; 2001a, p. 65 et aussi 2004, p. 15), on peut qualifier comme la « déterritorialisation » et « reterritorialisation » de la musique, termes qu'il emprunte d'ailleurs de Deleuze et Guattari et les utilise dans un contexte similaire.

Un exemple de la « resimplification » de la musique classique se trouve dans les pratiques musicales urbaines de l'Iran. C'est le cas, notamment, de la musique *motrebi* de Téhéran et aussi celui du *ghazal khâni*, pratiqués respectivement par les musiciens professionnels et non professionnels. Les deux musiques sont tout à fait conformes au système de la musique dite *dastgâhi* (la musique d'art persane) sur tous les plans (modaux, rythmiques, etc.), tandis qu'elles n'utilisent qu'un nombre restreint de modes de ce système ainsi qu'un nombre limité de genres – mesurés pour le *motrebi* et non mesuré pour le *ghazal khâni*.

La dichotomie simple/compliqué ne peut donc être un critère de classification des musiques en deux catégories populaire et classique que lorsqu'elle s'applique aux musiques partageant un seul et même système musical. Dans ce cas-là, soit la musique populaire est à l'origine de la musique classique (l'état embryonnaire du système), soit elle est née de cette musique (l'état simplifié du système). Dans tous les cas, la musique dite classique est celle qui utilise les potentiels de ce système commun au maximum.

Ceci dit, par quels critères peut-on formuler les différences qui existent entre les musiques qualifiées ainsi de classiques, d'une part, et une grande quantité de musiques qui suivent d'autres systèmes musicaux que ces musiques, d'autre part ?

2.2. La dichotomie savant/ non savant

C'est au moyen de cette dichotomie que l'ethnomusicologie distingue, tout en évitant les jugements de valeur sur les aspects esthétiques, les musiques des grandes civilisations d'Asie et d'Europe des autres musiques du monde. Rouget, dans son article pour l'*Encyclopédie de la pléiade*, sous le titre général « Les systèmes musicaux », tout en précisant que « si primitive qu'elle puisse être [...] il n'est pas de musique qui ne soit un système » (1968, p. 1369), distingue nettement « les musiques savantes » des « hautes cultures » orientales et occidentales (chinoise, indienne, grecque, etc.) des « musiques

¹⁰ L'acception « musique classique occidentale » est prise ici dans le sens le plus large du terme. On sait que beaucoup de musicologues, notamment J. Chailley (s. d., p. 99), ont tendance à qualifier de « classique » seulement la musique occidentale postérieure au XVII^e siècle.

non savantes », ces dernières étant pour lui « toutes les musiques appartenant aux civilisations n'ayant développé aucune théorie mathématique sur les rapports acoustiques qui existent entre les sons » (*Ibid.*, p. 1368). C'est également dans ces termes que Brandily (1989, p. 5 et 6) donne une définition des musiques savantes :

« Ce qui caractérise les musiques savantes, c'est qu'elles ont fait l'objet de spéculations sur les sons et les rapports acoustiques qui existent entre eux. Il en résulte une théorie à laquelle on se réfère de façon explicite. La compétence musicale, dans ce cadre, s'acquiert prioritairement par l'apprentissage d'un corpus de règles dont la connaissance est jugée indispensable pour pouvoir composer des musiques de ce type. La spécificité de cette démarche consiste donc en une conceptualisation préalable à la construction sonore et à son exécution. Si la musique savante occidentale repose sur ce principe, elle est loin d'être la seule et encore moins la première. On peut citer, en remontant dans le temps, la théorie grecque antique à laquelle s'est rattachée la théorie arabe dite classique, celle de l'Iran, celle de l'Inde et celles qui en dérivent et, enfin, celle de la Chine qui, dans l'état actuel des connaissances, semble la plus ancienne.

[...] Par ailleurs, il existe de par le monde un nombre considérable de traditions musicales, non moins riches et remarquables que celles qui viennent d'être évoquées, mais qui fonctionnent de façon très différente. Elles se construisent empiriquement et les règles auxquelles elles sont soumises restent le plus souvent implicites, en tout ou en partie. L'essentiel de l'apprentissage se fait par imprégnation puis par imitation. Dans leur milieu d'origine, le discours sur ces musiques est généralement limité [...]. »

Les traits essentiels de ces idées sont donc les suivants : tout d'abord, toutes les musiques sont pourvues d'un système ou un ensemble de règles. Ensuite, les règles de certaines musiques, qu'on qualifie de savantes, sont verbalisées et expliquées dans une théorie mathématique qui est le résultat de spéculations sur les sons et les rapports acoustiques qui existent entre eux, ce qui n'est pas le cas des musiques non savantes¹¹.

C'est presque la même idée que les informateurs de Baily (1988, p. 37 et 162) ont d'une musique *klâsik* qu'ils qualifient de *elmi* ou scientifique. Les adeptes de la musique classique occidentale en Iran préfèrent réserver le même qualificatif (*elmi*) exclusivement pour cette musique qu'ils estiment la seule basée sur des lois scientifiques, s'opposant ainsi aux tenants de la musique *dastgâhi* ou traditionnelle qui leur rappellent l'existence d'innombrables traités de musique écrits depuis plus de mille ans sur les principes de la musique iranienne. Ailleurs, les Azerbaïdjanais, chez qui la musique classique est plutôt l'équivalent d'une musique ancienne, parlent beaucoup moins que les centre-asiatiques des aspects « scientifiques » d'une telle musique. Ces derniers, selon During (1994, p. 55), ont deux « critères essentiels ou éminents de classicisme. L'un est l'aspect scientifique ou érudit de cette musique ; l'autre est son organisation », c'est-à-dire

¹¹ Quant à l'apprentissage, nous allons en parler plus loin.

l'agencement de différentes pièces au sein des suites définies, ce qui constitue le corpus du *shash maqâm*.

Le développement d'une théorie explicite, qui n'est probablement pas limité à des spéculations sur les rapports acoustiques entre les sons mais qui concerne tous les éléments du système musical comme les principes rythmiques, les formes, les techniques vocales et instrumentales, etc., est une des caractéristiques importantes des musiques classiques évoquée également par Powers (1980, p. 11). C'est à la fois la cause et l'effet du développement d'un système musical : plus un système s'élargit, plus on ressent la nécessité de l'organiser, de l'agencer et de rendre ses lois et ses règles explicites ; plus on procède à l'agencement et à l'organisation du système, plus on découvre ses possibilités inhérentes et plus on se met à exploiter ces possibilités. La théorisation du système contribue plus que n'importe quel autre élément à la classicisation d'une musique.

Pour la distinction des grandes catégories musicales, ce critère savant/non savant a cet avantage par rapport au critère simple/compliqué qu'il ne nous limite pas aux musiques partageant un seul et même système. On peut comparer par ce critère le *shash maqâm* avec la musique badakhshânaise. Mais il a également ce désavantage qu'il ne rend pas compte des musiques populaires urbaines étant le résultat de la simplification du système classique. La musique *motrebi* de l'Iran, par exemple, comme nous l'avons déjà remarqué, utilise le système de la musique classique iranienne. Abstraction faite du niveau de connaissance des *motreb* des éléments de ce système, ce dernier est en soi pourvu d'une théorie explicite. Autrement dit, la musique *motrebi* utilise le système d'une musique savante sans en exploiter toutes les possibilités. La différence ici n'est pas entre les structures profondes, ou les « grammaires », de ces deux musiques mais bien entre leurs structures de surface, ou leurs « discours », pour reprendre les idées de Blacking (1980, p. 33).

3. Le musicien et son rapport avec la musique

Le rapport qu'établit le musicien de la musique classique avec cette musique dans le processus d'apprentissage (et de connaissance en général) est d'une nature différente de celui établi par le musicien populaire avec sa musique. Pour Powers (1980, p. 11) le type et la durée d'apprentissage sont importants comme des traits caractéristiques des musiques classiques. During, en parlant des critères de l'authenticité de la musique chez les musiciens iraniens (et moyen-orientaux en général), fait une distinction entre ce qu'il appelle musique maternelle (comme langue maternelle) ou *musique de la mère* et une autre catégorie musicale qu'il appelle *musique du père*. L'apprentissage de la première « se fait – comme pour la langue maternelle – par le cerveau droit, et non par le cerveau gauche, qui est celui de l'acquisition des savoirs théoriques » (1994, p. 152-153). Quant à la musique du père qui s'oppose à la première :

« [c'est une musique] qui correspond à un autre niveau culturel et à des formes musicales faisant appel à d'autres processus d'acquisition, à la réflexion, à la technique, à la rationalisation, la verbalisation et la conceptualisation. Une telle musique appartient au domaine savant et constitue une spécialisation, un savoir spécifique partagé par un petit nombre, mais potentiellement accessible à un grand nombre, puisqu'en s'arrachant à la mère et à la terre, il se reterritorialise dans la pensée

et y gagne une certaine universalité. Tout ce qu'on appelle musique d'art ressortit à cette catégorie, tandis que les pratiques musicales élémentaires ou fondamentales (sur lesquelles, néanmoins, s'édifient généralement les premières) ressortissent à la catégorie des musiques maternelles. » (Ibid., p. 153-154)

Bien que la notion de musique maternelle, comparable à la langue maternelle, qui *ne s'apprend pas* (Ibid., p. 154) et qu'on a « dans le sang », soit utilisée par les informateurs de During pour expliquer l'impossibilité d'apprendre la musique classique iranienne par les non-Iraniens, la définition de ces deux catégories de musique par During a une autre facette, peut-être même la principale, qui peut être convenablement appliquée à l'opposition classique/populaire, comme l'a, d'ailleurs, suggéré l'auteur lui-même. Le processus d'apprentissage des musiques classiques, contrairement à celui des musiques populaires, est donc basé sur réflexion, technique, rationalisation, verbalisation et conceptualisation. On peut établir un parallèle entre la dichotomie *musique de la mère/musique du père* de During, d'une part, et les connaissances *formelle-informelle* et *technique* de Hall, de l'autre. Dans le contexte d'une réflexion sur la notion de culture, Edward Hall distingue trois types de connaissance et de conscience : formelle, informelle et technique.

« Le processus formel est de nature bipolaire. L'élève essaie, se trompe et est corrigé. (« Non, pas du côté droit, du côté gauche ! Rappelez-vous : ne jamais s'approcher d'un cheval par la droite ! ») [sans raisonnement et sans explications analytiques]. [...] L'apprentissage informel se fait en grande partie par le choix et l'imitation de modèles, quelquefois volontairement, le plus souvent inconsciemment. Dans la plupart des cas, le modèle ne participe pas à ce processus, sauf en tant qu'objet d'imitation. L'apprentissage technique se fait dans la direction opposée. La connaissance est du côté du professeur. Son savoir-faire est fonction de ses connaissances et de ses facultés d'analyse. Si son analyse est suffisamment claire et minutieuse, il n'a même pas besoin d'être présent. Il peut la transmettre par écrit ou l'enregistrer. » (1984, p. : 91)

Dans cette catégorisation de modes d'apprentissage sont dessinés les traits essentiels de l'apprentissage des musiques populaire et classique. Les connaissances formelles et surtout informelles correspondent au mode de connaissance des musiciens populaires. Rappelons ce que Brandily souligne à propos des musiques non savantes : « L'essentiel de l'apprentissage se fait par imprégnation puis par imitation. » La remarque de During sur l'apprentissage de la musique maternelle par le cerveau droit souligne elle aussi la nature non analytique et holistique de cette connaissance, car, comme l'a précisé Watzlawick (1980, p. 31), « [l'hémisphère droit] est hautement spécialisé dans la perception holistique des relations, des modèles, des configurations et des structures complexes ». Cela correspond à un autre aspect de l'apprentissage informel expliqué par Hall (Ibid., p. 88) : « On apprend, en une seule fois, tout un ensemble d'activités liées entre elles, souvent sans savoir qu'on apprend quelque chose ou que ce quelque chose est gouverné par des schémas ou des règles. » Par contre, la connaissance technique, avec sa nature analytique, nous rappelle toutes les caractéristiques du processus d'acquisition de *la musique du père* mentionnées par During : réflexion, technique, rationalisation,

verbalisation et conceptualisation, le comportement technique étant « caractérisé par le fait qu'il est pleinement conscient » et explicite (Hall, 1984, p. 94).

Grâce à cette connaissance technique, ce savoir explicite et ce comportement conscient, le musicien de la musique classique acquiert une place privilégiée dans le milieu musical et gagne un respect que la société n'accorde pas aux musiciens populaires. Les meilleurs représentants de la musique classique, en s'approchant, par leurs propos savants, des personnages scientifiques, se mettent au-dessus de leurs homologues dans le domaine de la musique populaire. Outre le fait qu'ils ont une connaissance technique de leurs métiers, les musiciens classiques sont des personnages lettrés et cultivés qui fréquentent les érudits de leur temps et sont accueillis chez les aristocrates et les représentants des classes dominantes de la société¹². C'est, comme nous le signale Shiloah (1991, p. 100), un fait très ancien dans l'aire culturelle arabo-irano-turque :

« En dehors de dispositions musicales innées, de qualités vocales recherchées et de vertus artistiques admises et normalisées, le parfait chanteur-musicien [des premiers siècles de l'Islam] devait se distinguer par sa vaste culture, son éloquence, son art de discourir avec compétence sur les divers domaines du savoir. »

Beaucoup de musiciens contemporains de cette aire culturelle aussi étaient des lettrés et des gens cultivés de leur temps (voir, entre autres, Moussali, 1988, p. 39 et Zohrabov, 1999, p. 120). Mostowfi (1998, vol. 1, p. 188, 513 et vol. 2, p. 237) et Mo'ayer-ol-Mamâlek (s.d., p. 75, 227 et 286) mentionnent même les cas où les aristocrates de l'époque nâseri pratiquent eux-mêmes la musique. Baily (1988, p. 162), en parlant des musiciens de la musique *klâsik* en Afghanistan, nous signale encore plus clairement qu'un maître de musique (*ustâd-e musiqi*), par contraste avec les musiciens populaires, surtout les joueurs de *sornâ* et de *dohol*, « était un artiste (*honarmand*), équivalent d'un écrivain, poète, calligraphe ou peintre miniaturiste, capable de produire une production artistique pouvant être aussi élevée que celle des autres arts ».

Les musiciens de la cour de l'Iran à l'époque qâdjâr, qui ne présentaient pas leurs musiques dans les fêtes et dans les réunions de débauche, se distinguaient des autres musiciens par le qualificatif *khâsse* ou « privilégiés ». Le fait qu'à l'ère moderne ces musiciens privilégiés et leurs descendants ont abandonné le titre de *motreb* et, n'en gardant que les aspects péjoratifs du terme, l'ont laissé aux musiciens de fêtes, montre qu'ils étaient conscients de ce qui les séparait d'eux et qu'ils avaient envie de le souligner. En Afghanistan, les musiciens professionnels masculins qui avaient étudié chez un maître de la musique classique indienne se mettaient au-dessus des autres (Baily, 1988, p. 163) et ne pratiquaient la musique légère *kiliwali* qu'à contrecœur, la considérant bonne pour les musiciens amateurs et les femmes musiciennes professionnelles (Baily, 1981, p. 115).

Plus que n'importe quels musiciens, ce sont ceux qui animent les fêtes et surtout les joueurs de *sornâ* et de *dohol* qui sont méprisés dans toute l'aire culturelle irano-arabo-turque. Leur profession est associée dans l'imagination des gens à tous les maux : l'alcool, la drogue, la prostitution, etc. C'est également le cas des *motreb* iraniens, musiciens de fêtes urbaines, et aussi le cas des pays arabes où cette association n'était pas

¹² Cet accueil est, d'ailleurs, une autre condition de classicisation dont nous allons parler plus loin.

moins flagrante (voir Tenaille, 2002, p. 29) et où, dans certains cas, les musiciennes de fêtes sont sollicitées en même temps pour la pratique d'un « autre art : celui de la prostitution » (Lortat-Jacob, 1994, p. 59). Les joueurs de *sornâ-dohol*, quant à eux, sont profondément méprisés et radicalement marginalisés dans beaucoup de sociétés. On les considère comme *luti* (en Iran) ou *lotu* (en Azerbaïdjan du XIX^e siècle) avec tous les aspects péjoratifs du terme. Ils sont mêlés quelquefois avec les Tsiganes (au Nord et à l'Ouest de l'Iran), dont le statut inférieur est connu de tous, et constituent dans certaines communautés une caste dévalorisée et marginale (notamment chez les Bakhtiyâri et les Qashqâyi de l'Iran¹³).

4. L'auditeur et son rapport avec la musique

L'archétype de l'auditeur de la musique classique est un mécène connaisseur qui jouit normalement d'un bon statut social. C'est, d'ailleurs, lui qui, en protégeant les musiciens, procure, comme During (2004, p. 17) l'a remarqué, une des conditions les plus importantes de la classicisation d'une musique (voir aussi Powers 1980, p. 11). Plus il occupe une place importante dans la société et plus son patronage est efficace. Le rôle qu'ont joué les cours royales dans le développement des musiques est à cet égard indéniable. Il suffit de penser au *shash maqâm* et à son âge d'or à la cour des derniers Mangits ou à l'essor de la musique *dastgâhi* de l'Iran à la cour nâseri pour en être convaincu. L'association des musiques classiques aux cours royales va tellement de soi que, pour qu'une musique soit qualifiée de classique, on estime quelquefois suffisant qu'elle soit une musique de la cour. Aubert (2001, p. 31), après avoir parlé d'un projet de réalisation d'un disque de la musique malienne pour lequel un des amis des musiciens avait suggéré le titre « Musique classique bambara du Mali », fait les remarques suivantes : « Comme la musique classique européenne et celle de plusieurs civilisations asiatiques, l'expression des griots du Mali peut effectivement prétendre à ce statut, par opposition à celui de musique "populaire", dans la mesure où elle est directement issue de l'art de musiciens de cour, attachés au service de la noblesse de l'ancien empire Mandingue ». C'est probablement pour cette raison qu'on voit cette musique apparaître parmi les 15 musiques classiques du monde dans le livre de Michael Church (2015).

Il va sans dire, cependant, que la pratique de l'art musical à la cour ne suffit pas, à elle seule, à rendre cet art classique, d'autant plus que la cour peut accueillir également les musiciens de fêtes avec leurs musiques de caractère populaire. La remarque faite par Feldman (1996, p. 42) sur le Bâbur Nâme, un texte daté avant 1530, est à cet égard significative : « Nowhere in Babur's description of the music at the Herâti court is there any mention of dancing boys, singing girls, or any genre or musical instrument which is not part of the art tradition of the Muslim Middle East. This does not mean that these other genres and performers did not exist in the context of courtly life, but the exclusivity of the description indicates that the courtly genres and their performers maintained an independent status which was supported by the major court of the period. » Donc, non

¹³ C'est également le cas dans les pays arabes (voir, entre autres, Lambert, 1997, p. 157 et 177). On sait qu'en Inde aussi, ils souffraient de mauvaise réputation : « The *Soorna* players are men of bad morals, and pass the greater part of the day in the shops of the retailers of *toddy* and other spirits. There they recite at great length to those who will listen to them, the very shameful adventures of their lives [...] » (*Les Hindôus* de F. Baltazard Solvyns, cité par Hood, 1965, p. 221).

seulement le seul fait d'être présent dans la cour ne veut pas dire forcément qu'on est dans le domaine de l'art classique, mais aussi ce n'est pas uniquement dans cet endroit que cet art trouvait son lieu de présentation. C'est, en principe, comme je l'ai déjà remarqué dans un autre article, « l'attachement à un cercle de lettrés et de connaisseurs, qu'il se trouve dans une cour ou ailleurs, qui garantit le développement d'une musique et sa survie en tant qu'art classique » :

« Dans les réunions de ces mélomanes cultivés, le mode d'écoute musicale correspond à ce qu'Adorno (1994, p. 10) qualifie de "structurelle", une "écoute parfaitement adéquate" des "experts" (Ibid.). C'est ici également qu'on discute sur les aspects techniques et esthétiques de la musique ainsi que sur ses dimensions extra-musicales, qu'on découvre de nouvelles possibilités d'élargir le système ou qu'on encourage les tentatives de son développement. » (Fatemi, 2013, p. 89)

Plusieurs exemples de ce genre de réunion, dans différentes sociétés de la zone culturelle arabo-irano-turque ont été donnés dans ce même article (*Ibid.*). J'ai aussi montré que la présence de la catégorie musicale qu'on qualifie normalement de « classique » dans les fêtes de mariage en Azerbaïdjan ou dans certains types de cafés en Iraq et au Maghreb ne contredit pas notre hypothèse sur le statut social de son auditeur et/ou le mode d'écoute musicale liée à cette catégorie, car les fêtes de mariage azéris qui utilisent la musique classique de *muqâm*, ainsi qu'une phase de fête de mariage en Asie Centrale, appelée *âsh pedari*, où se joue le *shashmaqâm*, sont complètement étrangères à la réjouissance publique, étant des réunions assez sobres et solennelles, demandant, comme les cas des cafés arabes où s'interprètent les *maqâm al-'irâqi* et le *nuba* du maghreb, une écoute attentive ou, disons, « structurelle » des « experts » (*Ibid.*, p. 101-102).

De tout ce qui précède, il résulte que, dès qu'il s'agit de l'auditeur, nous sommes en présence du problème de conditions sociales pour la classicisation d'une musique. C'est là que l'élitisme culturel fonctionne comme une force génératrice favorisant la genèse d'une musique pouvant être, à son tour, la marque d'une distinction sociale. On est déjà distingué et on s'approprie une musique qui puisse souligner cette distinction. Plus exactement encore, on essaye, en « accaparant » les meilleurs musiciens, en les intégrant dans des cercles d'élite, en les poussant à développer leurs capacités artistiques et leurs pensées musicales, de faire naître une musique qui puisse être un moyen de plus de distinction. Il est vrai que, comme l'a remarqué Bourdieu (1979, p. 318-319), le seul fait de « s'approprier une œuvre d'art, c'est s'affirmer comme le détenteur exclusif de l'objet et du goût véritable pour cet objet, ainsi converti en négation réifiée de tous ceux qui sont indignes de le posséder, faute d'avoir les moyens matériels ou symboliques de se l'approprier ou, simplement, un désir de le posséder assez fort pour "tout lui sacrifier" ». Mais cette possession de l'œuvre d'art, en l'occurrence la musique, par les élites n'a pas comme seul résultat l'affirmation du possesseur et la négation de ceux qui ne la possèdent pas. Elle contribue également au maintien et au renforcement (développement) des qualités de cette œuvre d'art (cette musique) qui la rendent digne d'être possédée par ces possesseurs. Un autre résultat de cette possession et de cet « accaparement » des « matériels de bonne qualité » est de ne laisser pour les autres, pour « le grand nombre », que les matériels « moins qualifiés » selon les critères de ces mêmes élites, que cette

qualification soit réelle ou qu'elle soit le résultat d'un simple « jeu du sérieux » (*Ibid.* : 56) si cher aux élites et aux classes dominantes d'une société. Ainsi les musiciens moins brillants, n'arrivant pas à exploiter à fond un système musical défini, restent dans le secteur populaire et ne pratiquent qu'une musique légère, ce qui est, par exemple dans la société iranienne, le cas des *motreb* et de leur musique de fêtes.

Conclusion

Tout au long de cet article, j'ai considéré le pôle opposé de la musique classique comme une unité plus ou moins cohérente ayant les caractéristiques antithétiques de cette musique. Or, ce pôle est plutôt composite et j'ai déjà mentionné qu'il comporte au moins deux composants, l'un est la musique populaire à proprement parler et l'autre celle qu'en anglais est appelée *popular music*. De plus, la première catégorie comporte elle-même deux types de musiques : 1- celles qui partagent un seul et même système avec une musique classique définie ; présentant soit son état embryonnaire (plutôt rurales) soit son état simplifié (plutôt urbaines), et 2- celles qui n'ont aucun rapport systémique avec une musique classique quelconque ; c'est-à-dire les musiques qui n'ont pas à leur opposé une musique classique ayant le même système qu'elles. Il faut remarquer que le terme « populaire » est dans ce dernier cas utilisable seulement dans certaines conditions. Il est absurde de parler, par exemple, de « la musique populaire des pygmées africains » car, la culture musicale des pygmées n'étant pas polarisée, il n'existe pas une musique classique des pygmées à son opposé, la précision étant ici inutile et même déroutante. Mais on peut dire que « la musique des pygmées africains est une musique populaire », car elle révèle des caractéristiques populaires que nous avons définies dans cet article. Ce sont parmi les attributs de ces couples d'opposition dont les deux éléments n'ont pas une valeur relative par rapport l'un à l'autre. Cette musique est non savante par opposition à la notion absolue de « musique savante » et son mode d'apprentissage est informel par opposition au mode d'apprentissage technique. Mais ce n'est pas une musique simple avec des musiciens moins réputés et des auditeurs moins nombreux qui se trouvent parmi les élites de la société, car sa simplicité supposée, la réputation de ses musiciens et le nombre de ses auditeurs doivent être comparés avec les mêmes facteurs d'une autre musique qui n'existe pas dans la réalité.

D'autres remarques importantes aussi sont nécessaires à ce moment. Premièrement, la procédure de classicisation est à mon avis une procédure très lente et longue. Elle se fait au fil des siècles et dépend des conditions sociales définies, comme celles que j'ai essayé d'énumérer. C'est pourquoi le nombre des sociétés ayant vécu une vie musicale bipolaire, attachée d'un côté à une sphère classique et de l'autre à une sphère populaire, est assez restreint et donc le nombre des musiques classiques du monde limité ; ce que témoigne le livre récemment publié de Michael Church (2015). C'est juste pour cette même raison qu'on peut douter que cela soit justifié d'inclure, comme le fait Church, le jazz afro-américain dans le cercle des musiques classiques.

Deuxièmement, je dois préciser que la majorité de ce que j'ai proposé dans cet article comme traits caractéristiques des musiques classiques relève des réalités historiques. En fait, il faut être d'accord avec Powers (1980, p. 5-10) que les choses ont quelquefois radicalement changé dans les sociétés contemporaines du Moyen-Orient et du Proche-Orient concernant la catégorisation des sphères musicales. Cela est même valable pour

beaucoup d'autres sociétés contemporaines, car le développement sans précédent de la classe moyenne partout dans le monde au XX^e siècle a mis fin à une polarisation nette des sphères musicales.

Par conséquent, étudier le rapport de l'auditeur avec différentes catégories musicales dans les sociétés contemporaines pose beaucoup de problèmes. Les spécialistes de la *popular music* (comme Manuel, Middleton, Hamm et les autres) qui ont consacré leurs travaux à ce sujet nous ont montré les problèmes que pose la notion de popularité dans une société complexe avec une diversité remarquable de genres musicaux. L'effort de Hamm (2003, p. 116-130) de mesurer la popularité de différents genres musicaux dans la société américaine montre bien la complexité d'une telle entreprise. Manuel (1988, p. 14), en citant Marothy, écrit :

« As Marothy notes "social classes are not sealed off by wall", and a grassroots genre like jazz, once absorbed into the commercial market, can no longer be regarded as the undiluted expression of any one class, but rather as "the product of an incessant, intricate mutual effect resulting from the tastes and efforts of both the capitalist and working classes"¹⁴. » »

Middleton (2002, p. 8) essaie d'expliquer cet « incessant, intricate mutual effect » en empruntant la notion d'*articulation* de Hall et Gramsci :

« While elements of culture are not directly, eternally or exclusively tied to specific economically determined factors such as class position, they are determined in the final instance by such factors, through the operation of articulating principles which are tied to class position. These operate by combining existing elements into new patterns or by attaching new connotations to them. Examples of the latter – attaching new connotations – would be the way musical elements of the bourgeois march were made to connote something different in nineteenth-century labour anthems [...] Examples of the former – recombining existing elements – would be the way this eclecticism in 1960s rock came into being in the first place, formed as it was from disparate sources, including many elements from bourgeois 'art music' [...]. »

Il semble, pourtant, que les difficultés auxquelles ces auteurs sont confrontés viennent du fait qu'ils sont très attachés, dans leurs classifications des auditeurs par rapport aux genres musicaux, à la notion de classe socio-économique, la polarisation bourgeois/prolétariat de la société et les phénomènes culturels qui la concernent¹⁵. D'autre part, ils sont beaucoup moins intéressés par la dichotomie classique/populaire (en la considérant plutôt comme impertinente) que par la pluralité des styles et des genres musicaux qu'ils étudient et que le titre de leurs livres confirme bien qu'ils les estiment comme *popular*

¹⁴ Marothy, 1974.

¹⁵ Nous avons déjà vu que la classification des techniques et des formes musicales aussi s'effectue chez Middleton et Marothy de la même manière, les formes symétriques et la virtuosité sont à leurs yeux les traits de l'art bourgeois.

music. C'est pourquoi les détails de leurs études dépassent le cadre de cet article qui s'intéresse à la dichotomie susmentionnée.

Malgré toutes les difficultés de classification, la *distinction* existe et l'appropriation des styles et des genres musicaux s'opère dans les sociétés disons complexes où certaines couches culturelles essayent de se séparer de la masse populaire. Que cet élitisme soit fondé ou pas fondé, forcé ou pas forcé, légitime ou pas légitime, il existe et il peut s'effectuer en négligeant quelquefois les barrières qui séparent les classes socio-économiques, comme l'ont suggéré d'ailleurs les spécialistes de la *popular music*. Dans les sociétés contemporaines, surtout dans celles des pays non-occidentaux où les classes dominantes ont tendance à se distinguer par le degré de leur occidentalisation et où cette occidentalisation, surtout par le biais de la culture de masse, a largement affecté les valeurs traditionnelles, la distinction peut être même effectuée par l'appropriation des genres musicaux qu'on peut à peine distinguer des autres genres. Manuel (1988, p. 190) en donne un bon exemple concernant la société indienne :

« *The modern crossover ghazal, with its sophisticated-sounding lyrics, relaxed, urbane vocal style, and history of elite patronage, has a pseudo-aristocratic ethos which distinguishes it from the stylized syncretic folk musics emerging with the cassette vogue. Its primary audience is the new Indian bourgeoisie – especially those who lack understanding of art music and high Urdu but who nevertheless seek in their music an affirmation of their socio-economic position.* »

Pourtant, on ne peut pas nier que, sur le plan historique et dans ces mêmes sociétés, la polarisation sociale allait jadis de pair avec une dichotomie de catégorie musicale, un rapport que, dans le cas du « modern crossover *ghazal* », nous rappelle Manuel en suggérant son « history of elite patronage » et son « pseudo-aristocratic ethos ».

Références bibliographiques

- ADORNO, Th. W. (with SIMPSON George), 1941, « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Sciences*, n° 11.
- ADORNO, Th. W., 1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps.
- AUBERT, L., 2001, *La musique de l'autre*, Genève, Georg.
- BAILY, J., 1981, "Cross-Cultural Perspectives in Popular Music: The Case of Afghanistan", *Popular Music*, n° 1.
- BAILY, J., 1988, *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat*. Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- BARTHES, R., 1991, "The Grain of the Voice", *The Responsibility of Forms*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- BELIAEV, V., 1975, *Central Asian Music*, traduit par Mark et Greta Slobin, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- BLACKING, J., 1980, *Le sens musical*, traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel, Paris, Minuit.

- BLACKING, J., 1981, "Making Artistic Popular Music, The Goal of True Folk", *Popular Music*, n° 1.
- BOULEZ, P., 1973, « Musique et musiciens : cinq entretiens » (entretien avec Pière Boulez par Jack Bornoff, *Cultures*, vol. 1 : Musique et société, Paris, Unesco et la Baconnière.
- BOURDIEU, P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit.
- BRANDILY, M., 1989, « Ethnomusicologie, musiques et civilisation », *Clarté-Encyclopédie du Présent – L'Homme et les sciences de la vie*, n° 9, fasc. 4895-4898.
- BREYLEY, G. J. et FATEMI, S., 2016, *Iranian Music and Popular Entertainment: From Motrebi to Losanjelesi and Beyond*, London, Routledge.
- CHAILLEY, J., [s.d.], *Cours d'histoire de la musique*, Paris, Alphonse Leduc.
- CHARLES-DOMONIQUE, L., 2006, *Musiques savantes, musiques populaires : Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS Éditions.
- CHURCH, M., 2015, *The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions*, Woodbridge, Boydell Press.
- DURING, J., 1988, *La musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Bouxwiller, Koerner.
- DURING, J., 1992, « L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran : 1980-1990 », *Asian Music*, XXIII/2.
- DURING, J., 1994, *Quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier.
- DURING, J., 2001a, *L'âme des sons*, Gordes, Le Relié.
- DURING, J., 2001b, « *Hand Made*. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 14.
- DURING, J., 2004/1383, « Zahirig-e baluchi va peydâyesh-e yek musiqi-ye "kelâsik" ». [Le baluchi Zahirig et la genèse d'une musique classique], *Faslnâme-ye musiqi-ye Mâhur*, n° 24, été. (La version révisée de « The Baluchi Zahirig as a Modal Landscape and the Emergence of a Classical Music », *The Structure and Idea of Maqâm: Historical Approaches*, edited by Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen, Tampere, 1997).
- FATEMI, S., 2005, « La musique légère urbaine dans la culture iranienne : Réflexions sur les notions de classique et populaire », Thèse de doctorat, Université Paris X, Nanterre.
- FATEMI, S., 2008, « Le *tasnif* iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux », *RTMMAM*, n° 2, p. 129-148.
- FELDMAN, W., 1996, *Music of Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, VWB, Verl. für Wiss. Und Bildung.
- GAMMOND, P., 1988, « Musique légère et de variétés », *Dictionnaire encyclopédique de la musique (Université d'Oxford)*, sous la direction de Denis Arnold, Paris, Laffont.
- GELBART, M., 2007, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUETTAT, M., 1980, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad.
- HALL, E.-T., 1984, *Le langage silencieux*, Paris, Seuil.

- HAMM, CH., 2003, *Putting Popular Music in Its Place*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEDĀYAT, M.-Q., 1965/1344, *Khâterât va khatarât, neveshte'i az târikh-e shesh pâdeshâh va gushe'i az dowre-ye zendegi-ye man* [Les souvenirs et les aventures, notes sur l'histoire de six rois et une partie de ma vie], Téhéran, Zovvâr.
- HOOD, M., 1965, « Music, the Unknown », Frank LL. Harrison, Mantle Hood, Claude V. Palisca, *Musicology*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- LAGRANGE, F., 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.
- LAMBERT, J., 1997, *La médecine de l'âme*, Nanterre, Société d'Ethnologie.
- LORTAT-JACOB, B., 1994, *Musique en fête*, Nanterre, Société d'Ethnologie.
- MANUEL, P., 1988, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- MIDDLETON, R., 2002, *Studying Popular Music. Milton Keynes*, Philadelphia, Open University Press.
- MO'AYYER-OL-MAMÂLEK, D.-A., s. d., *Rejâl-e asr-e nâseri* [Les hommes de l'époque nâseri], Téhéran, Nashr-e Târikh-e Iran.
- MOSTOWFI, A., 1998/1377, *Sharh-e zendegân-ye man* [L'histoire de ma vie], Téhéran, Zovvâr.
- MOUSSALI, B., 1988, « Irak, Musique savante de Bagdad », notice de CD, *La musique arabe savante et populaire*, Congrès du Caire, 1932, Paris, BNF & IMA.
- NETTL, B., 1970, "Attitudes Towards Persian Music in Tehran, 1969", *The Musical Quarterly*, vol. 56, n° 2, Apr., p. 183-197.
- NETTL, B., January 1978, « Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts », *Ethnomusicology*.
- NETTL, B., 2005, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- OTTAWAY, H., 1968, "The Enlightenment and the Revolution", Alec Robertson and Denis Stevens (eds.), *The Pelican History of Music*, vol. 3: Classical and Romantic, Middlesex, Penguin Books.
- POWERS, H. S., 1980, "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World", *Asian Music*, vol. 12, n° 1: Symposium on Art Musics in Muslim Nations, p. 5-39.
- QASSIM HASSAN, SCH., 1982, "The Long Necked Lute in Iraq", *Asian Music*, vol. 13, n° 2, p. 1-18.
- REINHARD, U. et K., 1969, *Musique de Turquie*, Paris, Buchet/Chastel.
- ROSEN, CH., 1978, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Gallimard.
- ROUGET, G., 1968, « L'ethnomusicologie », *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard.
- SHEPHERD, J., 1982, "A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics", *Popular Music*, n° 2.
- SHILOAH, A., 1991, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 4.

- SIGNELL, K., 1980, "Turkey's Classical Music: A Class Symbol", *Asian Music*, vol. 12, n° 1: Symposium on Art Music in Muslim Nations, p. 164-169.
- WATZLAWICK, P., 1980, *Le langage du changement*, Paris, Seuil.
- ZOHRÂBOV, R., 1996, *Shifâhi an'anali âzarbâyjân profesionâl musiqisi* [*La musique professionnelle, orale et traditionnelle de l'Azerbaïdjan*], Bakou, Âzarbâyjân Ensiklopediâsi.
- ZOHRÂBOV, R., 1999/1378, *Musiqi-ye maqâmi-ye Âzarbâyjân* (le titre original : *Muqâm*), traduit en persan par Alâ'eddin Hoseyni, Téhéran, Soroush.
- ZONIS, E., 1973, *Classical Persian Music: An Introduction*, Cambridge, Harvard University Press.