

RÉSUMÉ

On a réuni dans ce texte quelques éléments pour une réflexion sur les évolutions récentes du concert, sous les points de vue de l'interprétation, des nouveaux outils techniques, du public et de la composition, dans la perspective d'un débat sur l'avenir du concert dans nos sociétés.

ABSTRACT

In this paper have been gathered some elements for a debate on the concert's recent evolutions, under the point of view of the interpretation, the new technical tools, the audience, and the composition, with the perspective of a debate on the future of the concert in our society.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS AUTOUR DE LA NOTION DE CONCERT CONTEMPORAIN.

Il ne s'agit pas ici de faire une étude exhaustive de ce qu'est devenu le concert aujourd'hui, mais plutôt de mettre en avant quelques réflexions, volontairement un peu polémiques, sur ce que la pratique du concert signifie dans la vie musicale de ce début de vingt-et-unième siècle. Il y a dans l'idée de « concert contemporain » une ambiguïté sémantique qu'il faut lever. Il est évident que le concert contemporain n'est que très rarement un concert de musique contemporaine, ce qui le différencie profondément du concert qui se pratiquait à l'époque des œuvres datant en moyenne de deux siècles que l'on programme le plus couramment aujourd'hui. Cette situation est déjà probablement une indication : le concert est devenu un rituel de réinstanciation de moments de la mémoire culturelle. La part nostalgique du rituel ne doit d'ailleurs pas faire oublier sa part initiatique. Le concert est un lieu de transmission, qui n'est possible qu'avec la transmission, en amont, de toute une tradition, instrumentale et musicale, gestuelle et intellectuelle.

En apparence, rien n'a véritablement changé dans la forme du concert depuis les deux siècles que nous évoquons. Peut-être même depuis l'autonomisation du musical de sa fonctionnalité liturgique ou

* Compositeur, professeur à l'Université de Reims — jeanmarc.chouvel@free.fr

institutionnelle, qui s'est faite, somme toute, extrêmement progressivement. En apparence seulement. Car le concert a énormément évolué, suivant en cela l'évolution des mentalités et les mutations de la société. Et il va probablement encore beaucoup évoluer. Il y a, de toutes parts, une tension autour de ce qu'il représente, et les très nombreuses tentatives qu'a connu la fin du vingtième siècle de dépassement des limites à la fois temporelles et spatiales qu'il impose sont un indicateur de la véhémence de ces tensions. Musiciens au milieu du public, nuits entières d'écoute, relations les plus diverses avec toutes formes de spectacle, depuis la danse — ce qui n'a rien de neuf — jusqu'à la pyrotechnie¹... Mais *en quoi* le concert diffère-t-il aujourd'hui de ce qu'il fut ? En rien si on considère que c'est un acte de production sonore et d'écoute collective. Ses lieux consacrés, son protocole, sont restés extrêmement stables... Même les grands concerts populaires réunissant des milliers de personnes ne datent pas d'hier. Certes, au début du vingtième siècle, il faut encore renforcer numériquement les moyens sonores de l'orchestre, là où aujourd'hui, la sonorisation s'occupe aussi des oreilles de ceux qui seraient sourds. Toute une école a tenté de bouleverser les règles du concert, son protocole, mais les résultats sont restés très "conceptuels". Par exemple, ce compositeur espagnol qui a créé une pièce intitulée "musique absente", où les auditeurs sont convoqués dans un lieu et les musiciens jouent dans une autre salle. Ce type d'expérience est toujours à la fois savoureuse et frustrante, et il faut bien constater que la mode, qui a atteint son apogée peut-être après les 4"33 de John Cage, en est passée, et aussi, peut-être, avec elle, l'humour et la causticité qui y était attachée... Certaines innovations, comme par exemple le concert acousmatique imaginé par Pierre Henry dans sa propre maison, reviennent au fond à une pratique moins entravée par l'institutionnalisation des moyens de production, plus individuelle, telle que le terme même de « musique de chambre » nous en fait entrevoir le lointain passé. De même, de nombreuses installations sonores *in situ* ne nous ramènent-elles pas à un bucolisme primitif de l'écoute, si ce n'était le milieu urbain et ses nuisances sonores ? Car pour faire de la musique, il faut commencer par faire du silence !

¹ Les concerts d'un soliste comme François-René Duchâble sont assez caractéristiques de cette tendance, et on peut profiter du son et de l'image à une distance non négligeable du lieu du concert.

Si on met entre parenthèses ces cas limites qui mériteraient chacun une étude spécifique, on peut tenter une rapide analyse de certains des changements qui sont intervenus ces cinquante dernières années, aussi bien du côté de la production du son et de la musique, que du côté de sa réception.

1) le rôle de l'interprète

Il est frappant de constater que l'avènement du « grand interprète » romantique est quasi contemporain de celui des instruments mécaniques. Comme si l'exacerbation du pouvoir charismatique du musicien était une réaction de défense contre la possibilité de sa disparition. Le cas de François-René Duchâble est assez caractéristique. L'idée qu'il a eue de jouer du piano à queue au sommet du Mont-Blanc n'est même pas métaphorique. L'interprète doit aujourd'hui faire face à une surenchère médiatique, qui correspond à la deuxième révolution industrielle. Son concurrent n'est plus tant le piano mécanique que le speaker de TF1. La possibilité même du concert dépend de cette obédience et des réseaux de diffusion de l'information. France Musique(s) consacre d'ailleurs un temps d'antenne considérable à des interviews qui ne dépareillent pas d'avec le journalisme sportif, à la différence près qu'elles sont faites si possible en amont de l'exploit.

Quelle a été l'incidence de l'apparition des moyens de reproduction mécanique du son sur l'interprétation ? En partie de lui ôter une partie de son indépendance, par le rapport constant de l'écoute aux meilleurs maîtres et aux meilleures interprétations. Néanmoins, il devient presque rare qu'un concert ne soit pas enregistré, ne fut-ce que pour les archives des interprètes, et donc ceux-ci ont la possibilité de pouvoir s'écouter en permanence, dans la position de l'auditeur. Il faut préciser « dans la position de l'auditeur », car c'est parfois très différent de ce qu'entend l'interprète lui-même. C'est vrai en particulier pour certains instruments à clavier, comme l'orgue ou le clavecin, mais cela vaut au fond pour tous les instruments. Comme le fait d'entendre sa propre voix, le fait de s'entendre jouer introduit une « boucle de retour » qui favorise la maîtrise du résultat sonore. L'interprète crée probablement, plus ou moins consciemment, cette seconde écoute, décalée, extérieure à lui, qui tente de percevoir la réalité sonore sous cet

angle et de la modifier en conséquence. C'est en effet un phénomène étrange de l'écoute collective que de percevoir aussi avec les oreilles de ceux qui vous entourent. Ce serait un phénomène intéressant à détailler du point de vue psychologique, que cette faculté de dédoublement. Nous n'écoutons pas un disque ou un concert ou nous ne voyons pas un film de la même manière quand quelqu'un nous accompagne. Comme si nous recréions en nous une partie de la « mentalité réceptrice » de ces personnes.

Le rôle de l'interprète a aussi changé dans ses rapports aux compositeurs. D'une part, la musique connaît, par exemple avec le "théâtre musical", une amplification des exigences quant au geste de l'instrumentiste. On lui demande d'interpréter des partitions de plus en plus virtuoses, mais aussi d'être présent sur scène comme un acteur, voire comme un acrobate. Cela peut présenter des difficultés très profondes, par exemple dans le cas des chanteurs, dont on voudrait qu'ils sachent parler (ce qui est un autre métier, une autre formation) ou qu'ils pratiquent des techniques de voix tout à fait différentes de celles avec lesquelles ils ont été formés. D'où la « spécialisation » de certains interprètes dans le répertoire contemporain, à partir d'une pratique assidue de ce répertoire, pratique qui constitue, même si les conservatoires commencent à essayer d'intégrer quelque peu ces nouvelles techniques, l'essentiel de leur formation, confortée, bien entendu, par le dialogue avec les compositeurs.

Il serait trop long de détailler ici les conditions socio-économiques et le statut des interprètes. Il faut quand même évoquer le fait qu'elles ont énormément changé en cinquante ans, et à plusieurs reprises. Par exemple, il ya trente ans, beaucoup d'interprètes gagnaient suffisamment bien leur vie avec les séances de studio qu'ils faisaient pour la variété, pour pouvoir se permettre d'être disponibles pour la création contemporaine sans être trop regardant sur les cachets. La fin des orchestres de variétés a coïncidé avec l'apparition, à la fin des années soixante-dix, des ensembles spécialisés subventionnés.

2) l'évolution technique

L'introduction, par Pierre Schaeffer dans les années cinquante, du concept de « concert de hauts-parleurs », qu'il ne faut pas

confondre, dans son essence, avec les « concerts de musique enregistrée » que pratiquaient les dépliants touristiques pour hôtels de seconde zone dans les années soixante-dix, marque sans doute une révolution notable à la fois de l'organisation et du contenu des concerts, sans en changer, ceci dit, fondamentalement la forme.

Avec l'introduction des œuvres mixtes, le rapport à la temporalité, qui était auparavant intersubjective, a également été profondément modifié, d'abord dans le sens d'une perte de liberté, d'une certaine "rigidité" (qu'il ne faut toutefois pas exagérer) puis aujourd'hui, avec les technologies temps réel, dans celui d'une plus grande autonomie, restituant à l'interprète le contrôle de la temporalité et de certains autres paramètres d'expression. Le contrôle de la dynamique s'effectue en général dans la salle par quelqu'un qui est en position d'auditeur et qui revendique le statut d'interprète au même titre que celui qui est sur scène. Tout l'appareil électroacoustique, parfois utilisé à la seule fin d'amplifier le son instrumental, modifie également le rapport du public à la réalité acoustique du sonore. Il n'est plus question de "tendre l'oreille", et l'usage parfois naïf de cet appareillage peut conduire à des contre-sens musicaux. Le malentendu le plus fréquent concerne l'image stéréophonique, qui était sensée restituer, selon les dépliants commerciaux de l'époque de sa mise sur le marché, la spatialité de la salle de concert « comme si vous y étiez ». Une légère rotation de la tête suffit en général à débusquer la supercherie. Même des institutions sensées accorder une importance primordiale à ces aspects ne sont pas toujours au sommet de leur art. Par exemple, une pièce pour piano et clavier électronique donnée récemment à l'IRCAM, en donnant à la partie électronique l'ouverture de scène standard de la stéréophonie donnait une ampleur au son incompatible avec l'idée musicale de la pièce qui aurait exigé la fusion entre l'instrument naturel et le clavier électronique, c'est à dire un haut parleur situé au centre de la scène, avec le piano... le problème étant ce qui devait paraître équilibré au technicien son situé sur l'axe central ne l'était plus du tout quand on était décalé par rapport à cet axe, ce qui est tout de même le cas d'un grand nombre de places, même à l'espace de projection.

Toutefois, un certain nombre de compositeurs, comme Lachenman par exemple, adoptent une attitude de résistance vis à vis de ces conditions d'artificialité sonore. Par contre, dans les musiques populaires, le ravage est énorme, et la manière dont la fête de la musique s'est transformée en course aux décibels est révélatrice... mais s'agit-il encore de concert ?

3) le public

De tous les acteurs du concert, c'est peut-être celui qui a le plus évolué, et d'une manière assez difficile à appréhender. Il est certain que les moyens de diffusion de la musique que sont le disque et la radio rendent le « spectacle vivant » minoritaire dans les habitudes d'écoute. L'offre est pourtant importante, si l'on en juge par le nombre de concerts par jour à Paris, et le nombre de festivals dans tous les coins de France. Les sociologues ont posé souvent la question du « qui va écouter quoi ? ». La conclusion est assez bigarrée, à l'image de notre société. Avec l'évidence que le public d'un concert, quel qu'il soit, n'est pas un échantillon représentatif de la population, ni en âge, ni en origine sociale, ni en acquis culturels... La conclusion qu'ils en tirent en général fait de la musique un marqueur social, au même titre au fond que bien des produits de notre monde consumériste. Les pouvoirs publics font beaucoup pour casser ces représentations : amener les jeunes de banlieue à l'Opéra par exemple. Mais ce sont souvent des opérations un peu trop ponctuelles et qui ne doivent pas servir d'alibi. Le travail de fond, ce sont malgré tout les professeurs de musique de collège qui en sont les ouvriers, et la possibilité d'avoir, ne fut-ce qu'une fois par an la possibilité d'amener leurs élèves entendre un « vrai » concert n'est peut-être pas si évidente que ça partout en France. Car au fond, rien ne remplace cette présence du son et de l'interprète, et cela fait partie des expériences du monde aussi essentielles que « voir la mer » ou « toucher la neige ».

De tous les publics, celui de la musique contemporaine a été le plus « épinglé » ces derniers temps. Élitiste, snob, pédant... on aurait voulu donner des complexes à des gens qui sont tout simplement, pour beaucoup d'entre eux, curieux de leur temps et désireux de renouveler leurs émotions, on ne s'y serait guère pris autrement. La musique

contemporaine n'est pas aussi "mal-aimée" qu'on veut bien le dire, et, quand elle peut exister dans de bonnes conditions, elle est souvent bien accueillie, même par des publics peu avertis. On ne parle pas évidemment de quelques thuriféraires surconditionnés par une culture musicale obsolète, ou crispés sur des positions idéologiques d'un autre siècle... Il faut se méfier des généralités, et cette notion singulière d'*un* « public », n'est jamais, dans le silence de l'écoute, qu'une somme d'individualités parfois fort divergentes... À l'entracte d'un concert de *l'instant donné* deux personnes d'un certain âge à qui je demandais ce qu'elles pensaient du concert (en croyant de manière tout à fait erronée qu'il s'agissait des grands-parents d'un musicien...) me répondirent qu'elles étaient venues par intérêt pour la musique et qu'elles préféraient écouter de la musique contemporaine car « c'était plus inventif et moins ennuyeux qu'un concert de musique classique... »... Et ce n'est pas un témoignage isolé.

Malgré tout, les publics ont tendance à se spécialiser, et on assiste souvent à des « replis identitaires » aussi en termes de fréquentations musicales. La singularité de l'écoute est liée à une histoire personnelle et à des rencontres esthétiques marquantes qui sont différentes pour chacun de nous. Ce sont évidemment ces rencontres, cette « disponibilité à l'autre », qu'il conviendrait de développer, d'ouvrir, et d'accompagner. D'ailleurs quand on prend la peine de le faire, le public répond présent. Mais le travail est gigantesque, et les institutions qui devraient servir de relai (en particulier France Musique(s)), ont volontairement plongé dans une idéologie du médiatique qui ne fait plus grand cas de l'énorme travail à faire dans ce sens, laissant les acteurs de l'éducation musicale sans support digne de ce nom². Ce qui veut dire en clair que l'effort à fournir sera plus important encore pour les générations qui nous succèdent...

Il y aurait beaucoup à dire encore sans doute, mais nous en resterons là de ces quelques remarques un peu « à chaud ». Pour conclure, on pourrait évoquer la figure d'un acteur du concert que nous n'avons pas beaucoup cité : le compositeur. Comme le cinéaste est dépendant d'un producteur pour pouvoir réaliser son film, le

² Je ne parle pas, évidemment, des quelques producteurs et présentateurs qui essaient avec grand peine de résister au courant et qui ne se contentent pas d'être des *Disk Jokers* ou des gentils animateurs d'antenne.

compositeur est dépendant du concert pour pouvoir entendre son œuvre. Il peut certes trouver aujourd'hui, avec l'électroacoustique, une autonomie comparable à celle du peintre, mais s'il écrit pour des instruments, le concert demeure la vérité existentielle de ce qu'il a écrit. Or les choses ont beaucoup changé depuis deux siècles, et, comme nous l'avons déjà remarqué, il n'est pas évident que de nos jours l'actualité du concert soit l'actualité des œuvres qui y sont jouées. La rareté de la partie la plus récente du répertoire dans les programmations, comme dans les publications discographiques, laisse s'enfoncer dans l'oubli un continent que nous risquons d'avoir bien du mal à explorer à l'avenir. Il est bien évident que les compositeurs sont les premiers à souffrir de cette situation, même si on les accuse de l'avoir en grande partie eux-mêmes créée en s'isolant dans un ésotérisme répulsif. Certains d'entre eux considèrent même le concert comme une forme d'impasse, le réseau informatique leur permettant de toucher le public de leur musique beaucoup plus facilement. Quelle raison il y aurait-il, en effet, pour que les personnes aptes et disposées à écouter telle ou telle œuvre soient réunies au même endroit au même moment ? D'autres s'efforcent de retrouver les bonnes vieilles recettes de la séduction musicale. Ils y sont incités par des organismes comme *Musique Nouvelle en Liberté*, qui sous prétexte de réintroduire la musique d'aujourd'hui dans les concerts classiques, travaillent surtout à réintroduire la musique classique chez les compositeurs d'aujourd'hui. En général, cela sonne faux et plaqué, quand il ne s'agit pas simplement de la pire instanciation d'exercices d'école sans intérêt artistique. L'enjeu du concert n'est donc pas si anodin, et on mesure avec ces quelques exemples le terrain que la maîtrise de la production et de la diffusion musicale représentent pour des choix de civilisation dont nous devons de toute urgence, aujourd'hui, prendre conscience.