

La musique est un acte

par Alexandre Robert

La musique, selon Christopher Small, ne consiste pas en des choses (les œuvres) mais en actes (les performances). Une thèse séduisante, mais dont les implications sociologiques peinent à convaincre.

À propos de : Christopher Small, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*. Traduit par J. Sklower. Préface de Antoine Hennion. Éditions de la Philharmonie de Paris, 2019. 448 p., 16, 90 €.

Initialement publié en 1998, l'ouvrage *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*¹ du musicologue, compositeur et pédagogue Christopher Small (1927-2011) s'est d'emblée imposé comme une référence au sein des études académiques sur la musique.

L'argument central de l'ouvrage est le suivant : « La musique n'est pas du tout une chose, mais une activité, quelque chose que les gens font. » (p. 21) Contre toute forme de réification qui consiste à considérer la musique comme un objet figé, Small soutient en effet que le sens de la musique réside moins dans des œuvres autonomes que dans des *performances*. La perspective usuelle et fallacieuse selon laquelle les performances ne feraient que présenter des œuvres musicales « déjà-là » est ainsi renversée, puisque ce sont bien plutôt « les œuvres musicales qui existent afin d'offrir aux musiciens quelque chose à jouer » (p. 31). C'est tout le sens du concept de « musiquer » proposé par l'auteur, qui désigne le fait de « participer, de quelque

¹ Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middleton, Wesleyan University Press, 1998.

manière que ce soit, à une performance musicale » (p. 33) et, par-là, de contribuer d'une façon ou d'une autre à faire exister la musique.

De cet argument général découle une invitation à porter une attention toute particulière au rôle créatif de l'environnement au sein duquel se déroule toute performance et des différentes personnes qui y participent – les interprètes et les auditeur·rices au premier chef². Small considère en effet avant tout la musique comme une activité collective et, se revendiquant des travaux de l'anthropologue Gregory Bateson, prône une approche qui vise à restituer finement les multiples *relations* qui structurent les (et donnent leurs significations aux) performances musicales.

Le parti-pris de Small est ici de mettre en évidence les vertus heuristiques de cette approche à partir du cas du concert symphonique. Ce dispositif de performance, à la fois produit historique et relai contemporain d'une conception réifiante de la musique et des œuvres, s'avère justement un objet idéal pour déployer une analyse relationnelle et restituer, dans toute sa richesse et sa complexité, le sens de l'expérience musicale. L'ouvrage consiste en une sorte de compte-rendu ethnographique fictif où les différentes catégories de relations qui structurent un concert symphonique-type – relations entre l'environnement matériel de la performance et les participant·es ; relations entre les participant·es eux-mêmes ; relations entre les sons joués (p. 389) – sont successivement et minutieusement examinés.

Décomposer le cadre de la performance

Le lieu même de la performance cristallise toujours des représentations et des formes d'usage. La salle de concert moderne, par sa situation géographique spécifique, sa splendeur architecturale ou son organisation intérieure, impose aux individus qui s'y réunissent un rapport sacré à la musique, fait de déférence et de discrétion. Espace coupé du monde extérieur, l'auditorium est agencé de façon à encourager une attitude exclusivement consacrée à la musique et à sa réception silencieuse et intime – les

² Dans une perspective voisine de la théorie des mondes de l'art de Howard S. Becker (voir Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988), la théorie du musicien de Small inclut également toutes les activités qui participent moins directement ou de façon moins visible à la performance musicale (Becker parle des « activités de renfort »), comme celles « des personnes en charge de la billetterie à l'entrée d'une salle, des hommes costauds qui déplacent le piano ou la batterie, des *roadies* qui mettent en place les instruments ou font les réglages, ou encore des agents d'entretien qui font le ménage une fois que la salle est vide » (p. 33).

rangées de sièges séparés et orientés vers la scène excluant par exemple toute sociabilité ordinaire.

Small braque également la focale sur l'organisation économique du concert symphonique et sur l'ensemble des activités qui sont indispensables à sa bonne tenue : recrutement d'instrumentistes au sein d'un marché international, programmation, activités marketing, critique musicale, administration de la salle, ménage et entretien, etc. Toutes ces activités entretiennent l'illusion que la salle de concert est un espace séparé du monde extérieur – la dimension marchande de l'expérience musicale étant particulièrement euphémisée – dans la mesure où elles se déroulent en coulisse et sont maintenues hors de la vue des spectateur·rices.

Après avoir rappelé combien le principe de réunion avec des inconnu·es dans le cadre d'une performance musicale est récent et inédit à large échelle temporelle, l'auteur précise que les auditeur·rices ne sont pas aussi étranger·es les un·es aux autres qu'ils ou elles pourraient paraître. Ils ou elles partagent en effet nombre de propriétés sociales (âge plutôt avancé, origine bourgeoise, capital scolaire important, etc.) et, par là, des normes de comportement policées (discrétion, respect de l'écoute solitaire de chacun, etc.). Le public est en revanche séparé des musicien·nes et ne peut contribuer directement à la performance. Small soutient que cette relation distanciée est analogue à celle entre consommateurs et producteurs : le public peut payer pour écouter mais n'a pas de pouvoir sur ce qui est produit.

Les musicien·nes en relations

Toutes les actions scéniques des instrumentistes – entrée discrète sur scène, échauffements privés, port d'un uniforme – contribuent à afficher un entre-soi professionnel et à exprimer une distance vis-à-vis du public. Ils occupent aussi une position relativement dominée dans la division du travail créatif par rapport au chef d'orchestre et au compositeur. Small rappelle les conditions historiques qui, entre 1600 et 1850, ont rendu possible l'émergence d'un corps d'instrumentistes professionnels : la conception réifiante de la musique, la séparation entre des pratiques musicales publiques professionnelles et des pratiques musicales privées amateurs, la constitution d'un cadre formel et spécialisé pour la performance et la commercialisation des places de concert.

Le rituel du concert est toutefois très largement centré sur la figure du chef d'orchestre³ et vise à mettre en scène son rôle de médium entre l'œuvre musicale et les instrumentistes ou le public. Si le mode d'autorité du chef sur les musicien·nes peut varier, il incarne l'idéal d'un son intégré et surveillé de l'extérieur, excluant autant la participation du public que les initiatives improvisées des instrumentistes.

Les compositeurs ont un mode d'existence un peu particulier lors de la performance. Les concerts symphoniques célèbrent généralement un petit club d'une cinquantaine de compositeurs morts entre le XVII^e et le début du XX^e siècles. Le chef peut aussi être vu comme une sorte de chaman chargé d'invoquer l'esprit de ces prophètes du passé, qui ont été progressivement construits et mythifiés comme des héros culturels afin de répondre à nos intérêts contemporains. Le répertoire des orchestres s'est ainsi figé en s'accompagnant d'une attitude révérencieuse vis-à-vis des œuvres ainsi que d'une logique d'authenticité – dont le mouvement d'interprétation historiquement informée de la musique ancienne est une des manifestations les plus récentes.

Small se penche en outre sur le statut et le rôle des partitions au sein des performances symphoniques. Ces objets discrets permettent aux musicien·nes de conserver et de communiquer des instructions musicales. À partir du XIX^e siècle, l'exigence de fidélité au texte s'est considérablement renforcée, si bien que, dans leur usage actuel, les partitions limitent largement ce qu'il est possible de jouer lors des performances musicales (il n'est plus possible, pour les instrumentistes, d'improviser). Elles traduisent ainsi la reconnaissance de l'autorité du compositeur et le souci d'authenticité précédemment évoqué.

Les rapports sonores et leurs significations

Le concert symphonique met également en scène des relations entre les sons eux-mêmes. Small expose les principes de la syntaxe harmonique tonale et les effets de contrastes, de tensions et de résolutions sur lesquels elle repose. Bien que cette syntaxe soit aujourd'hui totalement naturalisée pour des oreilles occidentales, elle n'en est pas moins une construction historique et culturelle fondée sur la rationalisation des rapports entre les hauteurs (le « tempérament égal »). Il montre ensuite en quoi la

³ Small rappelle que les chef·fes comme les compositeur·rices sont en immense majorité des hommes.

musique instrumentale de concert est directement dérivée du théâtre et de l'opéra, dont elle transpose sur le plan proprement musical la dimension dramaturgique, le jeu sur le couple tension/détente et la mise en scène des rapports de genre. Dès ses débuts au XVII^e siècle, la musique instrumentale de concert est une musique « représentative » au sens où elle puise dans un répertoire de gestes musicaux (mélodiques, harmoniques, rythmiques, dynamiques, timbriques, etc.) qui figurent des relations et les états émotionnels qui leur sont associés, et où elle suppose une écoute distanciée de spectateur·rice. Le genre de la symphonie, qui naît vers le milieu du XVIII^e siècle, se caractérise par une progression dramatique sur plusieurs mouvements ainsi que par une sorte de métarécit qui structure toute narration musicale : affirmation d'un ordre établi / perturbation / rétablissement de l'ordre. Selon Small, le récit symphonique met toujours en scène les relations conflictuelles entre deux thèmes que l'on peut identifier – via leurs caractéristiques musicales stéréotypiques – comme « masculin » et « féminin »⁴. Il développe ainsi deux interprétations très personnelles des déroulés narratifs de la 5^e symphonie de Beethoven et de la 6^e symphonie de Tchaïkovski.

Un essai fondateur, entre musicologie et sciences sociales

La lecture de cet essai s'avère stimulante à de nombreux égards. Sa construction singulière, portée par une écriture claire et accessible, permet de déplier les multiples niveaux de signification du concert symphonique en faisant constamment varier les échelles d'observation et en restituant l'épaisseur historique et sociale de nombreux aspects de cette expérience musicale. Il faut également souligner l'intérêt des petits excursus théoriques que constituent le Prélude, les trois Interludes et le Postlude, qui viennent comme « cadrer » le récit ethnographique imaginaire. Small y présente notamment sa conception du « musiquer » et des relations de différents ordres, y compare les notions de rituel, de mythe et de métaphore, y discute de la nature des émotions musicales, etc. On devine, au passage, la liberté disciplinaire qui caractérise sa démarche et qui consiste à puiser, au gré des besoins, dans des travaux de

⁴ Sur ce point, Small se réfère abondamment à Susan McClary, *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, Paris, Philharmonie de Paris, 2015.

musicologie, d'anthropologie, de sociologie, d'histoire, de philosophie, voire de neurosciences et de biologie⁵.

En renversant le paradigme de la musique comme « chose » et en attirant l'attention sur les multiples activités qui donnent sens à la musique et la font exister, l'approche de Small a largement participé au renouvellement des recherches musicologiques en inspirant un ensemble de travaux consacrés aux pratiques musicales concrètes et plus particulièrement aux performances⁶. Du côté des sciences sociales, elle est également susceptible de constituer un point d'appui pour toutes celles et ceux dont les enquêtes visent à interroger les phénomènes musicaux à partir des médiations, des associations ou des attachements qui se tissent entre les acteurs et les multiples composants de leur contexte de pratique. C'est notamment le cas d'Antoine Hennion⁷ qui, dans la préface qu'il donne à cette traduction française, insiste sur les affinités qui existent entre la tradition « pragmatiste » et certains aspects de l'analyse de Small, en particulier l'idée selon laquelle la performance musicale « offre une possibilité toujours inédite d'établir de nouvelles relations et d'enrichir celles qui existent » (p. 8). Dans un autre registre, l'insistance de Small sur l'ancrage politique des activités musicales et, plus précisément, sur les multiples rapports de pouvoir qui les structurent – rapports de classe, de genre, de sexualité, de « race » ou encore d'âge – signale sa proximité intellectuelle avec la *New Musicology*⁸ états-unienne des années 1980 et 1990. Certain-es des plus éminent-es représentant-es de ce courant comme Susan McClary et Robert Walser avaient en effet érigé ses ouvrages antérieurs⁹ comme des références importantes et entretenaient avec lui des liens étroits.

La critique politique est d'ailleurs beaucoup plus générale chez Small, au sens où sa réflexion est toute entière sous-tendue par un idéal de démocratisation des pratiques musicales¹⁰ qui affleure explicitement à certains endroits. Dans le Prélude, il indique par exemple que « l'un [des] objectifs [de l'ouvrage] est de permettre aux

⁵ À partir des archives personnelles de Small, Robert Walser restitue l'étourdissante diversité des sources intellectuelles auxquelles Small a puisé ; voir Robert Walser, « Introduction », dans Robert Walser (dir.), *The Christopher Small Reader*, Middletown, Wesleyan University Press, 2016, p. xiii.

⁶ Voir notamment Nicholas Cook, « Between Process and Product: Music and/as Performance », *Music Theory Online*, vol. 7, n° 2, 2001 ; Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as performance*, Oxford-New-York, Oxford University Press, 2013.

⁷ Voir Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007 [1993].

⁸ Pour une présentation de ce courant, voir Jonathan Goldman, « La New Musicology. Survol de la musicologie américaine des années 1990 », *Filigrane*, n° 11, 2010.

⁹ Christopher Small, *Music, Education, Society*, Londres, Calder, 1977 ; Christopher Small, *Music of the Common Tongue. Survival and Celebration in African American Music*, Londres, Calder, 1987.

¹⁰ Cet idéal de démocratisation de la participation artistique n'est pas sans rappeler les réflexions classiques de John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

lecteurs d'être davantage conscients de la nature de leurs "théories" du musiquer, et de se trouver ainsi dans une position plus avantageuse pour prendre le contrôle de leurs vies musicales » (p. 40). En historicisant ou en dénaturalisant certains états de fait (notamment les oppositions professionnel/amateur, musicien/public, ou même compositeur/instrumentiste), il s'agit donc de combattre le sens commun et les croyances ordinaires (en particulier le mythe d'un don naturel inégalement distribué) afin d'élargir les capacités d'action et les possibilités de participation de chacun.

L'approche de Small recèle aussi quelques aspects moins convaincants. D'abord, la liberté de ton qui caractérise cet essai, fort agréable quand elle permet d'enjamber les frontières disciplinaires, s'avère plus problématique quand elle conduit à énoncer des propositions trop générales et empiriquement invérifiables. Que penser, par exemple, de l'idée que le chef d'orchestre incarnerait une figure autocratique qui, en insistant sur les tensions dramatiques des œuvres et en résolvant les crises, ferait particulièrement sens pour les classes moyennes contemporaines (p. 179-181) ? Ou encore de la conception des approches formalistes récentes des œuvres musicales comme projection sur les œuvres de « nos désirs d'harmonie, de structure, d'intelligibilité et d'immuabilité par contraste avec une époque qui nous paraît de plus en plus dissonante, chaotique, incompréhensible et incontrôlable » (p. 244) ?

Ensuite, l'interprétation des œuvres – celles de Beethoven et de Tchaïkovski précédemment mentionnées, mais aussi les symphonies de Haydn (p. 358) et le genre du concerto (p. 365-367) – développée dans les derniers chapitres, bien qu'elle vise légitimement à dévoiler la charge sociale et politique des sons et des relations sonores, le fait sur un mode discutable. À l'instar de certains travaux relevant de la *New Musicology* et, plus lointainement, de ceux d'Adorno¹¹, Small tend en effet à relier un peu cavalièrement certaines propriétés du matériau musical à de grandes entités ou structures sociales réifiées (« la bourgeoisie », « l'esprit rationaliste des Lumières », « l'ordre masculin », « l'ordre social », etc.), sans que l'on sache comment s'est concrètement opéré le passage des secondes aux premières.

Ces quelques réserves n'altèrent toutefois en rien la richesse et l'originalité des réflexions de Small, dont toute musicologue, chercheur·se en sciences sociales ou musicien·ne pourra tirer profit, et l'on ne peut qu'être reconnaissant envers les éditions

¹¹ Voir par exemple la discussion de ces travaux par Nicholas Cook, « Theorizing musical meaning », *Music Theory Spectrum*, vol. 23, n° 2, 2001, p. 170-195.

de la Philharmonie de Paris et Jedediah Sklower, le traducteur, d'avoir rendu accessible ce volume au lectorat francophone.

Publié dans laviedesidees.fr, le 24 mai 2021.