



HAL
open science

Prélude : Musique et musiquer

Christopher Small, Jedediah Sklower

► **To cite this version:**

Christopher Small, Jedediah Sklower. Prélude : Musique et musiquer : Volume ! la revue des musiques populaires, vol. 15, no 2, 2019, p. 139-151.. 2019, 10.4000/volume.6593 . hal-02189270

HAL Id: hal-02189270

<https://hal.science/hal-02189270>

Submitted on 21 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Document

Christopher Small, « Prélude : musique et musiquer »

Extrait de *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, Paris, Éditions de la Philharmonie, collection « La rue musicale », 2019, p. 19-41.

Publié avec l'aimable autorisation des Éditions de la Philharmonie.

Préface d'Antoine Hennion.

Traduction de l'anglais (Nouvelle-Zélande) : Jedediah Sklower.

15
2

Christopher Small (1927-2011) était musicien, compositeur et pédagogue. Après avoir enseigné plusieurs années dans l'enseignement secondaire tout en composant notamment de la musique de films d'animation, il décrocha une bourse pour étudier la composition à Londres, y déménageant au début des années 1960. Là, il participa au bouillonnement avant-gardiste et contre-culturel de la capitale britannique, avant de revenir à l'enseignement et de développer son travail de composition. Il déménagea de nouveau en 1986 pour s'installer à Sitges en Espagne avec son compagnon, le danseur-chanteur et éducateur Neville Braithwaite, qu'il épousa en 2006.

Il a notamment publié Music, Society, Education en 1977 et Music of the Common Tongue : Survival and Celebration in Afro-American Music en 1987. Les deux ouvrages eurent une influence retentissante, aussi bien

*auprès d'élèves et d'étudiants en musique que de figures qui allaient contribuer à l'éclosion de la « new musicology », telles que Susan McClary et son mari Robert Walser. Ce sont ces derniers qui les rééditèrent aux presses universitaires de Wesleyan, et qui poussèrent Small à tirer de ses nombreuses notes son dernier livre, Musicking, publié en 1998. À l'occasion de la parution de la traduction de sa traduction aux éditions de la Philharmonie de Paris *, nous vous proposons un extrait de son introduction.*

« La musique n'est pas du tout une chose, mais une activité », nous dit Christopher Small dans ce texte. Pour advenir, une performance musicale requiert de multiples médiations, et pour pouvoir être investie de significations, elle tisse et figure tout un ensemble de relations, entre tous les participants, entre ceux-ci et leurs idéaux, leur environnement physique ou encore le monde surnaturel. Musiquer, c'est « explorer, affirmer et célébrer », ces relations lors d'une performance musicale, quelle qu'en soit la silhouette et la nature.

Christopher Small part d'un dilemme personnel : la musique symphonique occidentale, avec laquelle il a grandi, qu'il a étudiée, interprétée et appréciée pendant de longues années, incarne un type de musiquer qui est fondamentalement contraire aux valeurs auxquelles il aspire, comme amateur, interprète, pédagogue et citoyen. Tout ou presque dans le musiquer symphonique représente et perpétue un type d'ordre et de relations fondé sur l'idéologie autoritaire du génie, la sacralité figée de la partition inaltérable, la

* Jedediah Sklower souhaite à cette occasion remercier les éditeurs des Éditions de la Philharmonie de Paris, Stéphane Roth et Sabrina Valy pour leur confiance, et Marianne Laguenière pour sa grande patience et pour tout ce que cette version lui doit, ainsi que Baptiste Bacot.

ségrégation des compétences. Le cadre de ce type de concerts opère une série de partages : entre le moment de la performance et celui de l'échange social, entre les différents statuts hiérarchiques des musiciens, entre ceux-ci et les auditeurs. Ne peuvent authentiquement y prendre part que ceux qui ont une compréhension experte de l'œuvre – et encore, à condition de rester immobile et silencieux. À travers cette critique, il ne s'agit pas de disqualifier la forme symphonique, mais de prendre conscience des relations sociales et imaginaires dessinées par tout événement musical pour s'ouvrir ainsi à d'autres manières de musiquer, d'autres cérémonies et d'autres pédagogies, où la participation et l'épanouissement de tous ne sont pas des hérésies.

« Prélude : musique et musiquer »

Dans une salle de concert, deux mille personnes prennent place, et un profond silence s'installe. Une centaine de musiciens accordent leurs instruments. Le chef d'orchestre lève sa baguette et, après quelques instants, la symphonie commence. Pendant que l'orchestre joue, chaque membre du public écoute, seul, l'œuvre d'un grand compositeur mort.

Dans un vaste supermarché, des enceintes emplissent l'espace de mélodies rassurantes qui enveloppent clients, caissiers, employés de rayon et gérants, pour les rassembler autour d'un même objectif : acheter et vendre.

Dans un grand stade s'élèvent cinquante mille voix qui acclament, cinquante mille paires de mains qui applaudissent. Un éclat de lumière colorée et un fracas de batterie et de

guitares électriques accueillent l'apparition scénique d'une vedette de musique pop. Sa présence sur scène en chair et en os promet une expérience d'un tout autre genre que ses disques et ses clips vidéo. Le tumulte est si puissant qu'il recouvre les premières minutes de sa performance.

Un jeune homme descend une rue, un walkman vissé aux oreilles, l'isolant de son environnement. Sa tête est pleine d'une musique qu'il est le seul à entendre.

Un saxophoniste conclut son solo improvisé d'une cascade de notes brodées autour d'une vieille mélodie populaire. Il s'essuie distraitement le front d'un mouchoir de poche et, au milieu des applaudissements, hoche la tête en signe de reconnaissance. Le pianiste attaque le thème du morceau.

Un organiste joue la première mesure d'un hymne bien connu, et les fidèles se mettent à chanter, mêlant leurs voix dans un semblant d'unisson.

Lors d'un rassemblement en plein air, le corps droit, cinquante mille personnes, hommes et femmes, entonnent un chant patriotique, tout en faisant un salut militaire. Leurs voix s'élèvent jusqu'à un dieu qu'ils implorent pour qu'il restaure la grandeur de leur nation. Des spectateurs les observent et en tremblent de peur.

Dans un opéra, une soprano, portant une longue perruque blonde et une robe blanche striée de rouge, atteint le paroxysme d'une scène dite « de folie », et s'effondre pathétiquement. Sa mort musicale ne déclenche pas de larmes, mais des vivats qui traversent tout l'auditorium, suivis d'un tonnerre d'applaudissements et de piétinements, pendant que le rideau descend. Quelques instants plus tard, ramenée à la vie, elle apparaîtra devant le rideau pour

recevoir son hommage. Son ovation s'accompagnera d'une pluie de roses tombée des balcons.

Le matin, une femme au foyer refait les lits en fredonnant les paroles d'une vieille chanson.

Tant d'environnements différents, tant de manières d'organiser les sons pour qu'ils signifient quelque chose : à tout cela on donne le nom de *musique*. Qu'est-ce donc que cette chose que l'on appelle la musique, qui donne tant de plaisir aux êtres du monde entier et dans laquelle ils investissent tant de passion et de ressources ? La question a été posée de nombreuses fois au fil des siècles, et depuis au moins la Grèce antique, savants et musiciens ont tenté d'en expliquer la nature et le sens, et de découvrir le principe de sa puissance extraordinaire au sein de l'humanité.

Nombre de ces réflexions sont complexes et ingénieuses, et certaines d'entre elles jouissent même d'une sorte de beauté abstraite, qui rappelle les cycles et épicycles inventés par les astronomes pour expliquer le mouvement des planètes, avant que la révolution copernicienne ne simplifie les choses en plaçant le Soleil et non la Terre au centre de notre système. Mais aucun savant ne parvint à offrir de réponse satisfaisante aux deux questions suivantes : « Que signifie la musique ? » et « Quelle est sa fonction dans la vie ? » — c'est-à-dire dans la vie de tout membre de l'espèce humaine.

L'explication est simple : les questions posées n'étaient pas les bonnes. La musique, cela n'existe pas.

La musique n'est pas du tout une chose, mais une activité, quelque chose que les gens font. Ce que l'on appelle « musique » est un fruit de l'imagination, une abstraction de l'action, dont la réalité s'évanouit dès que

l'on y regarde de plus près. Cette tendance à la spéculation, cette façon d'extraire d'une action ce qui semble en être l'essence et de lui donner un nom, est probablement aussi vieille que le langage. Elle nous aide certes à conceptualiser notre monde, mais elle comporte ses propres risques. On en vient souvent à croire que l'abstraction est plus réelle que la réalité qu'elle représente, que par exemple ces abstractions que nous nommons amour, haine, bien et mal ont une existence séparée des actes d'amour, de haine, ou de la réalisation de bonnes ou de mauvaises actions. Il nous arrive même de les penser comme étant d'une manière ou d'une autre plus vraies que les actes eux-mêmes, comme une sorte d'universel ou d'idéal tapi derrière les actions, alors qu'en vérité elles les recouvrent. C'est le piège de la réification, un défaut de la pensée occidentale courant depuis Platon, qui en est l'un des premiers responsables.

S'il n'y a rien de tel que la musique, se poser la question de sa signification, c'est se condamner à n'avoir jamais de réponse. Les spécialistes de la musique occidentale semblent avoir pressenti cette vérité, sans pour autant la comprendre. Or plutôt que de s'intéresser à la musique comme une activité dont les significations doivent être situées dans le temps et ne peuvent être fixées sur le papier une fois pour toutes, ils ont silencieusement réduit le mot aux « œuvres musicales de tradition occidentale ». Celles-ci semblent bien avoir une existence réelle, même si chercher à savoir exactement *comment* et *où* elles existent pose un certain nombre de problèmes. Cette question se mue en celle, plus facile à traiter, de la signification de telle œuvre musicale particulière, ce qui ne revient pas du tout au même.

Placer ainsi la musique classique occidentale au-dessus de toute autre musique est un phénomène étrange et contradictoire. D'un côté, on prétend qu'il s'agit d'un accomplissement intellectuel et spirituel unique au monde. Cette prétention est à mes yeux résumée dans le propos d'un scientifique réputé qui, lorsqu'on le consulta pour savoir quel message inclure dans une sonde spatiale lancée à la recherche d'une autre vie intelligente dans l'univers, répondit : « Nous pourrions leur envoyer du Bach, mais ce serait fanfaronner. » De l'autre côté, cette musique ne plaît qu'à une infime minorité de gens, même à l'échelle des sociétés industrielles occidentales (les ventes de disques de musique classique ne représentent qu'environ trois pour cent du marché).

Cette tendance se retrouve également dans l'usage quotidien du mot *musique*. Nous savons quelles musiques sont étudiées dans les départements dédiés des universités, des écoles et des conservatoires, tout comme nous pouvons facilement deviner quel genre aura les faveurs du critique musical officiant au sein d'une revue haut de gamme. De plus, la musicologie est, presque par définition, consacrée à la musique classique occidentale, alors que d'autres musiques, y compris les musiques populaires occidentales, sont la chasse gardée de l'ethnomusicologie (l'analyse sérieuse de ces musiques, avec leur vocabulaire propre plutôt qu'avec celui de la musique classique, vient à peine d'être entamée et n'ose pas encore briguer l'appellation de musicologie).

La contradiction s'introduit jusque dans la nature de la musique elle-même : d'un côté, on considère que la musique classique est le modèle et le paradigme de toute expérience musicale, comme en atteste le fait

que son apprentissage est censé préparer à toute autre forme de performance musicale (un violoniste renommé enregistre des duos de « jazz » avec Stéphane Grappelli, et des divas s'essaient au répertoire des comédies musicales de Broadway, apparemment sourds à leurs propres solécismes stylistiques). Et de l'autre, on la considère comme unique, on la dispense de l'examen imposé à d'autres musiques, notamment en matière de signification sociale. Les esprits courageux ayant osé enfreindre cette norme se sont attiré les foudres du mandarinate musicologique. Même ceux qui cherchent à rétablir l'équilibre par l'étude comparative d'autres musiques évitent le plus souvent toute comparaison avec la musique classique occidentale, soulignant – fût-ce de manière négative – son unicité et la privilégiant implicitement en creux. Il s'agit pourtant en réalité d'une musique tout ce qu'il y a de plus normale, une musique ethnique – si vous me passez l'expression – comme toute autre musique, et se prêtant ainsi au commentaire social ou purement musical.

Tant et si bien qu'alors que les spécialistes de la musique ont mille raisons de se chamailler, il existe un aspect sur lequel repose un consensus virtuel, d'autant plus puissant qu'il est tacite et incontesté. L'essence de la musique et des significations qu'elle recèle doivent être trouvées dans ces choses que l'on appelle « œuvres musicales » – c'est-à-dire des œuvres du répertoire classique occidental. On doit probablement la formulation moderne la plus succincte de cette idée au doyen des musicologues allemands, Carl Dahlhaus, qui affirma catégoriquement que « l'objet principal (sinon l'unique objet) de l'histoire de la musique est l'ensemble des œuvres significatives qui ont subsisté dans la

culture musicale contemporaine » et que c'est « la notion d'œuvre, et non celle d'événement, qui se trouve au centre de l'histoire de la musique ¹ ». On retrouvera de telles prémisses dans n'importe quel ouvrage d'histoire de la musique. Ces livres prennent pour objet les œuvres musicales et leurs créateurs. Ils retracent les circonstances de leur création, déterminent les facteurs qui ont influé sur leur nature et jaugent leur écho au sein des œuvres qui les ont suivies.

Les historiens ne sont pas les seuls à partir de ce postulat de la primauté des œuvres musicales. Les musicologues le font aussi, qui ont pour objectif d'établir la vraie nature et les contours des œuvres en se référant aux textes originaux, de même que les théoriciens, qui visent à découvrir comment elles sont construites en tant qu'objets, et les spécialistes de l'esthétique, qui traitent de la signification des objets sonores et des raisons de leurs effets sur l'auditeur. Tous se concentrent sur des choses, des œuvres musicales. Même le champ récent de « l'histoire de la réception » s'attèle non pas, comme on pourrait raisonnablement s'y attendre, à la performance elle-même, mais à la manière dont les perceptions des œuvres par leurs publics se transforment tout au long de leur existence. Le rôle des interprètes dans cette perception n'est pas évoqué ; lorsque l'on mentionne la performance, on en parle comme s'il ne s'agissait que d'une présentation – en général approximative et imparfaite – de l'œuvre. Il est bien rare de croiser une pensée de l'acte même de l'interprétation musicale

comme possédant, et encore moins créant, des significations propres.

La « choséité » présumée autonome des œuvres musicales s'inscrit bien sûr de façon générale dans une conception moderne de l'art encore dominante. Ce qui est valorisé, ce n'est pas l'action de l'art ou l'acte créateur, et encore moins celui de percevoir et de réagir, mais l'objet créé en tant que tel. Toute signification artistique est pensée comme résidant dans l'objet, persistant indépendamment de ce que le percevant pourra lui apporter. Elle est simplement là, flottant à travers l'histoire, épargnée par le temps et le changement, attendant d'être extraite par l'auditeur idéal.

C'est au nom de cette signification stable et immanente que l'on prodigue tant de soins aux peintures, aux livres, aux sculptures et à d'autres objets d'art (dont les œuvres musicales et les partitions qui sont curieusement censées les porter), qu'on les exhibe avec amour dans des musées (et des salles de concert) climatisés, qu'on les vend à des prix exorbitants (la partition autographe du *Concerto pour piano en la mineur* de Robert Schumann fut vendue à Londres en 1989 pour près d'un million et demi de dollars), dans des éditions luxueuses et conformes au manuscrit du créateur (et qu'on les interprète de manière « authentique »). Walter Benjamin a résumé cette idée dans une sentence mémorable : « La réalité suprême de l'art, c'est l'œuvre isolée, fermée ². »

Cette idée selon laquelle le sens de la musique réside exclusivement dans les objets

1 Carl Dahlhaus (2013), *Fondements de l'histoire de la musique*, traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes Sud, p. 14-15.

2 Walter Benjamin (1985), *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sybille Muller avec la collaboration d'André Hirt, Paris, Flammarion, p. 54.

musicaux s'accompagne de plusieurs corollaires. Le premier est que la performance ne joue aucun rôle dans le processus créatif : elle n'est qu'une médiation que l'œuvre isolée et fermée est obligée d'emprunter afin d'atteindre son destinataire, l'auditeur. La critique musicale n'est guère prolixe sur la performance, si ce n'est dans un sens étroit — suivre les notations du compositeur et les réaliser dans du son —, et la seule chose que nous puissions en conclure est que plus le médium est transparent, mieux l'œuvre se porte.

Il y a ceux qui vont jusqu'à croire que, chaque performance étant au mieux cette représentation imparfaite et approximative de l'œuvre elle-même, les significations de la musique en soi ne peuvent jamais être authentiquement restituées dans un tel cadre. Seuls ceux sachant lire et étudier la partition peuvent les découvrir, à l'instar de Johannes Brahms, qui déclina un jour une invitation à assister à une représentation du *Don Giovanni* de Mozart, disant qu'il préférerait rester chez lui et en lire la partition. Dieu sait ce que Mozart, ce génie de l'interprétation, aurait pensé d'une telle attitude. Contentons-nous de souligner le corollaire de *cette* idée-ci, qui est défendu avec force par nombre de spécialistes et même de musiciens : seuls ceux qui savent déchiffrer une partition ont accès aux significations propres à la musique. À quoi bon interpréter des œuvres musicales, dès lors que l'on pourrait se contenter comme Brahms de rester chez soi, et de les lire comme s'il s'agissait de romans ?

En ce qui concerne les interprètes, on n'entend guère plus parler d'eux — du moins en tant que créateurs de sens. S'ils semblent être capables de rendre une œuvre plus claire ou plus obscure, de la présenter de façon

adéquate ou non, ils n'ont en revanche rien de propre à lui apporter. Sa signification a été intégralement déterminée avant que le moindre interprète ne pose les yeux sur sa partition. Les compositeurs, et particulièrement au xx^e siècle, ont souvent vitupéré contre les « libertés » prises par les musiciens osant s'interposer, avec leur personnalité et leurs idées, entre le créateur et l'amateur. Igor Stravinski était à cet égard particulièrement véhément, condamnant « l'interprétation » en des termes aussi moraux qu'esthétiques, et exigeant de l'interprète une approche rigidement objective, qu'il appelait « exécution ». La notion implique chez lui « la stricte réalisation d'une volonté explicite et qui s'épuise dans ce qu'elle ordonne ³ ». L'enthousiasme avec lequel de nombreux compositeurs s'emparèrent des outils de composition électronique à partir des années 1950 s'explique au moins en partie par la perspective de pouvoir se passer des services de ces fauteurs de troubles.

Le deuxième corollaire est que toute performance musicale est conçue comme un système de communication unilatéral, allant du compositeur à l'auditeur individuel *via* l'interprète. C'est d'une certaine façon une reformulation du premier corollaire, mais qui met l'accent sur autre chose, car elle suggère que la tâche de l'auditeur est simplement de contempler l'œuvre, de tenter de la comprendre et d'y réagir, mais sans contribuer à la production de sens, chasse gardée du compositeur.

Ce corollaire implique aussi que la musique est une affaire individuelle, que

3 Igor Stravinski (2000), *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, p. 144.

composer, interpréter et écouter se déroulent dans un vide social : la présence d'autres auditeurs est au mieux inutile et au pire nuisible à la contemplation. Un diagramme représentant les flux de communication lors d'une performance indiquerait des flèches partant du compositeur vers les interprètes et une multitude de flèches partant des interprètes vers les auditeurs présents ; mais ce qu'il ne montrera pas, c'est une flèche pointant dans le sens inverse, figurant la rétroaction de l'auditeur sur les interprètes, et encore moins sur le compositeur (lequel est de toute façon probablement mort...). Il n'y aurait pas non plus de flèches entre les auditeurs : aucune interaction n'est supposée de ce côté-là.

Troisième corollaire : aucune performance ne saurait être meilleure que l'œuvre interprétée. La qualité de l'interprétation est plafonnée par celle de l'œuvre, de telle sorte qu'aucune mauvaise œuvre ne pourra donner lieu à une bonne performance. Nous savons tous d'expérience que c'est absurde : les interprètes sont toujours capables de tirer de belles choses d'un matériau banal. Adelina Patti pouvait émouvoir un public aux larmes en chantant « Home Sweet Home », et l'on connaît grâce aux disques la capacité légendaire de Billie Holiday de faire surgir une profusion de significations à partir des chansons populaires les plus galvaudées. Si tel n'était pas le cas, alors tout un pan de la culture opératique tomberait en ruines : qui tolérerait encore les non-sens tant musicaux que dramatiques de *Lucia di Lammermoor* ou du *Faust* de Gounod, si ce n'est pour les occasions qu'ils offrent aux chanteurs de briller par leur virtuosité ?

Je n'en dirai pas plus pour l'instant et je défendrai plus tard l'idée que les grands

interprètes ne sont pas les seuls à être capables de doter un tel matériau de sens et de beauté. Quel que soit le degré de futilité et de banalité de l'œuvre interprétée, le sens et la beauté sont créés à chaque fois qu'un ou une interprète la saisit avec tout l'amour, toute la compétence et l'attention qu'il ou elle peut lui apporter. Et bien sûr, il est également possible de donner une belle performance sans faire appel à quelque œuvre que ce soit, comme le démontrent des milliers d'improvisateurs.

Un quatrième corollaire est que chaque œuvre est autonome, c'est-à-dire qu'elle existe sans nécessairement se référer à un événement, un rituel ou un ensemble de croyances religieuses, politiques ou sociales spécifiques. Elle n'existerait que pour satisfaire ce que Emmanuel Kant a appelé la « contemplation désintéressée » de ses qualités inhérentes. Même une œuvre comme la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, qui fut associée dès sa naissance à un mythe et à son accomplissement rituel — le culte de la crucifixion dans l'Église luthérienne —, est de nos jours représentée dans des salles de concert comme œuvre d'art en soi. Ses qualités et la signification qu'elle devrait avoir pour l'auditeur moderne sont censées ne dépendre que de la « musique elle-même », et n'ont plus rien à voir avec les croyances que Bach pensait avoir incarnées en elle.

Mes amis musiciens se moquent de moi lorsque j'affirme avoir du mal à supporter cette pièce, tant elle s'acharne à symboliser un mythe qui m'est profondément antipathique. « N'y pense pas, répondent-ils, contente-toi d'écouter cette merveille. » C'est bien une musique merveilleuse, mais merveilleuse à quelles fins ? La question n'est jamais posée, et ne suscite *a fortiori* pas de réponse. D'autres cultures musicales, y compris nos cultures

passées, trouveraient une telle attitude assez curieuse. Bach lui-même aurait probablement regretté qu'on laïcise ainsi son chef-d'œuvre.

Cette idée que la signification musicale ne résiderait que dans les objets musicaux et ses corollaires a peu à voir avec la musique telle qu'elle est concrètement pratiquée par le genre humain. La plupart des musiciens sur terre — et par musiciens, j'entendrai ici et dans l'ensemble de cet ouvrage toute personne qui chante, joue ou compose, et pas simplement les professionnels, pas simplement ceux qui vivent du chant, du jeu ou de la composition — peuvent tout à fait se passer de partitions et ne célèbrent pas les œuvres musicales. Ils se contentent de jouer et de chanter, en puisant dans les mélodies et les rythmes qui imprègnent leur mémoire ainsi que dans leurs propres capacités d'invention, dans le cadre strict de la tradition. Il peut même n'y avoir aucune œuvre musicale fixée et immuable, le musicien créant tout en jouant, tandis que les auditeurs — si tant est qu'ils ne contribuent pas eux aussi au concert — endossent un rôle créatif important et reconnu au sein de la performance, par l'énergie qu'ils renvoient (ou, inversement, échoient à insuffler), de manière sélective, aux musiciens.

Or même au sein d'une culture musicale lettrée telle que la tradition classique occidentale, se focaliser exclusivement sur les œuvres et reléguer l'interprétation à un statut subordonné a créé un vrai malentendu au sujet de ce qui se déroule réellement lors d'une performance. Ce malentendu a eu, comme nous le verrons, des effets sur l'interprétation elle-même — sur l'expérience de la performance, à la fois pour les interprètes et les auditeurs —, qui à mes yeux l'ont plus appauvrie qu'enrichie. Car *la performance n'existe pas pour présenter des œuvres musicales.*

C'est plutôt l'inverse : ce sont les œuvres musicales qui existent afin d'offrir aux musiciens quelque chose à jouer.

Cela étant dit, une performance musicale est une affaire bien plus riche et complexe que ne peuvent l'imaginer ceux qui concentrent exclusivement leur attention sur l'œuvre et ses effets sur un auditeur individuel. Si nous élargissons la focale pour prendre en compte l'ensemble des relations qui constituent une performance, nous voyons que les significations principales de la musique ne sont pas individuelles, mais sociales. Ces significations sociales n'ont pas à être exilées en terres sociologiques, car elles sont cruciales pour comprendre cette activité que l'on appelle la musique.

La nature et la signification fondamentales de la musique ne résident pas dans des objets et pas du tout dans les œuvres, mais dans l'action, dans ce que les gens font. Ce n'est qu'en comprenant ce que les gens font lorsqu'ils participent à un acte musical que nous pouvons espérer en saisir la nature et la fonction dans la vie humaine. Quelle que soit cette fonction, je suis certain, d'une part, que participer à l'acte musical est fondamental pour notre humanité, autant que s'engager dans l'acte de parler auquel il ressemble tant (mais dont il se distingue également par de nombreux aspects), et d'autre part, que tout être humain normalement constitué est né avec le don de la musique, comme celui de la parole. Si tel est le cas, alors la vie concertante actuelle, qu'il s'agisse de musiques « classique » ou « populaire », dans laquelle les êtres « de talent » ont le pouvoir de produire de la musique pour la majorité des « sans talent », est fondée sur le mensonge. Car cela impliquerait que notre capacité à faire de la musique pour nous-mêmes ait été détournée.

On aurait confisqué à une majorité de personnes la musicalité dont elles jouissent par droit de naissance, tandis qu'une poignée de vedettes et leurs imprésarios atteindraient la gloire et s'enrichiraient en nous vendant comme une denrée rare la chose au monde la mieux partagée.

Ainsi, cet ouvrage ne traite pas tant de la musique que des gens, lorsqu'ils jouent et chantent, écoutent et composent, et même dansent (car dans de nombreuses cultures, si personne ne danse, c'est qu'il n'y a pas de musique, tant ces deux pratiques sont consubstantielles). Il traite de leur manière – la nôtre – de se livrer à ces activités. Il s'intéresse également aux raisons qui nous poussent ardemment à faire ces choses, et qui expliquent pourquoi nous nous sentons bien lorsque nous les faisons bien. Nous pourrions dire qu'il ne traite pas tant de *musique* que de la manière dont les gens *musiquent*.

Pour autant que je sache, le mot *musicking* n'apparaît dans aucun dictionnaire anglais, mais c'est un outil conceptuel bien trop utile pour rester inusité. C'est le participe présent, ou gérondif anglais, du verbe *to music*. Ce verbe bénéficie bien d'une existence obscure dans quelques épais dictionnaires anglais, mais son potentiel demeure inexploité et, lorsqu'il apparaît, c'est pour signifier à peu près la même chose que « jouer » ou « faire de la musique » – une signification que ces deux mots dénotent déjà fort bien. J'ai de plus grandes ambitions pour ce verbe négligé⁴.

J'ai proposé la définition suivante : *musiquer, c'est participer, de quelque manière que ce soit, à une performance musicale, en jouant, en écoutant, en répétant ou en pratiquant, en fournissant un matériau pour une performance (ce qu'on appelle composer), ou en dansant*. Nous pourrions même à l'occasion en développer le sens pour y inclure par exemple les activités 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 et font les réglages, ou encore des agents d'entretien qui font le ménage une fois que la salle est vide. Eux aussi contribuent à la nature de cet événement qu'est une performance musicale.

L'utilité de ce verbe deviendra de plus en plus claire au fil de cet ouvrage, et je m'en servirai désormais comme s'il s'agissait du verbe anglais adéquat, comme je souhaite qu'il le devienne.

Je dois clarifier deux choses. La première, c'est que prêter attention de quelque manière que ce soit à une performance musicale, y compris sous forme enregistrée, et même à de la musique d'ascenseur, c'est déjà musiquer. La seconde est liée à la première, mais doit être affirmée séparément : le verbe *musiquer* n'a pas pour fonction d'évaluer quoi que ce soit. Il est *descriptif*, et non pas *prescriptif*. Il inclut toute participation à une performance musicale, que ce soit de façon active ou passive, que nous apprécions ce qui se passe ou non, que nous trouvions cela intéressant ou ennuyeux, constructif ou destructif, agréable ou désagréable. Le mot ne nous est utile que tant que nous nous abstenons de tout jugement de valeur. Les usages du mot que j'ai pu noter, et qui sont chargés de ce type de jugements, tels que : « Tout le monde devrait musiquer » ou : « On

4 Il en allait de même pour le verbe « musiquer » en français, jusqu'à ce que Gilbert Rouget s'en empare. Voir la préface d'Antoine Hennion à la présente édition, p. 9-12. [NDT]

ne peut pas dire qu'écouter un walkman, ce soit musiquer », déforment son sens, réduisent son utilité en tant qu'outil d'enquête, et nous replongent dans des discussions futiles sur ce que sont la musique ou le musiquer. Les jugements de valeur pourront intervenir plus tard, le cas échéant.

Au-delà du fait qu'il valorise l'idée que la musique est d'abord et avant tout de l'action, le mot a d'autres implications utiles. Tout d'abord, en évitant toute distinction entre ce que font les musiciens et ce que font les autres personnes rassemblées lors d'une performance, il nous rappelle que musiquer (voyez comme on s'habitue facilement à son usage) est une activité qui engage toutes les personnes présentes, et dont la nature et la qualité, le succès ou l'échec, dépendent de l'ensemble des participants. Ce qui est en jeu, ce n'est pas simplement l'action de compositeurs ou de musiciens sur des auditeurs passifs ou en leur faveur. Quoi que nous fassions, nous sommes tous en train de le faire ensemble – musiciens, auditeurs (pour peu qu'ils ne soient pas eux aussi en train de jouer), compositeur (pour peu qu'il ne se confonde pas avec les musiciens), danseurs, ouvriers, régisseurs, *roadies*, agents d'entretien et tous les autres.

Je ne suis bien sûr pas complètement sot : il y a évidemment une différence entre ce que font les musiciens et ce que font les agents d'entretien, et nous avons déjà tous les mots qu'il faut pour distinguer ces deux ensembles d'activités. En revanche, utiliser le verbe *musiquer* permet de se rappeler que toutes ces activités, dans leur diversité, se rapportent à un événement unique, dont la nature est influencée par la manière dont chacune est accomplie. Nous bénéficions ainsi d'un outil qui nous permet de commencer

à explorer les significations auxquelles cet événement pris comme un tout donne lieu. Cela n'inclut pas seulement ce que font les musiciens, ni uniquement la pièce qui est jouée ou ce que le compositeur – s'il y en a un – a fait. Nous nous donnons les moyens de considérer une performance musicale comme une rencontre, qui a lieu au travers de sons organisés d'une certaine façon. Comme toute rencontre humaine, elle se déroule dans un environnement physique et social, qui doit lui aussi être pris en compte lorsque nous cherchons à déterminer les significations qui naissent d'une performance.

Cela étant dit, il ne suffit pas de poser la question : « Quelle est la nature ou la signification de cette œuvre musicale ? » Car ce serait rester empêtré dans les prémisses de la tradition concertante occidentale moderne, et même au sein de ces limites, si étroites au regard de l'ensemble du spectre musiquant humain, cette question n'appellerait que des réponses partielles, voire contradictoires. Et bien sûr, s'il n'y a pas d'œuvre fixe et immuable, comme c'est le cas dans de nombreuses cultures, alors cette question ne peut même pas être posée. En pensant le concept de musiquer comme rencontre humaine, nous pouvons réfléchir à cet enjeu plus ample et plus intéressant : « Quelle signification émerge de telle performance (de telle œuvre) à tel moment, dans tel lieu, avec tels participants ? » Ou bien, pour le dire plus simplement, nous pouvons nous demander, au sujet de toute performance et quels que soient son lieu et son contexte, « Qu'est-ce qui s'y joue vraiment ? » Ce n'est qu'une fois cette étape franchie, et pas avant, que nous pourrions laisser libre cours à nos jugements de valeur – si tant est que nous souhaitions en émettre.

En rédigeant cette question, j'ai mis les mots « de telle œuvre » entre parenthèses pour nous rappeler qu'il n'est pas nécessaire qu'il y ait une œuvre musicale, mais que s'il y en a une, sa nature fait partie de celle de la performance, et que quelles que soient ses significations propres, elles contribuent à celle de l'événement – un élément important, mais partiel. Je veux en cela rassurer ceux qui pourraient craindre que je compte ignorer la part jouée par la nature de l'œuvre dans celle de la performance, voire à en nier complètement l'existence. Ce n'est évidemment pas le cas : ces séquences réglées de sons que nous appelons œuvres ou pièces musicales constituent une part importante de l'économie musicale du monde contemporain, de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven à la chanson « Le petit renne au nez rouge ».

Mais elles ne composent pas la totalité du musiquer, et ne sont en réalité même pas nécessaires pour que celui-ci ait lieu, comme le démontre le grand nombre de cultures musicales dans lesquelles il n'y a rien de tel qu'une œuvre musicale, mais seulement des activités de chant, de jeu, d'écoute et, fort probablement, de danse.

Nous voyons ainsi que la seconde question n'exclut pas la première ; plutôt, elle la subsume sous une problématique plus vaste et plus générale. De surcroît, si la définition que j'ai proposée du musiquer inclut toutes les activités qui affectent la nature de cet événement qu'est une performance, alors il faut y inclure sa préparation. Cela signifie que composer, pratiquer, répéter, jouer et écouter ne sont pas des processus séparés mais des composants d'une grande activité humaine que l'on appelle musiquer. Et si la signification de l'œuvre fait partie de celle de l'événement, alors l'opposition entre

« œuvre » et « événement » formulée par Carl Dahlhaus n'a pas lieu d'être.

En étendant notre questionnement à la totalité de la performance, nous pouvons nous défaire des axiomes de la tradition concertante occidentale contemporaine qui dominent toujours nos manières de penser la musique. Et nous pouvons observer cette tradition de l'extérieur, et y voir un petit îlot paisible (d'aucuns diraient immobile – mais il n'en fut pas toujours ainsi) dans le grand océan du musiquer humain. Avec ce regard extérieur, nous pouvons également remarquer qu'il est moins isolé de ce grand océan que ne le pensent ceux qui ne le considèrent que de l'intérieur. Peut-être pouvons-nous également comprendre que, quelle que soit la vitalité qu'on lui trouve actuellement, l'îlot est et a toujours été stimulé par l'eau vivifiante de ce grand océan.

Toute théorie du musiquer – c'est-à-dire toute tentative d'en expliquer le sens et la fonction dans la vie humaine – n'expliquant pas l'ensemble du musiquer humain, aussi étrange, primitif ou même antipathique qu'il puisse nous paraître, ne vaut pas le papier sur lequel elle est imprimée. Il ne s'agit pas seulement de savoir pourquoi la *Passion selon saint Matthieu* de Bach et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sont de grandes œuvres – ce qu'elles sont indubitablement, dès lors que l'on admet les prémisses à partir desquelles elles furent composées. Il ne s'agit pas simplement de savoir pourquoi des gens aiment chanter et écouter « Le petit renne au nez rouge » ou « Does your Chewing Gum Lose its Flavour on the Bedpost Overnight ? », ni pourquoi de vieux potes pompettes aiment se retrouver autour d'un piano pour entonner des chansons paillardes sur une harmonie rudimentaire.

Nous devons aussi comprendre pourquoi participer à une performance de la *Passion selon saint Matthieu*, de la *Neuvième Symphonie* ou encore du « Petit renne au nez rouge » provoque chez certains une réaction puissante et émue, là où elle n'induit qu'ennui et irritation chez d'autres.

Or la théorie doit aller plus loin encore, et être capable d'expliquer pourquoi les Indonésiens aiment participer à des performances de gamelan, pourquoi les Éwés du Ghana aiment jouer, chanter et danser sur des musiques afro-cubaines comme sur la danse *adzida*, et pourquoi tant d'Africains-Américains – mais pas tous – aiment chanter et écouter des gospels. Elle doit aussi nous permettre d'expliquer pourquoi tant de Blancs apprécient le blues africain-américain, certains en devenant même des interprètes professionnels admirés et reconnus, tandis que le rap est devenu un musiquer important et influent des deux côtés de la frontière raciale américaine, et pourquoi le reggae a eu tant de succès au Japon.

En réalité, elle doit nous permettre d'expliquer non seulement pourquoi les membres d'un groupe socio-culturel ont des manières spécifiques de musiquer, mais aussi ce qui fait que les membres d'une culture peuvent comprendre et apprécier – même au prix d'un malentendu créateur – le musiquer des autres. Elle doit également expliquer comment certaines cultures musicales deviennent dominantes, s'étendant parfois à la totalité du globe, tandis que d'autres restent confinées au groupe social au sein duquel elles sont nées. Et bien sûr, elle doit être capable d'expliquer tout simplement pourquoi les gens aiment la musique.

Les analyses, souvent brillantes et éclairantes, de la fonction sociale du musiquer

ne manquent pas, qui révèlent son fonctionnement comme acte social et même politique. Il n'y a pas non plus de pénurie d'études portant sur les séries impressionnantes d'interactions, fusions, métissages et hybridations que des musiciens venant des quatre coins de la planète mettent en œuvre. Dans cet ouvrage, même si j'avais disposé du savoir et de l'expérience nécessaires, il m'aurait de toute façon été impossible de traiter de l'ensemble de ces phénomènes. Je ne cherche pas non plus à rendre compte de ce qu'est devenu le musiquer aujourd'hui ou des raisons de son évolution ; je n'aurai pas grand-chose à dire sur l'enregistrement, la diffusion ou ce qu'on appelle l'industrie musicale.

Mon propos est différent, à la fois plus modeste et plus ambitieux. Il s'agit de proposer un cadre pour comprendre toute forme de musiquer en tant qu'activité humaine, non seulement *comment* mais *pourquoi* le fait de participer à des performances musicales a des effets aussi complexes sur notre existence en tant qu'êtres individuels, sociaux et politiques. Ce que je propose, c'est une façon d'interpréter ce que nous savons déjà du musiquer humain, une *théorie du musiquer*, en quelque sorte.

Qui a besoin d'une telle théorie ? N'est-ce pas quelque chose de trop académique pour que les gens ordinaires s'y intéressent ou y trouvent une quelconque utilité ?

Tout un chacun, de façon consciente ou non, a ce que nous pouvons approximativement appeler une théorie du musiquer, c'est-à-dire une idée de ce qu'est le musiquer, de ce qu'il n'est pas, et du rôle qu'il joue dans nos vies. Tant que cette théorie demeure inconsciente et que l'on n'y réfléchit pas, non seulement elle contrôle les gens et leurs activités musicales, limitant

et circonscrivant leurs capacités, mais elle les rend aisément manipulables par ceux qui ont intérêt à le faire à des fins de pouvoir, de prestige ou de profit. Avec ce livre, l'un de mes objectifs est de permettre aux 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. Une théorie du musiquer, tout comme l'acte lui-même, n'est pas qu'une affaire d'intellectuels et de gens « cultivés », mais une composante importante de notre capacité à nous entendre et de nos rapports aux autres gens et créatures qui partagent notre planète. C'est une question politique au sens le plus général du terme.

Si tout le monde naît avec le don de la musique, alors l'expérience musicale de chacun est valable. Par conséquent, si une théorie du musiquer doit être ancrée dans la vraie vie, elle doit être mise à l'épreuve de l'expérience musicale de tout être humain, qu'il importe ce qu'il ou elle est ou comment l'expérience fut acquise. Pour cette raison, j'écrirai en des termes aussi proches que possible de l'expérience concrète, et je demande

en retour que chaque lecteur confronte son expérience à tout ce que j'ai à dire.

Ainsi, si le sens de la musique ne réside pas uniquement dans les œuvres musicales mais dans la totalité de la performance musicale, par où commencer pour trouver des connaissances qui uniront l'œuvre et l'événement, et pour nous permettre de la comprendre ?

Voici la réponse que je propose. L'acte de musiquer établit, là où il a lieu, un ensemble de relations qui sont les dépositaires de son sens. On ne les découvrira pas seulement dans ces sons organisés qui, par convention, sont censés receler la signification musicale, mais aussi entre les gens qui participent, de quelque manière que ce soit, à la performance. Et elles modèlent ou bien servent de métaphore aux relations idéales imaginées par les participants à la performance : des relations de personne à personne, d'individus à la société, de l'humanité au monde naturel, voire au monde surnaturel. Ce sont des questions importantes, peut-être les plus importantes de toute vie humaine, et la manière dont le musiquer peut nous permettre de les éclairer est l'objet de ce livre.