



HAL
open science

Ontologie musicale et analyse de la performance

Alessandro Arbo

► **To cite this version:**

Alessandro Arbo. Ontologie musicale et analyse de la performance. 9e Congrès Européen d'Analyse Musicale (EuroMAC) [28/6-1/7/17]; Unistra ; Strasbourg, Jun 2017, Strasbourg, France. <hal-03647800>

HAL Id: hal-03647800

<https://hal.science/hal-03647800v1>

Submitted on 20 Apr 2022

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.



HAL Authorization

Alessandro Arbo

Université de Strasbourg, France
arbo@unistra.fr

Ontologie musicale et analyse de la performance

RÉSUMÉ

Contexte

Lorsqu'on analyse une performance musicale il convient de clarifier le statut et l'identité de l'objet sur lequel nous nous concentrons. Cette tâche est du ressort de l'ontologie musicale, une discipline qui s'est attaché à définir la nature des œuvres musicales et leurs relations avec les performances et les enregistrements (Kania 2008, 67 ; Matheson et Caplan 2011, 38).

On commence par se poser la question suivante : quel type de réalité une performance musicale est-elle ? En quelques mots : un acte qui se déroule dans un temps et un espace donnés, constitutivement lié à une intentionnalité et à une activité spécifique, le « faire musique » (Godlovitch 1998, 14). La situation devient plus complexe lorsqu'on prend en considération la situation de l'exécution en studio, avec les possibilités constructives implicites dans les techniques d'enregistrement : si une performance doit nécessairement se produire devant un public et à un moment donné, faudrait-il distinguer le cas particulier de la « studio performance » (Davies 2001, 32) ou alors refuser à ces pratiques le statut d'exécutions (Pouivet 2010, 64-65) ? Il convient malgré tout de distinguer le produit du studio du simple produit de l'acte performatif, ce que nous proposons de faire avec la catégorie d'« œuvre de performance » (Arbo 2014b, 182). Nous pouvons nous représenter tant l'un que l'autre comme des artefacts sociaux créés avec l'intention de répondre à une fonction artistique et dont la reconnaissance requiert du récepteur des dispositions et des compétences développées par l'expérience.

La musicologie s'est surtout concentrée sur l'approfondissement de l'interprétation des œuvres. Sans vouloir diminuer l'importance de cet objectif, il est important de souligner (comme l'a fait en partie la recherche la plus récente) que la valeur esthétique d'une performance musicale ne dépend pas uniquement ou principalement de sa conformité à une trace pré-ordonnée. En effet, si nous nous représentons la musique comme « art en deux temps », similaire en quelque sorte au théâtre, systématiquement différent de la peinture et de la sculpture, c'est parce que nous faisons référence à une division du travail qui s'est imposée au cours de l'histoire. En réalité, dans beaucoup de pratiques musicales d'hier et d'aujourd'hui (pensons à un chant harmonique mongol, au *katajjaq* des Inuits, à une polyrythmie africaine, ou à une *jam session*), *l'acte performatif compte plus que la trace qu'il met en œuvre*.

Cela peut s'expliquer à partir de la duplicité ontologique caractérisant la musique en tant que pratique artistique : elle peut tout aussi bien se présenter comme une *art de la performance*, c'est-à-dire d'un acte dont la valeur est autonome, que comme un *art de la trace*, lié à la production et à la transmission de chansons, sonates et autres pièces destinées à être reprises. Si la deuxième option n'a pas fait disparaître l'idée de performance

(du moins dans la plupart des cas jusqu'à l'arrivée de l'enregistrement), elle lui a fait jouer un rôle différent.

Une telle dichotomie fait apparaître un problème qui n'est pas secondaire lorsqu'on se propose d'analyser l'acte performatif : si ce dernier assume une signification différente lorsqu'il est conçu (et reçu) comme un exemple de virtuosité dans l'action, comme création instantanée ou comme instance d'une œuvre, il est important de commencer par comprendre à laquelle de ces catégories nous pouvons légitimement nous référer.

Dans les improvisations libres, qu'elles soient individuelles ou collectives, nous sommes face à un acte qui est à la fois création et exécution (Goldoni 2015). Cette unité (ou cette indistinction) est souvent considérée comme synonyme de spontanéité, immédiateté et authenticité. De fait, elle témoigne du « cycle court » qui est le propre de l'oralité musicale (Molino 2005). Aujourd'hui une improvisation peut être enregistrée ; un tel résultat doit à son tour être examiné attentivement. Soit l'enregistrement est un document de l'art performatif inclus dans l'improvisation ; soit il est considéré comme un type particulier d'œuvre. En faire la base d'une œuvre écrite est possible, pourvu qu'on garde à l'esprit la distinction de ces deux dispositifs, dont la confusion relèverait d'une erreur catégorielle.

Il faut observer que dans les cultures musicales de transmission orale l'improvisation n'est presque jamais entièrement libre ; elle se retrouve dans des formes de construction que Jean Molino (2005, 505) a proposé d'appeler « improvisation-variation » et « improvisation-composition ». Dans le premier cas, les improvisations sont conçues (et perçues) comme des « variantes d'un modèle préétabli, qui sert à identifier la pièce exécutée » ; dans le deuxième, nous sommes face à « une performance dont le résultat est reconnu comme œuvre originale : le critère décisif de distinction est un critère d'identité ». Les musiques produites par les peuples africains étudiés par Simha Arom, par exemple, rentrent dans la première catégorie ; les musiques des Indes du Nord, arabes, iraniennes ou turques, dans la deuxième.

Or la performance se présente dans ce cas comme une improvisation créatrice où le résultat « se fonde sur un système modal — *râga*, *maqâm* ou *radif* — qui fonctionne comme cadre de la composition ». Pour ce genre de performances, Molino propose d'adopter l'efficace formule de « compositions en temps réel » ; mais comme il s'agit d'une création instantanée, nous préférons garder le terme « improvisation », en soulignant le rôle double joué ici par la performance. Au-delà des frontières établies par les genres « musiques traditionnelles » ou « musiques du monde », nous pouvons retrouver un tel modèle dans la performance d'un musicien électro ou d'un Dj.

Nous pouvons plus explicitement parler d'exécution dans le cas des « œuvres orales » (Arbo 2014), correspondant à la première classe décrite par Molino. Quand une femme du peuple centre-africain Aka chante une berceuse, elle respecte des patterns, des séquences rythmiques ou mélodiques, tout

comme une certaine manière de chanter. L'ensemble de ces éléments constitue un schéma qui permettra aux auditeurs d'entendre ce chant *comme une berceuse Aka* et non, par exemple, comme un chant de noces Mbuti. Dans ces pièces, la performance est clairement catégorisée par les auditeurs comme étant une exécution. Il s'agit cependant d'un genre particulier d'exécution, dans lequel l'identité de l'objet est celle d'un schéma qui, dans la plupart des cas, appelle la variation.

Ce principe se retrouve dans toute œuvre qui a un fonctionnement oral : *la performance est une exécution qui contient, en principe, une forme d'adaptation et d'improvisation*. L'analyse a tout intérêt à en tenir compte : dans l'exécution d'un chant populaire, une reprise parfaite sera considérée comme peu conforme, ou alors comme l'exception qui confirme la règle. Plus commune et esthétiquement fonctionnelle est en revanche la reprise avec des variations qui renvoient, à leur tour, à un répertoire de gestes, comportements, attitudes, etc. considérés comme valides à l'intérieur d'une culture musicale. Un standard Jazz rentre par exemple dans cette catégorie. Le degré d'improvisation et d'arrangement de ce qui est repris d'une partition du *Real book* peut certes varier — et c'est d'ailleurs sûrement un des intérêts de ce genre de performance ; mais, en principe, il ne peut pas être égal à 0 (l'extrême opposé serait une improvisation dans laquelle il ne nous est plus donné de nous référer à la moindre trace).

Il ne l'est pas non plus dans le cas des œuvres écrites, où les contraintes auxquelles est soumis le musicien sont néanmoins plus grandes. Une performance réussie est vue ici comme une *interprétation*. Il s'agit de la classe la plus étudiée, où l'on s'intéresse tout particulièrement aux déviations que le musicien introduit pour mieux actualiser les propriétés esthétiques de l'œuvre. Si la conformité aux indications de la notation constitue une règle incontournable, toutes aussi importantes sont les capacités de l'interprète à faire émerger les aspects dynamiques et expressifs non notés qui, dans une culture musicale, peuvent être considérés comme essentiels. Plus que comme une instance de l'œuvre, la partition pourrait alors être considérée comme une sorte de « script » (voir Cook 2013) : un ensemble d'instructions qu'il faudra adapter à la situation, à la sensibilité, au corps de l'interprète. Malgré sa variabilité, c'est bien la performance, et non la partition, qui constitue un exemplaire de l'œuvre musicale inclusif de toutes ses propriétés esthétiques, et donc des significations qu'elle prend dans un contexte de réception donné.

La situation change lorsqu'on aborde les œuvres phonographiques et multimédia. Ce genre d'œuvres ne connaît pas une véritable exécution, au sens strict du terme : une œuvre de musique électronique, acousmatique ou une vidéo musicale ne peuvent qu'être reproduits (même si une certaine mise en acte est devenue aujourd'hui indispensable, voir Maestri 2015).

Pour certains aspects les œuvres produites dans le contexte du rock sont ontologiquement similaires aux œuvres électroniques (Pouivet 2010, 68). Ce genre musical s'adresse cependant à un marché de masse et possède une dimension explicitement performative qui se réalise dans le concert sur scène. Mais quel rôle la performance joue-t-elle ici ? Si l'on s'en tient aux comportements les plus courants dans les contextes de réception de cette musique, nous pouvons dire qu'elle correspond en quelque sorte aux principes de fonctionnement des œuvres orales : des variations sont non seulement tolérées mais sou-

haitées (le spectateur s'attend généralement à ce que la musique qu'il connaît soit modifiée et incorporée dans un spectacle vivant, à la fois sonore et visuel).

Il va de soi que dans la réalité nous serons confrontés à des cas difficilement cernables, hybrides ou situés à la frontière entre une catégorie et une autre (entre improvisation et œuvre, entre œuvre écrite et phonographique, etc.). Seule une observation attentive des contextes de production et de réception nous permettra alors de comprendre le statut de l'acte performatif et de procéder à une analyse de celui-ci. Il n'en demeure pas moins opportun de nous rapporter à une grille de référence suggérée par une identification correcte de l'acte musical, susceptible d'orienter l'exercice analytique vers des objectifs pertinents.

Objectifs et corpus

Clarification du rôle de la performance dans les cultures musicales orales, écrites et phonographiques.

Méthodologie

Argumentation critique fondée sur les outils de la métaphysique descriptive, avec une attention particulière pour la thématique de l'identité des objets musicaux.

Apports et retombées

Un approfondissement du statut de la performance en tant qu'objet d'analyse.

Mots-clés

Performance, ontologie, acte, musiques improvisées, oralité.

RÉFÉRENCES

- ARBO (Alessandro), 2014, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ? », dans Ayari (M.) et Lai (A), dir., *Les corpus de l'oralité*, Sampzon, Délatour, p. 25-45.
- 2014b, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », dans FRANGNE (P.-H.) et LACOMBE (H.) dir., *Musique et enregistrement*, Rennes, PUR, p. 173-192.
- COOK (Nicholas), 2013, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford, OUP.
- DAVIES (Stephen), 2001, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, New York, Oxford University Press.
- GODLOVITCH (Stan), 1998, *Musical Performance. A Philosophical Study*, London and New York, Routledge.
- GOLDONI (Daniele), 2013, « Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza? », ARBO (A.) et BERTINETTO (A.), dir., *Ontologie musicali. Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 6, p. 133-153.
- KANIA (Andrew), 2008, « Piece for the End of Time: in Defence of Music Ontology », *British Journal of Aesthetics* Vol. 48, No. 1, p. 65-79.
- MAESTRI (Eric) 2013, « Si può interpretare la musica elettroacustica? », dans ARBO (A.) et BERTINETTO (A.), dir., *Ontologie musicali. Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 6, p. 173-193.
- MATHESON (Carl) et CAPLAN, Ben, « Ontology », dans GRACYK (T.), KANIA (A.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York, Routledge, 2011, p. 38-47.
- MOLINO (Jean), 2005 « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? » dans NATTIEZ, (J.-J.), dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 3 : Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud, p. 477-527.
- POUIVET (Roger), 2010, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF.