

Alessandro Arbo ^{*1}^{*} Université de Strasbourg – LabEx GREAM, France¹ arbo@unistra.fr

Ontologie musicale et analyse de la performance

RÉSUMÉ

Une réflexion sur les ambiguïtés inhérentes au statut ontologique de la performance musicale nous permet d'orienter avec plus de pertinence nos manières de l'analyser. Toute performance musicale s'avère partagée entre l'idée d'un acte qui a une valeur intrinsèque et celle d'un objet sonore conforme à une trace préexistante. Dans le premier cas, l'attention se concentre sur la créativité et la dextérité de celui qui la produit et/ou sur le caractère plus ou moins réussi de sa réalisation ; dans l'autre, sur la (bonne) instance d'une œuvre. On montre qu'il convient de concevoir l'analyse en fonction de cette polarité et du rôle que la performance assume dans le cadre des cultures musicales orales, écrites et phonographiques.

1. INTRODUCTION

L'étude de la performance musicale occupe une place de plus en plus importante dans les contextes académiques, avec l'organisation de colloques internationaux, l'ouverture de formations spécialisées ¹, la publication d'ouvrages approfondis ². Elle est en train d'affiner ses méthodologies et ses outils de représentation des phénomènes examinés. L'attention se concentre sur plusieurs aspects : il s'agit de repérer les déviations (plus ou moins délibérées) que le musicien introduit par rapport aux indications explicites de la partition (mais aussi aux conventions implicites dans une pratique interprétative, comme les notes inégales, le tempo rubato, etc.) ; d'examiner ses gestes ou de les comparer d'une manière systématique, pour confirmer ou invalider une hypothèse relative à la présence d'une vision structurelle, d'un certain style de jeu, d'une tendance, d'une exception, etc. ³. Les études sont généralement fondées sur le présupposé selon lequel la musique doit être entendue comme un « art en deux temps » (Gouhier 1989) : d'un côté le travail du compositeur, aboutissant à la rédaction d'un set complet d'instructions écrites ; de l'autre celui de l'interprète, qui se chargera de les actualiser, de mettre en forme un bon jeu. Cette division du travail s'est imposée au

cours de l'histoire et correspond à une des façons les plus courantes de concevoir cet art. Elle ne peut néanmoins être considérée comme unique. Il suffit de penser aux pratiques musicales improvisées : dans le jazz, dans les musiques traditionnelles, dans la world music, dans l'électro et dans bien d'autres genres, la performance peut se présenter comme un acte à la fois exécutant et créateur, que l'on ne saurait subordonner à l'intention d'instancier une structure préalablement conçue par un compositeur, constituant le principal vecteur des valeurs esthétiques visées par l'auditeur. La musicologie est en train d'en prendre de plus en plus conscience (Kenyon 2012) : une ambiguïté se cache au cœur même de ce que nous pouvons entendre par « performance musicale » et, peut-être, de la musique en tant que pratique artistique autonome. Nous nous proposons d'examiner une telle ambiguïté en nous appuyant sur les outils conceptuels de l'ontologie philosophique ⁴. Cet examen nous permettra d'éclairer la signification de l'acte performatif et de focaliser les objectifs qu'il convient de s'imposer lorsqu'on en fait l'objet d'une analyse.

2. QU'EST-CE QU'UNE PERFORMANCE MUSICALE ?

Une enquête ontologique commence généralement par relancer la question du *ti esti*. Il s'agira donc de se demander : qu'est-ce qu'une performance musicale — en quoi consiste-t-elle ?

Jetons tout d'abord un coup d'œil à la signification du terme. Les dictionnaires nous rappellent que le mot vient du français ancien « performer », verbe qui a son tour dérive du latin tardif : *performare*, « donner de la forme ». Mais qu'est-ce qui est « formé » dans une performance ? En un sens générique, signale le dictionnaire italien Treccani, on a affaire à « la réali-

¹ En France c'est le cas des formations de Master et de Doctorat d'interprétation co-organisés par les Universités et les Conservatoires.

² On peut mentionner par exemple Rink (2003), Philip (2004), Donin et Chauvel (2005 et 2006), Hargreaves, Miell et MacDonald (2012), Lawson et Stowell (2012), Cook (2013), Clayton, Dueck et Leante (2013), Fabian, Timmers et Schubert (2014).

³ Dans l'introduction d'un livre pionnier, John Rink (1995) prenait acte de l'existence de quatre grands champs d'enquête : a) la *historical performance practice*, discipline ayant pour objet l'étude des techniques interprétatives impliquées dans un style musical donné ; b) la *psychology of performance* ; c) l'étude des rapports entre analyse et interprétation ; d) l'étude de l'*interpretation* (études comparatives, historiques et/ou systématiques, fondées sur l'analyse des enregistrements, mais aussi sur les réflexions des interprètes). Entre autres chantiers qui ont été ouverts depuis, souvent à la croisée de plusieurs disciplines, on peut signaler les études d'orientation sémiologique, qui s'intéressent surtout au résultat sonore ou aux dynamiques gestuelles des musiciens, les analyses sociologiques et contextuelles, les travaux d'orientation philosophique.

⁴ Lorsqu'elle s'applique à un objet comme la musique, cette discipline vise à clarifier les entités auxquelles nous faisons allusion dans nos discours sur cet art, notamment les œuvres et les relations qu'elles entretiennent avec leurs exécutions (cf. Matheson, Caplan 2011, 38). À un premier niveau du discours on se demandera *si* certaines choses qui sont censées exister dans le monde (ou dont nous admettons généralement l'existence dans notre monde) *existent réellement* (ou si elles ne sont, par exemple, que des prédicats) ; à un deuxième, *comment (sous quelle forme ou en quelle manière) elles existent*. À ces deux ordres de questions on peut en ajouter un troisième touchant à des problématiques plus particulières, ou « higher-level ontological issues » (Kania 2012) : les critères d'identification des œuvres (c'est-à-dire les conditions nécessaires à l'identification correcte des objets examinés) ou les questions d'ontologie comparative (l'étude des différents types d'œuvres et/ou de performances), la nature des improvisations (notamment dans le jazz). Ce niveau est du ressort de l'ontologie appliquée (Pouivet 2010, 20). Pour éviter les équivoques, précisons que nous ne tenterons pas de démontrer ni ne remettons en question le présupposé relatif à l'existence des performances musicales, pour nous engager directement dans la deuxième et surtout la dernière des voies que nous venons de mentionner, en suivant une approche descriptiviste de métaphysique des choses ordinaires.

sation concrète d'une activité, d'un comportement, d'une situation déterminée ⁵ ». Plus que l'action elle-même, nous sommes invités à cerner son résultat le plus direct — dans notre cas, les séquences sonores produites par l'action du musicien. Cependant, lorsqu'on parle d'une performance musicale, les deux significations sont plausibles : nous pouvons parler de l'action qu'un musicien est en train d'accomplir ou de l'acte qu'il a réalisé. Dans le premier cas, c'est à une action orientée vers un but que nous nous intéressons — ce qui est parfois indiqué par la notion de « conduite » (Delalande 1998) —; dans le deuxième, à un événement sonore. La première signification a été mise en valeur par l'art contemporain (Vladova 2007) ; mais il est peut-être plus courant, dans nos discours sur la musique, de nous concentrer sur la deuxième (comme le fait, par exemple, Kivy 1998, 205-206).

Dans les deux cas que nous venons de mentionner, ce qui est visé comme étant une performance ne semble pas relever du royaume des « choses », c'est-à-dire des entités qui occupent durablement un espace. Elle se présente, plutôt, comme un événement qui arrive dans le temps et qui a lieu dans l'espace. Il n'est pas assimilable, pourtant, à un simple événement naturel — comme un orage ou un tremblement de terre. Un chat qui tape sur un clavier pourrait être à l'origine d'une séquence sonore musicalement intéressante ⁶ ; mais ce n'est pas pour autant que nous pourrions prendre cette prestation pour une performance musicale. Qu'est-ce qui manque ? En deux mots : une intention artistique. Il semble difficile de pouvoir attribuer à un animal l'intention de se produire en concert — sauf s'il nous était possible de démontrer que l'animal est capable d'une telle intentionnalité, ce qui *a priori* paraît malaisé. La production et l'identification d'une performance musicale sont soumises à des contraintes qui relèvent d'un contexte proprement humain. Autrement dit, elle se présente comme un objet ⁷ dont la nature n'est pas (fondamentalement) physique mais sociale.

Un point sur lequel on risque encore de se trouver en désaccord est l'extension de la notion : devons-nous nous limiter à désigner par « performance musicale » les actes produits directement par les musiciens sur leurs instruments et devant un public, ou pouvons-nous y inclure toutes les activités liées à la finalisation de leurs produits, et notamment les enregistrements ? Au fond, l'enregistrement se présente bel et bien comme un « geste musical » (Hains 2003, 934-935). Nicholas Cook (2013, 358) nous encourage à aller plus loin encore : comme aujourd'hui la différence entre les performances produites sur scène et celles enregistrées n'est pas toujours facile à déterminer et que les enregistrements ne se limitent plus à jouer le rôle d'un simple moyen pour documenter une performance, il conviendrait d'inclure aussi dans la notion de « performer » (et de performance) le travail des producteurs et des ingénieurs du son, et donc de considérer explicitement les enregistrements comme des sortes de performances, susceptibles de constituer une interprétation à part entière des œuvres.

Cette idée — qui s'inspire d'une suggestion faite par Aaron Ridley (2004, 111) et semble en outre développer une intuition de Glenn Gould (voir Lephay 2015, 118-120) — est efficace dans la mesure où elle tente de rendre compte d'une activité qui a pris de plus en plus d'importance grâce aux progrès des techniques d'enregistrement dans la deuxième moitié du siècle dernier — pour ne pas parler de l'avènement du numérique. Une telle manière de concevoir la performance risque néanmoins de soulever d'autres problèmes, en nous incitant à confondre des pratiques qui demeurent malgré tout distinctes. Nous savons fort bien que le produit final d'un travail en studio est le résultat d'une synergie de plusieurs acteurs — comme le producteur, le technicien du son et, bien entendu, le musicien ; mais, en même temps, dans notre langage ordinaire, « performance musicale » ne désigne que l'action effectivement produite par les musiciens avec leurs instruments — il suffit de rappeler le fait que les couvertures des disques signalent clairement les interprètes, en laissant le plus souvent dans l'ombre les ingénieurs du son. Nous sommes en présence de rôles distincts, acceptés d'une manière plus ou moins tacite ou conventionnelle. Certes, on dira que le langage ordinaire est tout sauf infaillible et qu'une telle signification n'est certainement pas universelle ou logiquement valide ; cependant, si nous voulons rendre compte des modes de présentation de la performance en tant qu'objet social, il semble opportun de prendre en considération, pour faire nôtres les expressions utilisées par Aristote à propos de l'universel, comment elle se présente « la plupart du temps » ou « dans la plupart des cas » ; et c'est précisément en ce sens que le langage ordinaire constitue un témoin important.

Un autre aspect s'avère problématique lorsqu'on examine la situation de l'exécution des musiciens en studio : si une performance doit nécessairement avoir lieu 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) ? Quoiqu'il en soit, nous sommes d'avis que nous avons intérêt à distinguer le produit du studio du simple produit de l'acte performatif. Nous proposons d'introduire l'appellation « œuvre de performance » pour désigner le premier (Arbo 2014, 182-183). Cette catégorie nous permet en effet de mieux cerner la transformation de l'acte performatif en un produit qui, pour sa part, se veut durable et ré-identifiable — et que nous pouvons donc classer, étudier ou collectionner, comme l'avait montré avec brio Eisenberg 1987.

Il faut ici rappeler que l'enregistrement, qui se présentait comme un simple moyen de conserver et de diffuser de la musique, a fini par devenir un outil de création et par susciter de nouvelles façons d'être des objets de cet art. Cependant, si une telle transformation fait que nous n'hésitons plus à considérer que certains œuvres coïncident *de facto* avec des disques ou plus généralement des enregistrements, elle ne semble pas avoir modifié nos manières de penser la performance : ce que nous demandons à un disque contenant l'enregistrement d'une musique qui a été conçue pour être exécutée, est qu'il soit en quelque sorte fidèle à l'acte que le ou les musicien(s) sont effectivement capables de produire. Malgré les tentatives — faites surtout dans les années 1970 — de lancer des enregistrements éminemment constructifs (pensons à l'époustouflante tétralogie de Culshaw), cette idée n'a pas disparu de l'horizon. En effet les techniques d'enregistrement, à partir des

⁵ « Performance », in *Vocabolario online Treccani*. (<<http://www.treccani.it/vocabolario/performance/>>, accédé le 18/06/2023.)

⁶ Serait-ce le cas de celle de Nora, mise en valeur par le compositeur lithuanien Mindaugas Piecaitis avec son *CATcerto* ? Nous laisserons répondre le lecteur : <<https://www.youtube.com/watch?v=zoeT66v4EHg>>.

⁷ Ce terme désigne essentiellement ici le contenu d'une représentation d'un sujet.

années 1990, témoignent d'une sorte de retour à l'idée d'un enregistrement susceptible de documenter une performance réelle — même s'il s'agit souvent d'une construction finement dissimulée, susceptible de simuler le plus parfaitement possible la réalité, le but étant de faire entendre avec des moyens parfois très sophistiqués des sons relatifs à l'action performative que nous aurions du mal à entendre lors d'un concert (voir Lephay 2017, 63). On dira que le cas des musiques actuelles est différent ; mais justement, dans des genres comme la techno ou la pop, l'espace même de la performance est souvent remarquablement réduit au bénéfice de la production d'artefacts reproductibles, conçus dès le début pour être diffusés sur le marché global⁸.

3. UN ART À DOUBLE FACE

Pour mieux comprendre le statut ontologique d'une performance musicale il convient donc de considérer le genre et le contexte dans lequel nous pouvons la rencontrer. Pensons à un chant diphonique des mongols, à un katajjak, à une polyrythmie africaine, ou à une jam session. Les musiciens « performant », mettent en forme du matériel déjà existant ; aucun d'eux, cependant, n'est censé exécuter une trace préexistante. Ou alors, disons que, dans l'attente des auditeurs ou des spectateurs, *l'acte performatif compte plus que la trace* (parfois inexistante, parfois presque un prétexte) qu'ils mettent en œuvre. Cette pratique semble partager le « désœuvrement » qui caractérise un art comme la danse (Pouillade 2009) ou certaines expressions de l'art dramatique — pensons au mime ou à la *commedia dell'arte*. Mais, d'un autre côté, depuis l'antiquité et dans une mesure certainement de plus en plus importante à l'époque moderne, la musique est aussi, si l'on peut s'exprimer ainsi, un *art de la trace*, c'est-à-dire un art lié à la production et à la transmission de chants, hymnes, sonates, symphonies, etc. destinés à être repris. Ce qui n'a pas fait disparaître la performance, mais a fini par lui faire jouer un nouveau rôle. On sait que dès le Moyen-Âge les théoriciens considéraient la pratique musicale comme un art mineur, subordonné à la théorie ou « science de la musique », seule discipline fondée sur une rationalité digne de ce nom. Cette ambivalence ne va pas de soi, et on pourrait même dire qu'elle est la source d'une quantité non négligeable de problèmes d'ordre conceptuel. Cependant, si l'on veut rendre compte de la manière dont la musique fonctionne dans la plupart des contextes de l'antiquité à nos jours, il est opportun de ne pas la négliger.

En d'autres termes, si en musique « performance » peut désigner une activité qui ne relève ni de l'exécution ni de l'interprétation, il ne s'agit pour autant pas d'une simple question lexicale : on est confronté à un problème conceptuel — voire, si l'on pense en termes réalistes, métaphysique. Un problème présent dès les origines, mais que la généralisation des systèmes d'enregistrement a sans doute fait apparaître au grand jour.

Si cette analyse est juste, il nous faut alors tenter de mieux comprendre *dans quelle mesure la signification et la valeur de*

ce que, en dépit de la multiplicité des cas, nous identifions comme une performance musicale, varie en fonction de l'objet qu'elle est censée produire ou instancier. En d'autres termes, la performance que nous entendons analyser est-elle essentiellement visée comme une action performative ou comme l'instance d'une trace ? Comme un événement qui attire l'attention sur lui-même — ou, plus précisément, sur la créativité et la dextérité de celui qui le produit et/ou sur le caractère plus ou moins réussi de ce qu'il fait — ou comme un événement qui, tout en mettant en valeur l'habileté de celui qui le produit, est évalué en fonction de sa conformité (plus ou moins marquée) avec des traces ré-identifiables ?

On pourrait objecter que de nombreuses performances ne pourraient être classées ni d'un côté ni de l'autre. Un violoniste baroque qui joue une Sonate d'église de Corelli, par exemple, doit savoir improviser sur le schéma que le compositeur lui a transmis. Il doit le faire, cependant, sans trop s'en éloigner, en respectant, dans son invention, les règles d'une *ars inveniendi* bien codifiée. S'il devait improviser trop librement, *nous ne dirions pas qu'il exécute cette sonate de Corelli* — éventuellement qu'il improvise en s'inspirant ou en faisant référence à cette sonate. Malgré tout, la règle principale qui régit une telle exécution implique la possibilité de vérifier la conformité du résultat sonore avec les indications du compositeur.

Nous ne devons pas pour autant oublier que, lorsqu'on la comprend comme exécution d'une œuvre, une performance contient souvent des éléments susceptibles d'être vus comme « purement » performatifs : pensons à tout ce qui, dans la tradition musicale occidentale (et pas seulement) a été pensé sous l'étiquette de la virtuosité — un aspect qui semble mettre bien plus en valeur les qualités d'un instrument (et de l'instrumentiste bien évidemment) que celles d'une structure musicale (Sève 2013, 120). Par ailleurs, si l'improvisation est généralement un bon exemple de la primauté de la performance (Bertinetto 2016, 110), il faut remarquer qu'elle s'inspire la plupart du temps de quelques traces pré-existantes.

4. POUR UNE TYPOLOGIE DE LA PERFORMANCE MUSICALE

C'est donc en relation avec la nature spécifique des œuvres et des improvisations qu'il convient de penser la performance, afin de cibler la fonction ou le rôle qu'elle assume au cas par cas. Prenons les improvisations libres, qu'elles soient individuelles ou collectives. « Performance » désigne certainement ici un acte qui est à la fois création et exécution (Goldoni 2013). Ou alors, en renversant les termes, on pourrait dire que l'improvisation constitue une sorte de « médiation » entre la composition et la performance (Bertinetto 2016, 213). Cette unité (ou cette indistinction) est souvent synonyme de spontanéité, immédiateté ou authenticité. De fait, elle témoigne du « cycle court » propre à l'oralité musicale (Molino 2005). Aujourd'hui, une improvisation peut certes être enregistrée et même quelquefois très finement imitée par d'autres musiciens ; mais le résultat n'aura plus la même valeur, ni le même statut ontologique. Nous traitons alors l'improvisation comme une œuvre écrite : ce qui, dans le contexte actuel de la réception de ce genre d'objets, risque d'apparaître comme révélateur d'un

⁸ Il existe cependant des situations ambiguës sur lesquelles il est intéressant de réfléchir : dans quelle mesure demandons-nous par exemple à l'enregistrement d'une improvisation d'être fidèle à un acte performatif qui garde sa nature d'événement singulier ? Ne serait-il plutôt un instrument nécessaire pour constituer ce même résultat performatif ? Voir Canonne (2017, 217).

manque d'authenticité ou de métier⁹, et qui relève en réalité d'une erreur catégorielle¹⁰.

Il faut observer que dans les cultures musicales de transmission orale l'improvisation n'est presque jamais complètement libre ; elle correspond plutôt à deux formes de construction que 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 d'Afrique centrale étudiés par Simha Arom (1985) pourraient être classées dans la première catégorie ; les musiques des Indes du Nord, arabes, iraniennes ou turques, dans la deuxième.

Or la performance se présente, dans le deuxième cas, comme une improvisation créatrice, où le résultat « n'est pas la réalisation d'un modèle, ou alors on donne au mot un sens absolument différent : elle se fonde sur un système modal — *râga*, *maqâm* ou *radif* — qui fonctionne comme cadre de la composition ». Pour ce genre de performances, Molino (2005, 505) propose d'adopter la formule efficace de « compositions en temps réel » et de les considérer comme des œuvres ; mais comme il est nécessaire de postuler une création instantanée, nous préférons néanmoins continuer à les appeler improvisations, en soulignant justement 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 ce modèle de création dans les performances live d'un musicien électro comme Mika Vainio, par exemple, ou d'un Dj.

Il nous semble que nous pouvons en revanche plus ouvertement parler d'« œuvres orales¹¹ » dans le premier cas décrit par Molino. Quand une femme du peuple centrafricain Aka chante une berceuse, elle respecte normalement des patterns, des séquences rythmiques ou mélodiques, tout comme une certaine manière de chanter. L'ensemble de ces éléments reconnaissables constitue un schéma analogique qui permettra aux auditeurs de reconnaître et d'entendre ce chant *comme une berceuse Aka* et non, par exemple, comme un chant de noces Mbuti. Dans ces cas, une performance est en effet encore catégorisée par les auditeurs comme une exécution. Mais il s'agit d'un genre particulier d'exécution, dans lequel l'identité de l'objet est celle d'un schéma qui, la plupart du temps, requiert de l'exécutant d'être reproduit avec des *variations*.

Ce principe se retrouve dans toute œuvre qui se réclame d'un type de fonctionnement oral : *la performance est une exécution qui contient nécessairement une forme d'adaptation et d'improvisation*. Exécuter un chant populaire en imitant parfaitement ce qui a été déjà fait par d'autres est peut-être

possible ; mais un tel résultat pourrait être considéré tout au plus comme l'exception qui confirme la règle. Plus commune et esthétiquement fonctionnelle sera la reprise avec des variations qui renvoient, à leur tour, à un répertoire de gestes, comportements, attitudes, etc. considérés comme conventionnels à l'intérieur d'une culture musicale. En conséquence, dans l'analyse de la performance d'une œuvre orale, il ne servirait à rien d'appliquer d'une manière stricte le principe de la *Werk-treue* : on cherchera plutôt à identifier des modèles sous-jacents, à répertorier une typologie de variations, à examiner les formes d'adaptation d'un pattern (harmonique, rythmique, mélodique) donné.

À mi-chemin entre les œuvres orales et les œuvres écrites nous pourrions trouver un standard de jazz. En effet, une exécution au piano de « You don't know what love is » (signé par Don Raye et Gene DePaul) parfaitement conforme à ce qui est indiqué par la partition du *Real book* serait considérée comme une version schématique de l'œuvre. Le degré d'improvisation et d'arrangement de ce qui est repris peut évidemment varier — et c'est d'ailleurs sûrement un des aspects les plus intéressants 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 reconnaître aucune trace de référence.

Il ne l'est pas non plus dans le cas des œuvres écrites, où les contraintes auxquelles est soumis le musicien sont pourtant plus élevées. On peut croire qu'une performance d'une Sonate de Beethoven se présente, à un niveau fondamental, comme une simple *exécution* suivant le critère d'une parfaite conformité à la partition. Mais cette idée ne rend pas justice à ce que l'on attend d'ordinaire d'un musicien qui a affaire à ce genre d'œuvres : ce qu'on lui demande explicitement est une forme d'*interprétation*, fondée sur des choix libres et une (bonne) maîtrise de l'art performatif. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce supplément : avant tout le fait que, comme on l'a souvent noté¹², ontologiquement la partition ne coïncide pas avec l'œuvre (elle ne constitue normalement qu'un ensemble d'instructions pour l'actualiser) ; mais aussi le fait que la notation s'avère généralement déficitaire par rapport à toutes les nuances possibles d'un geste musical ; et, *last but not least*, le fait que parfois l'œuvre elle-même « échappe partiellement à son compositeur », incapable de saisir toutes les possibilités de mise en acte d'une écriture donnée (Roubet 2011, 260).

C'est justement parce que l'interprétation est reconnue comme une sorte de supplément nécessaire que, dans l'analyse de cette classe de performances on consacre une attention plus appuyée — nous l'avons rappelé — aux déviations introduites par l'interprète. Si la conformité aux indications de la notation constitue une règle incontournable, bien plus importantes sont, pour que la performance soit considérée comme réussie, l'aptitude à faire émerger les propriétés esthétiques qui, dans une culture musicale, peuvent être considérées comme constitutives de l'œuvre, sans pour cela être explicitement signalées par le compositeur. Tout bon musicien le sait : il y a plusieurs manières de réaliser un staccato, un pizzicato, un *rallentando*, une ligature et bien d'autres indications de ce genre. Plus que comme une instance de l'œuvre, la partition pourrait alors être appréhendée, selon la suggestion de Cook (2013), comme une sorte de « script » : un canevas qu'il faudra adapter à la situa-

⁹ Voir les réflexions développées par Gasparini (2017) à partir d'une version parfaitement « littérale » de la transcription du Köln Concert de Keith Jarrett.

¹⁰ La précision « dans le contexte actuel » est importante : rien n'exclut qu'un jour les choses puissent changer, que notre manière « normale » de reprendre les improvisations puisse consister à les reproduire à l'identique ; il n'en reste pas moins vrai que ce que nous aurons ainsi produit ne pourra pas être catégorisé (ontologiquement) comme une improvisation.

¹¹ Pour plus de précisions sur cette catégorie voir Arbo (2014).

¹² À commencer par Ingarden (1989, 65-69).

tion, à la sensibilité, au corps de l'interprète. Malgré sa variabilité, c'est bien la performance, et non la partition, qui incarne un exemplaire de l'œuvre inclusif de toutes ses propriétés esthétiques.

Parmi les objectifs de l'analyse de la performance d'une œuvre écrite on peut donc placer avant tout la mise en lumière de ce qui fait d'elle une interprétation réussie (ou alors : conventionnelle, originale, exceptionnelle, typique, etc.). Cette constatation implique qu'on ne pourra jamais considérer les qualités esthétiques d'une performance d'une œuvre écrite comme entièrement autonomes : un certain degré de conformité (variable selon les époques, les styles et les genres) avec les indications inscrites sur la partition demeure incontournable. D'autres objectifs peuvent guider l'analyse : par exemple, montrer en quoi une interprétation témoigne d'une forme de compréhension (ou de « segmentation ») de l'œuvre de la part du musicien ou identifier la manière dont elle fait émerger ses significations ou son expressivité.

La situation change lorsqu'on aborde la catégorie (de plus en plus large) des œuvres phonographiques, voire vidéo-phonographiques. Ce type d'œuvres ne connaît pas une véritable exécution, au sens strict du terme : une œuvre de musique électronique sortie du Studio de Cologne, par exemple, ne peut qu'être reproduite — quoiqu'une certaine activation soit indispensable, voir Maestri (2013). Un album de rock se présente de façon similaire (quoique non identique) comme un enregistrement constructif : il constitue l'étalon de mesure pour saisir les propriétés constitutives de l'œuvre. Certes, le rock inclut explicitement une dimension performative : le concert sur scène est un moment important dans la diffusion de cette musique. Mais quel rôle la performance joue-t-elle ici ? Si l'on s'en tient aux comportements les plus communs dans les contextes de réception de ce genre musical, nous pouvons dire qu'elle obéit aux principes de fonctionnement des œuvres orales : des variations, des arrangements, des adaptations sont non seulement tolérés mais aussi souhaités (le spectateur d'un concert de rock s'attend généralement à ce que la musique qu'il connaît par le disque soit modifiée et incorporée dans un spectacle vivant à la fois sonore et visuel).

5. CONCLUSION

Nous espérons être parvenu à montrer qu'un examen ontologique s'avère utile pour orienter l'analyse de l'acte performatif sur des objectifs pertinents. L'esquisse d'une typologie prenant en compte ses différentes manières de se présenter en tant qu'objet social nous permet d'en évaluer l'intérêt. Le tableau que nous venons de tracer reste bien entendu très schématique. En effet, la réalité nous offrira toujours des cas difficilement cernables, hybrides ou situés à la frontière entre deux catégories — entre improvisation et œuvre, entre œuvre écrite et phonographique, etc. Seule une observation attentive des contextes de production et de réception de l'acte performatif nous permettra alors de comprendre le rôle qu'il assume au cas par cas. Il n'en demeure pas moins à notre sens opportun de s'appuyer sur une grille de référence, susceptible de guider nos jugements en fonction d'un ensemble de caractéristiques reconnues comme ordinaires dans un genre musical donné.

MOTS-CLÉS

Ontologie musicale, analyse de la performance, interprétation musicale.

RÉFÉRENCES

- ARBO (Alessandro), 2014a, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ? », dans AYARI (M.) et LAI (A.), dir., *Les corpus de l'oralité*. Sampzon, Éditions Delatour, 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, Presses Universitaires de Rennes, p. 173-192.
- AROM (Simha), 1985, *Polyphonies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*, 2 vol. Paris, Sela.
- BERTINETTO (Alessandro), 2016, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*. Il Glifo, site web, <<https://www.ilglifo.it/vediLibroSpecifico.aspx?id=1034>>, accédé le 23/04/2023.
- CANONNE (Clément), 2017, « Improvisation et enregistrement », dans ARBO (A.) et LEPHAY (P.-E.), dir., *Quand l'enregistrement change la musique*. Paris, Hermann, p. 195-217.
- CLAYTON (Martin), DUECK, (Byron) et LEANTE (Laura), 2013, dir., *Experience and Meaning in Music Performance*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- COOK (Nicholas), 2013, *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- DAVIES (Stephen), 2001, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- DONIN (Nicholas) et CHOUVEL (Jean-Marc), 2005, dir., « Analyser l'interprétation », *Musurgia*, 12, n° 4.
- , 2006, dir., *Musimédiane*, 2, « Interprétation », <<http://www.musimediane.com/numero-2/>>, accédé le 23/04/2023.
- EISENBERG (Ivan), 1987, *The Recording Angel: Explorations in Phonography*. New York (NY), Mc Graw-Hill.
- FABIAN (Dorotya), TIMMERS (Renee) et SCHUBERT (Emery), 2014, dir., *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford, Oxford University Press.
- GASPARINI (Stéphane), 2017, « Le Köln Concert de Tomasz Trzcinski », dans ARBO (A.) et LEPHAY (P.-E.), dir., *Quand l'enregistrement change la musique*. Paris, Hermann, p. 219-240.
- GODLOVITCH (Stan), 1998, *Musical Performance: A Philosophical Study*. Londre/New York, Routledge.
- GOLDONI (Daniele), 2013, « Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza? », *Aisthesis: Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 6, n° 3, p. 133-153. (ARBO (A.) et BERTINETTO (A.), dir., *Ontologie musicali*.)
- GOUHIER (Henri), 1989, *Le théâtre et les arts à deux temps*. Paris, Flammarion.
- HAINS (Jacques), 2003, « Du rouleau de cire au disque compact », dans NATTIEZ (J.-J.), dir., *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1. Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 901-938.
- HARGREAVES (David), MIELL (Dorothy) et MACDONALD (Raymond), dir., *Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. Oxford/New York, Oxford University Press, 2012.
- KANIA (Andrew), 2008, « Piece for the End of Time: in Defence of Music Ontology », *British Journal of Aesthetics*, 48, n° 1, p. 65-79.
- , 2012, « The Philosophy of Music », dans ZALTA (E. N.), dir., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, Stanford Encyclopedia of Philosophy, <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/music/>>, accédé le 23/04/2023.

- KENYON (Nicholas), 2012, « Performance Today », dans LAWSON (C.) et STOWEL (R.), dir., *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 1-34.
- KIVY (Peter), 1998, *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford, Clarendon Press.
- INGARDEN (Roman), 1986, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Trad. A. Czemiawski, éd. J. G. Harrell. Houndmills/London, Macmillan.
- LAWSON (Colin) et STOWEL (Robin), 2012, dir., *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LEPHAY (Pierre-Emmanuel), 2014, « La prise de son et le mixage, éléments de l'interprétation : les exemples de Herbert von Karajan et Glenn Gould », dans FRANGNE (P.-H.) et LACOMBE (H.), dir., *Musique et enregistrement*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 113-122.
- , 2017, « De l'«enregistrement-témoignage» à l'«enregistrement-objet» et vice-versa », dans ARBO (A.) et LEPHAY (P.-E.), dir., *Quand l'enregistrement change la musique*. Paris, Hermann, p. 39-65.
- MAESTRI (Eric) 2013, « Si può interpretare la musica elettroacustica? », *Aisthesis: Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 6, n° 3, p. 173-193. (ARBO (A.) et BERTINETTO (A.), dir., *Ontologie musicali*.)
- MATHESON (Carl) et CAPLAN (Ben), 2011, « Ontology », dans GRACYK (T.), KANIA (A.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York (NY), Routledge, 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. Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 477-527.
- PHILIP (Robert), 2004, *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven (CT), Yale University Press.
- POULLADE (Frédéric), 2009, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris, Vrin.
- POUIVET (Roger), 2010, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*. Paris, Presses Universitaires de France.
- RIDLEY (Aaron), 2004, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- RINK (John), 1995, dir., *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- , 2003, dir., *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SÈVE (Bernard), 2013, *L'instrument de musique : une étude philosophique*. Paris, Seuil.
- VLADOVA (Tania), 2007, « Performance », dans MORIZOT (J.), POUIVET (R.), dir., *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris, Armand Colin, p. 354-355.