

# Alessandro Arbo

## Des actes en musique : quelques réflexions préliminaires



### Introduction

Que veut-on dire au juste lorsqu'on parle de *musique en acte* et d'*actes en musique* ? La signification de ces expressions, relativement nouvelles dans le domaine de la musicologie, varie en fonction de leurs contextes d'utilisation, ainsi que des approches qui leur sont liées. Nous nous proposons ici d'examiner certaines de leurs occurrences, pour souligner l'intérêt du recours à un sens particulier de la notion d'acte, susceptible d'orienter la recherche vers une étude interdisciplinaire des phénomènes, des relations et des entités qui peuplent le monde musical contemporain. Après une brève étude lexicale, nous procéderons à un exercice de clarification ontologique, avec l'objectif d'ouvrir la voie à une nouvelle perspective d'étude des phénomènes musicaux <sup>1</sup>.

### 1. Musique en acte

L'expression *musique en acte* fait peut-être penser avant tout à l'idée de *musique en action*, se référant ainsi à la manière dont la musique est jouée ou présentée en concert. Cette lecture, qui apparaît plutôt dans la littérature musicale, est loin d'être la seule possible. En effet, si le terme *acte* peut désigner « toute action humaine adaptée à une fin, de caractère volontaire ou involontaire <sup>2</sup> » – on parlera ainsi d'un *acte* d'inattention –, il peut aussi être employé pour désigner le résultat d'une action, ou encore l'action accomplie – plus que cette même action en train de se faire. C'est alors la « manifestation concrète de l'activité volontaire de quelqu'un, considérée en tant que fait objectif et accompli <sup>3</sup> » – la plupart des dictionnaires commencent d'ailleurs par cette définition. Les mêmes connotations sont présentes dans la signification du terme *acte* en tant que *document*, c'est-à-dire « intervention, décision émanant d'un groupe de personnes investi d'une autorité, et prise en vertu de sa compétence <sup>4</sup> ». Il s'agit là de la notion d'*actum*, plutôt que de celle d'*actio*, ce qui rappelle le célèbre usage qu'Aristote avait fait de cette notion pour penser le devenir,

1. Cet article reprend une communication présentée au cours de la journée d'étude « Penser la musique en acte », qui a eu lieu à Strasbourg le 12 octobre 2018. Un grand merci à mes amis et collègues du GREAM qui, grâce à leurs questions et conseils, m'ont permis d'améliorer ce texte.

2. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acte/878?q=acte#873>, consulté le 26/11/2018.

3. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acte/878?q=acte#873>, consulté le 26/11/2018.

4. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acte/878?q=acte#873>, consulté le 26/11/2018.

en soulignant que toute chose parvient à sa véritable existence grâce à un passage de la puissance à l'acte<sup>5</sup>. De ce point de vue, la musique en acte devrait être considérée comme la musique concrètement et pleinement réalisée.

On voit se profiler deux axes de réflexion : d'une part l'étude de la musique comme une activité en cours de réalisation et, d'autre part, l'étude de la musique comme le résultat ou le produit d'une action. Dans la littérature musicologique récente, c'est peut-être surtout la première direction qui a attiré l'attention des chercheurs<sup>6</sup>. De nombreuses recherches sur l'improvisation, aussi bien dans le domaine du jazz que dans d'autres genres, tout comme des études en ethnomusicologie et en théorie de la musique, ont insisté sur la nécessité de penser le caractère éminemment dynamique, temporel et processuel des phénomènes musicaux. Une tendance qui peut être interprétée comme une réaction à une recherche longtemps centrée sur la question des langages et le commentaire des œuvres des grands compositeurs. Après plusieurs décennies d'éditions critiques et d'études presque exclusivement centrées sur des partitions, une telle volonté de se concentrer sur la dynamique de la création et de l'exécution musicales est parfaitement compréhensible.

Avec une position plutôt excentrée par rapport à ce *mainstream*, nous pensons qu'il est encore utile de se concentrer sur une étude des actes qui constituent la musique en tant que produit artistique – ou artefact manifestant un fonctionnement esthétique – sachant qu'il sera dans tous les cas impossible de considérer ces derniers sans faire référence aux actions qui les ont engendrés et qu'entre les deux demeure, en fin de compte, une indissoluble réciprocité<sup>7</sup>. Nous tenterons, dans les pages suivantes, d'approfondir le statut de ces actes. Mais avant cela, voici quelques arguments susceptibles de justifier ce choix.

La raison principale est d'ordre méthodologique – ou plus précisément épistémologique. Faire coïncider l'objet d'étude avec des formes d'extériorisation concrètes, accomplies et observables, autrement dit des processus musicaux, ne signifie pas – de notre point de vue – tomber dans l'ornière d'une démarche positiviste autoréférentielle mais, au contraire, s'inscrire dans une approche susceptible de permettre une exploration de la réalité musicale dans toute sa complexité, avec la riche variété d'entités et de relations qu'elle implique. Il faut reconnaître que le monde musical contemporain manifeste une complexité toute particulière au regard du statut des entités qui le peuplent : des œuvres mixtes aux remix, en passant par les vidéoclips, les app-albums, les playlists, les performances interactives, le live coding, et bien d'autres. Il est intéressant de se demander dans quelle mesure ces nouvelles

5. Voir à ce sujet Aristote, *Métaphysique*, IX, 3, 1046 b 1047 – 28 b 3.

6. Les réflexions développées dans deux textes clés des années 1990 peuvent être placées à l'origine de cette manière de concevoir l'acte musical : Richard TARUSKIN, *Text and Act : Essays on Music and Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1995 ; Christopher SMALL, *Musiquer*, trad. fr. Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion, Paris, Éditions de la Philharmonie, 2019, coll. « La rue musicale » [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *Musicking : The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998]. Voir également Nicholas COOK, « Between Process and Product : Music and/as Performance », *Music Theory Online* 7|2 (2001), § 7. [<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>, accédé le 7/11/2019.]

7. Comme l'observe Mathias ROUSSELOT : « Le jeu, l'action en elle-même, est une motivation à agir. D'ailleurs l'improvisation, la composition, et l'interprétation sont à même d'être éclairées par la musicologie du point de vue de l'action, du jeu, ou du point de vue de l'acte, du résultat ». (Voir Mathias ROUSSELOT, « L'activité musicale : l'instinct, l'habitude et la volonté dans la création musicale », dans Christine ESCLAPEZ (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 1 (*Des actes en musique*), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 29.) Rappelons par ailleurs qu'une action peut constituer à son tour un acte, du moins dans la mesure où elle s'offre à quelqu'un comme une « discontinuité observable dans le devenir » – ainsi que l'ont observé Abraham Moles et Elisabeth Rohmer (voir Abraham MOLES et Elisabeth ROHMER, *Théorie des actes : vers une écologie des actions*, Paris-Tournai, Casterman, 1957, p. 8). Une telle « unité cohérente plus ou moins détachable de la continuité du monde » justifie précisément, selon ces auteurs, l'entreprise d'une science des actions.

*mises en acte*, fortement redevables des progrès technologiques et de l'avènement des réseaux télématiques, ont contribué à bouleverser nos manières les plus courantes de penser la création et l'exécution musicales.

On voit immédiatement poindre une objection : ne risque-t-on alors pas de se laisser entraîner dans une sorte de « chosification », ou de réification, de ce qui devrait être pensé comme un événement ou un processus en relation avec notre expérience ? « La musique n'est pas une chose, mais une activité<sup>8</sup> », affirme Christopher Small au début de son ouvrage intitulé *Musiquer (Musicking)*. Dans ce travail, la notion d'acte musical (« *music act* ») s'oppose fondamentalement non seulement à celle d'œuvre musicale, mais plus généralement à celle d'« objet musical<sup>9</sup> » : plutôt que de prétendre analyser des « choses » possédant certaines propriétés, nous sommes invités à viser un « musiquer » originaire. Il sera ainsi possible d'entrer dans le feu de l'action et dans le cœur de l'expérience, en se donnant les moyens de concevoir la performance « comme une rencontre, qui a lieu au travers de sons organisés d'une certaine façon<sup>10</sup> ». On se rapproche ainsi d'une sorte de paralangage des gestes, plus direct et moins porté au mensonge que le langage verbal<sup>11</sup> – un raisonnement, notons-le au passage, qui n'est pas sans rappeler des arguments fréquemment invoqués au siècle des Lumières<sup>12</sup>.

Or, toute musique est sans conteste une activité liée – souvent par un réseau de relations très complexe – à la vie de l'homme et des sociétés au sein desquelles ce dernier forge sa propre identité. On peut observer, en revanche, qu'une telle activité n'aurait jamais pu se développer, et atteindre les niveaux de complexité et de finesse qui la caractérisent dans les différentes cultures musicales du monde, sans mettre au point des formes ou des unités reconnaissables. Nous n'écoutons pas la musique de façon générique, ni ne la considérons principalement comme un moyen de communication : nous sommes en revanche séduits par la sérénité d'une berceuse, obsédés par la puissance d'un riff ou touchés par la profondeur d'un hymne. La culture musicale dans laquelle nous baignons nous donne les moyens de nous approprier de tels « objets » et d'apprécier leurs incarnations vocales ou instrumentales spécifiques. Nous proposons de considérer ces entités comme les *actes par lesquels la musique se réalise (ou s'est concrètement réalisée)*. L'identification de leurs propriétés esthétiques et expressives va de pair avec notre capacité à saisir une morphologie essentielle, un timbre, ou encore une intention. Sans vouloir remettre ici en question l'intérêt des paradigmes axés sur l'étude du rôle que la musique – ou le musiquer – joue dans notre expérience et dans notre vie, c'est précisément sur ce genre d'entités, visées intentionnellement par les auditeurs, les compositeurs ou les interprètes, que nous proposons de nous concentrer.

Mais pourquoi parler d'*actes* ? Avant d'avancer une réponse plus complète, voici une première suggestion : comme tout acte – un terme que nous prendrons ici dans le sens de *document* –, ces entités musicales comportent des inscriptions qui doivent pouvoir être

8. SMALL, *Musiquer*, p. 21.

9. SMALL, *Musiquer*, p. 46.

10. SMALL, *Musiquer*, p. 35.

11. SMALL, *Musiquer*, p. 134-135.

12. Voir par exemple Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, texte établi et annoté par Jean Starobinski, dans *Œuvres complètes*, vol. V (*Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*), Paris, Gallimard, 1995, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », notamment le chapitre 1, où l'auteur insiste sur le caractère plus direct – et concentré – du langage des gestes, en y voyant le premier instrument d'expression des besoins des hommes.

reconnues par au moins deux personnes. Autrement dit, leur nature n'est ni mentale, ni abstraite, ni idéale, ni d'ailleurs exclusivement physique – même si la présence d'un support physique s'avère indispensable à leur existence ; elle est plutôt sociale. Les chefs-d'œuvre des compositeurs et des compositrices du passé et du présent rentrent évidemment dans ce cas de figure : il n'y a pas de raison de les négliger en avançant le fait qu'elles ont été déjà beaucoup étudiées ; mais il n'y a pas non plus de raison particulière de limiter notre attention à ces actes très célébrés. On peut également considérer comme actes musicaux les interprétations, les improvisations – dans la mesure où elles sont réalisées dans un espace public –, ainsi que les enregistrements – qui peuvent, quant à eux, consister en la mise en œuvre et la fixation d'un acte performatif, ou la réalisation d'un acte créatif. La définition de notre objet d'étude prend donc la forme suivante : il s'agira d'étudier les *actes qui constituent la musique* – c'est-à-dire qui contribuent à l'établir – *en tant qu'entité ou événement ayant une signification artistique et symbolique spécifique dans un contexte culturel donné.*

Une telle étude est susceptible de se focaliser sur un événement unique ou sur une réalisation en plusieurs étapes : des esquisses élaborées par un compositeur à la partition qui constitue le résultat de son processus créatif, de la partition à l'exécution et à l'interprétation – qui sont censées suivre les instructions du compositeur et permettre ainsi à l'œuvre d'assumer toutes ses propriétés esthétiques –, sans oublier les manières de l'entendre, de la catégoriser et de la juger dans les contextes de sa réception. La richesse et l'hétérogénéité de cet ensemble risquent de nous faire hésiter : quel serait l'intérêt de concevoir toutes ces étapes à la lumière de la seule et unique catégorie d'acte musical ? Ne courrons-nous ainsi pas le risque de tout confondre ?

Il semblerait en effet *a priori* plus prudent de reprendre la terminologie que Richard Taruskin avait utilisée dans son ouvrage consacré à la discussion sur l'interprétation de la musique ancienne (« *early music* »)<sup>13</sup>, en faisant ressortir, dans le binôme « texte » et « acte », la distinction entre le travail du compositeur et celui des interprètes. Cela apparaît opportun si l'on songe au répertoire sur lequel se fondaient les réflexions de cet ouvrage : celui de la musique baroque, plus précisément de la musique savante écrite à l'époque baroque et restituée par des musiciens à la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Le problème est que toutes les musiques auxquelles nous pouvons nous intéresser aujourd'hui ne sauraient correspondre à une distinction aussi nette entre composition et interprétation : pensons par exemple aux musiques improvisées – où l'acte créatif coïncide avec l'acte performatif –, aux musiques de tradition orale – où les modèles de composition semblent se trouver dans l'exécution même plus que dans des schémas appris et mémorisés en amont<sup>14</sup> –, aux musiques qui ne sont pas conçues pour être exécutées par des instrumentistes et font appel, pour leur production et leur diffusion, à des technologies d'élaboration et de fixation phonographique du son, à d'autres musiques encore dans lesquelles la performance se fonde sur un appareillage technique qui modifie en temps réel l'action de l'interprète, à d'autres musiques enfin où le texte musical se présente comme une trace schématique, emplie d'énigmes dont la solution nécessite la connaissance approfondie des techniques exécutives d'une certaine époque, mais aussi d'indications qui lui sont systématiquement extérieures.

13. TARUSKIN, *Text and Act*.

14. C'est le cas des genres *kaluli* étudiés par Steven Feld. Voir Steven FELD, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1982. Voir également Stephen BLUM, « L'acte musical : éléments d'analyse », *L'homme* 171-172 (2004), p. 240. [<http://lhomme.revues.org/24904>, consulté le 19/09/2019.]

Une phénoménologie aussi complexe nous invite à tenter de nous placer dans une perspective large, susceptible de clarifier les multiples modes de réalisation de la musique, qu'il s'agisse d'un acte compositionnel ou performatif, avec l'apport plus ou moins important des nouvelles technologies, en considérant le cadre d'un espace public élargi, fondé sur l'utilisation généralisée d'Internet et des plateformes numériques.

## 2. Un art à double face

Depuis l'avènement de l'enregistrement, le monde de la musique a été profondément marqué par le développement des technologies de production et de diffusion des sons – et également des images –, susceptibles de générer des « changements d'échelle <sup>15</sup> » considérables dans nos relations avec les produits culturels et plus généralement médiatiques. Il est assez évident que, depuis le début des années 2000, Internet a largement favorisé l'autoproduction, notamment les formes de création et d'improvisation fondées sur l'utilisation d'ordinateurs et d'autres instruments électroniques qui permettent aux artistes un certain détachement par rapport à la composition écrite <sup>16</sup>. Or, si cette situation est nouvelle, elle fait émerger une problématique qui, pour sa part, n'a rien de nouveau. Nous sommes invités à réfléchir à une ambivalence présente au cœur même de l'expression musicale, et ce dès son origine : dans la plupart des cultures, la musique apparaît en effet, d'un côté, comme un art de la trace – constitué par la fabrication et la transmission de chansons, de danses, d'hymnes, etc. –, et de l'autre comme un art de la performance – c'est-à-dire de l'action plus ou moins virtuose produite dans le cadre d'un espace public.

À première vue, ces deux options peuvent paraître complémentaires. Ce qui est bien souvent le cas, puisque le fait même d'imaginer des œuvres transmises par des actes d'écriture implique de penser à leur exécution. Il y a cependant des situations où la musique ne connaît pas ce genre de dispositif et se présente *avant tout* – parfois *presque exclusivement* – sous la forme d'un acte performatif. Sans aller trop loin, il suffit de penser à un *bluesman* qui improvise sur sa guitare ou à un disc jockey sur sa console : des schémas harmoniques, rythmiques, timbriques ou gestuels sont certes présents, mais ils comptent normalement moins que l'acte performatif lui-même – c'est-à-dire qu'ils ne sauraient pas primer sur ce que le musicien est en train d'effectuer. Plus précisément, ils comptent moins pour les oreilles d'un auditeur considéré comme compétent dans le genre musical en question. Ainsi, à l'écoute d'une performance de Jimmy Holmes <sup>17</sup>, on sera sans doute plus

15. L'exemple du chemin de fer proposé par Marshall McLuhan fait ressortir les enjeux de cette notion : « En effet, le "message" d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines. Le chemin de fer n'a pas apporté le mouvement, le transport, la roue ni la route aux hommes, mais il a accéléré et amplifié l'échelle des fonctions humaines existantes, créé de nouvelles formes de villes et de nouveaux modes de travail et de loisir ». (Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. fr. Jean Paré, Paris, Seuil, 1997, p. 26. [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *Understanding Media : The Extensions of Man*, Londres-New-York, McGraw-Hill, 1964.]

16. Harry Lehmann a notamment insisté sur ce phénomène, reconnu comme l'une des principales causes d'un phénomène de désinstitutionnalisation de la musique contemporaine. Voir Harry LEHMANN, *La révolution digitale dans la musique : une philosophie de la musique*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Paris, Allia, 2017, p. 16-17. [1<sup>re</sup> éd. all. sous le titre *Die digitale Revolution der Musik : Eine Musikphilosophie*, Mayence, Schott, 2012.]

17. Sur Jimmy « Duck » Holmes, voir [https://en.wikipedia.org/wiki/Jimmy\\_%22Duck%22\\_Holmes](https://en.wikipedia.org/wiki/Jimmy_%22Duck%22_Holmes), consulté le 26/10/2019.

fasciné par son mode singulier d'appropriation des formules classiques du Delta blues<sup>18</sup>, avec des inflexions de voix, un jeu de guitare et des paroles qui contribuent à créer un *feeling* entre l'hypnotique et le *moody*, que par le maigre tissu harmonique ou mélodique de la structure sonore qui le sous-tend. En revanche, l'exécution d'une *Sonate pour piano* de Beethoven ou de Brahms, pour autant qu'elle exprime la singularité du toucher et du phrasé du pianiste qui la réalise, sera saisie comme un acte d'interprétation – plus ou moins fidèle et réussie – d'une composition à laquelle on reconnaît des propriétés esthétiques originales. Cela ne signifie pas pour autant que le pianiste ne puisse pas y ajouter des significations musicales ; mais il le fera en les greffant sur un socle de propriétés qu'il n'a pas le droit – ni l'intérêt – de changer. Une stratégie différente est à l'œuvre dans l'exécution et l'écoute d'une *villotta* frioulaine<sup>19</sup> : tout en laissant apparents un texte et des morphologies mélodico-harmoniques essentielles, le musicien a la possibilité d'arranger et même d'introduire des variations sur ce qui lui est transmis par l'exemple. Dans une performance magistrale de *khöömei*, le chant diphonique des Mongols, le morceau que nous repérons en filigrane peut aussi être un simple faire-valoir des harmonisations produites par la seule voix du chanteur. Quant à l'univers des œuvres phonographiques, c'est-à-dire des œuvres dont la construction dépend d'un enregistrement, il est par définition centré sur l'idée de fixer et de transmettre une trace sans passer par une interprétation, mais par le biais d'une simple reproduction sonore – bien qu'une mise en œuvre de celle-ci soit dans une certaine mesure nécessaire dans les situations de concert<sup>20</sup>. Dans ce même univers, les pratiques fondées sur l'utilisation de l'échantillonneur (ou sampler) et de la platine de disc jockey ont également fortement contribué à modifier en profondeur l'identité de l'artiste et de son activité créatrice<sup>21</sup>.

Il faut remarquer que la plupart des analyses ontologiques développées ces dernières décennies ont surtout pensé la musique à partir d'une réflexion sur la nature des œuvres et de leurs rapports avec les performances<sup>22</sup> – donc essentiellement comme un art de la trace. Cette option est justifiable, mais risque de fausser l'examen de la réalité musicale – de la même manière que la démarche inverse qui consiste à accorder la primauté à l'acte performatif, au point d'en faire le fondement de l'art musical<sup>23</sup>. Il est à notre sens plus

18. Style de blues qui tient son nom du Mississippi Delta, une région en forme de delta du nord-ouest de l'État du Mississippi, entre Vicksburg et Memphis. Voir à ce sujet [https://fr.wikipedia.org/wiki/Delta\\_blues](https://fr.wikipedia.org/wiki/Delta_blues), consulté le 26/10/2019.

19. Forme polyphonique de tradition orale originaire de la région du Frioul (Nord-Est de l'Italie), qui s'appuie généralement sur un texte poétique en octosyllabes. Voir Mario MACCHI, « Ritmica e metrica nel canto popolare friulano », *Ce fastu ? Bollettino ufficiale della società filologica friulana* LX/2 (1985), p. 351-373.

20. Il suffit de penser à quel point un ingénieur du son peut modifier à l'aide d'une table de mixage la manière dont est présentée une œuvre acousmatique ou mixte. Voir à ce sujet Eric MAESTRI, « Si può interpretare la musica elettroacustica ? », *Aisthesis : Pratiche, Linguaggi e saperi dell'estetico* 6/3 (2013), p. 173-193. [Numéro spécial « Ontologie musicali », Alessandro ARBO et Alessandro BERTINETTO (dir.), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14101>, consulté le 19/09/2019.]

21. Comme l'observe de manière synthétique et éclairante Philippe Le Guern : « le passage à la photo numérique a modifié notre sens du réel et de la vérité indicielle, le MP3 notre sens du fétiche, de la possession et sans doute aussi de la distinction sociale, et la platine du DJ ou le sampler notre définition de l'artiste et de l'activité créatrice ». (Philippe LE GUERN, « Irréversible ? Musique et technologies numériques », *Réseaux* 172 (2012), p. 33.)

22. Voir à ce sujet Sandrine DARSEL, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », *Klesis* 13 (2009), p. 148. [<https://www.revue-klesis.org/pdf/8-Darsel.pdf>, consulté le 2019/09/19.] Voir également Carl MATHESON et Ben CAPLAN, « Ontology », dans Theodor GRACYK et Andrew KANIA (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Londres-New York, Routledge, 2011, p. 38.

23. C'est dans cette direction que s'inscrit notamment la position de Small, mentionnée plus haut (SMALL, *Musiquer*), tout comme celle de Gilbert Rouget. (Voir Gilbert ROUGET, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, ainsi que Antoine HENNION, « Préface », dans SMALL, *Musiquer*, p. 10-11.) Plus récemment, la primauté ontologique de la performance a été

judicieux d'aborder la réalité musicale d'un point de vue antérieur ou sur-ordonné aux notions d'œuvre et de performance, non pas tant pour les confondre que pour ne pas perdre de vue leur rapports mutuels – de complémentarité ou éventuellement de conflictualité conceptuelle.

### 3. Sur l'acte musical

Concentrons-nous à présent sur la notion d'acte. Tout en étant lié à des intentions, un acte appartient par définition au domaine de l'expression<sup>24</sup>. L'idée de départ, nous l'avons déjà signalé, est celle d'une extériorisation ayant une valeur documentaire. Pensons au « oui » prononcé en réponse à la question : « Madame ..., consentez-vous à prendre pour époux Monsieur ... ici présent ? ». Devant des témoins, ce mot devient un acte qui sanctionne la différence – à plusieurs égards, abyssale – entre avoir l'intention de se marier et être marié.

Les formules de consentement du mariage sont des exemples classiques de ce que John Langshaw Austin a appelé des « énonciations performatives<sup>25</sup> » : elles ne se limitent pas à décrire un état de fait, mais elles constituent elles-mêmes l'acte qu'elles désignent. Autrement dit, prononcer ces phrases ou ces mots, c'est accomplir l'acte lui-même – à condition que les protagonistes respectent certaines conditions de succès, comme être en présence d'un maire et de témoins. Ces actes sont généralement fixés sur papier, mais il ne s'agit pas là d'une condition nécessaire : dans une culture orale par exemple, la présence de témoins ou d'autorités reconnues par la communauté suffira pour que l'énonciation performative – et donc l'acte – soit considérée comme valide. Dans une culture complètement convertie aux environnements numériques, l'enregistrement de ce même acte se fera par le biais de l'ordinateur, grâce à la variation des champs magnétiques d'un disque dur ou à la modification des charges électriques de semi-conducteurs.

On a beaucoup parlé ces derniers temps de dématérialisation des actes<sup>26</sup>. Il faut préciser que ce phénomène, dont les répercussions sont considérables sur un plan aussi bien pratique qu'anthropologique, n'implique aucun véritable changement ontologique : pour qu'une trace puisse être fixée, la présence d'un support physique demeure indispensable – le fait que ce dernier soit plus ou moins visible ou encombrant n'affecte en rien la nécessaire condition d'un support matériel. En ce sens, la destruction d'une bande magnétique ou d'un serveur central peut être comparée à la destruction d'une archive ou à la disparition de tous les témoins d'une communauté : toutes ces destructions entraînent avec elles la disparition de l'acte lui-même.

Ceci ne doit néanmoins pas nous induire à penser que la nature de l'acte lui-même – comme celle de tout document – soit physique. Elle est plutôt, comme nous l'avons rappelé, d'ordre social. En voici les implications essentielles : contrairement aux entités naturelles, les entités sociales dépendent des sujets, sans pour autant être subjectives – comme c'est

défendue avec force par Alessandro Bertinetto. (Voir Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso : ontologia della musica e improvvisazione*, Rome, Il glifo, 2016, p. 4-8.)

24. Dans le sens général de manifestation extérieure.

25. John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, p. 41. [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.]

26. Une des typologies les plus connues est celle des actes administratifs. Voir par exemple <http://www.bas-rhin.gouv.fr/Politiques-publiques/Collectivites-locales-Intercommunalite/Affaires-communales-et-intercommunales/Dematérialisation-des-Actes-administratifs-et-budgetaires>, consulté le 26/10/2019.

le cas pour les entités mentales<sup>27</sup>. Prenons le cas d'une amende : il s'agit d'un objet réel, qui peut provoquer chez celui qui la reçoit des sentiments de surprise, de colère ou d'amertume. Sans être subjective comme le sont ces états mentaux – il serait alors facile de l'annuler ! –, une amende se présente sous la forme d'une entité qui fait appel, pour être identifiée en tant que telle, à des sujets humains qui partagent les mêmes dispositions cognitives et les mêmes règles. Autrement dit, il s'agit d'un objet lié à une intentionnalité qui, selon certains, doit être considérée comme « collective<sup>28</sup> », selon d'autres comme « hétérotropique » – parce qu'elle requiert l'intervention d'au moins deux sujets<sup>29</sup>. Comme l'a souligné Maurizio Ferraris, sa constitution en tant qu'acte est liée à une forme d'inscription<sup>30</sup> : amendes, tickets de bus, mariages ne sauraient exister sans la présence à un endroit donné d'une quelconque forme d'inscription.

On objectera qu'un morceau de musique n'a pas vraiment la même fonction qu'une amende. Si l'on exclut ceux qui peuvent tirer du plaisir de sa réception, c'est généralement vrai. Il existe néanmoins entre ces deux objets des points communs non négligeables<sup>31</sup>. Il s'agit essentiellement d'une expression – c'est-à-dire une extériorisation – qui peut être considérée comme valide dans la mesure où celui qui la produit respecte certaines conditions de succès. Comme une amende, un ticket de bus ou une promesse, un acte musical apparaît comme le résultat d'une intentionnalité s'adressant à une autre intentionnalité : le fait de créer une œuvre ou une improvisation musicale qui ne vaut que pour celui qui l'a créée n'a pas plus de sens que de payer une amende sans avoir été verbalisé, d'exhiber au fonctionnaire de la RATP<sup>32</sup> un ticket non oblitéré ou de se promettre quelque chose à soi-même<sup>33</sup>. Par ailleurs, comme tout acte qui constitue la réalité du monde social, un acte musical dépend d'une forme d'inscription. Le fait que celle-ci puisse être produite par le biais de l'encre sur un papier, de la magnétisation d'un support, ou simplement grâce à la mémoire des témoins d'une performance, pose certes un problème supplémentaire. Le fait de saisir l'émergence effective et les enjeux de ces différences constitue effectivement un chantier d'un grand intérêt pour la recherche musicologique actuelle. Mais c'est un problème qui n'invalide nullement le principe général selon lequel nous nous trouvons face à des inscriptions qui valent en tant qu'expressions de l'intention d'une personne, dans le but de s'adresser à une autre personne – le fait que la présence de cette dernière puisse n'être que virtuelle, comme dans un studio d'enregistrement, constitue un cas intéressant<sup>34</sup>,

27. Voir à ce sujet les différentes discussions sur la nature des objets sociaux dans Pierre LIVET et Ruwen OGIEN (dir.), *L'enquête ontologique : du mode d'existence des objets sociaux*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2000.

28. C'est la thèse défendue dans John SEARLE, *La construction de la réalité sociale*, trad. fr. Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard, 1998, p. 40-44. [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995.]

29. Voir Francesca DE VECCHI, « Ontologia sociale e intenzionalità : quattro tesi », *Rivista di estetica* 49 (2012), p. 183-201. [<https://journals.openedition.org/estatica/1701>, consulté le 19/09/2019.]

30. Voir Maurizio FERRARIS, *Documentalità : perché è necessario lasciar tracce*, Rome-Bari, Laterza, 2009, p. 47-48.

31. Pour des arguments en faveur de cette thèse, voir Alessandro ARBO, « Acte, objet, œuvre : esquisse d'ontologie musicale », dans Grazia GIACCO, Jean VION-DURY et Francesco SPAMPINATO (dir.), *Jeux de mémoire(s) : regards croisés sur la musique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 86-89.

32. Régie Autonome des Transports Parisiens.

33. On pourrait certes affirmer s'être fait un jour une telle promesse, mais quelle valeur pourrait-elle avoir ? Certainement pas celui d'un acte qui nous engage face aux autres.

34. On peut ainsi se demander si l'activité d'un groupe de rock dans un studio d'enregistrement peut être véritablement considérée comme un acte d'exécution. Voir à ce sujet Stephen DAVIES, *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 32. Voir également Roger POUVET, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 64-65.

mais qui ne saurait invalider ce raisonnement. De tels actes doivent généralement satisfaire à d'autres conditions, comme le fait de s'accomplir dans certains lieux ou d'avoir une durée plus ou moins limitée. En ce sens, une performance musicale, tout comme une œuvre musicale, existe dans un espace public et peut être considérée comme un acte enregistré – entre autres – dans la mémoire des personnes qui en sont témoins. Cette condition générale rapproche considérablement le statut des objets musicaux de celui des documents.

Pour éviter les malentendus, il faut préciser que le terme *inscription* est à prendre ici dans un sens plus large que celui renvoyant aux idées de notation et d'écriture : il s'agit de toute forme de constitution d'une trace considérée comme valide dans le cadre d'une culture musicale donnée – on pourrait rapprocher cette acception très générale et archétypale du terme de la notion derridienne d'« archi-écriture »<sup>35</sup>. Il paraît ainsi essentiel de comprendre comment – et selon quels critères – se définit une telle inscription dans des productions musicales principalement fondées sur la transmission orale, l'écriture ou la phonographie<sup>36</sup>, ainsi que sur leurs imbrications réciproques. Prenons l'exemple d'un chant de tradition orale : un tel objet doit son existence à une trace qui s'est fixée dans la mémoire des musiciens et des auditeurs d'un groupe, d'un peuple ou d'une communauté. Les règles implicites de sa mise en acte prévoient généralement une ample possibilité de variations, d'adaptations et d'arrangements de la trace – qui a ici valeur de modèle<sup>37</sup>. La situation est bien différente dans le cas d'une œuvre de Beethoven, d'un standard de jazz ou d'une chanson de John Denver. En se penchant sur des exemples de ce type et en se concentrant sur leur fonctionnement effectif, il est possible d'approfondir leurs modes de fonctionnement esthétique. Autrement dit, il est possible d'étudier la façon dont ces musiques sont effectivement mises en acte – dans quels contextes, grâce à quels instruments, pratiques et moyens technologiques –, que ce soit dans la cadre d'une production, d'une exécution, d'une improvisation ou de toute autre forme de présentation publique, sans oublier les façons de les entendre et de les juger dans le cadre d'une culture donnée.

#### 4. Perspectives d'étude de la musique en acte

Le programme de recherche qui s'annonce dans les réflexions précédentes peut être résumé en deux grands volets : 1) l'étude du statut de la musique *en tant qu'acte* – c'est-à-dire comme un objet social qui trouve sa signification et sa valeur dans un contexte donné ; 2) l'étude de sa *mise en acte*, c'est-à-dire de son activation effective dans un contexte donné – que ce soit sous la forme d'une interprétation conforme, d'une performance

35. Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 103. Voir également FERRARIS, *Documentalité*, p. 230-232.

36. Voir Alessandro ARBO, « L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia », *Aisthesis : Pratiche, Linguaggi e saperi dell'estetico* 6 (2013), p. 21-44. [Numéro spécial « Ontologie musicali », Alessandro ARBO et Alessandro BERTINETTO (dir.), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094>, consulté le 2019/09/19.] Cette tripartition a été thématisée avec une terminologie légèrement différente par Simon FRITH, « L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*), Arles, Actes sud ; Paris, Cité de la musique, 2003, p. 1140. Pour une perspective similaire, voir également François DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*), Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, 2003, p. 541-543.

37. Voir Simha AROM, « Réalisations, variations, modèles dans les musiques traditionnelles centrafricaines », dans Bernard LORTAT-JACOB (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, 1987, coll. « Ethnomusicologie », p. 119. Voir également Jean MOLINO, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 3 (*Musiques et cultures*), Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, 2005, p. 491.

fondée sur certaines conventions orales ou écrites, d'un certain type d'improvisation ou d'une reproduction fondée sur une technologie spécifique.

Mais pourquoi conviendrait-il finalement d'adopter un tel vocabulaire et de s'engager dans un tel programme ? Nous serions tenté de dire que la principale raison est d'ordre épistémologique : l'idée d'acte invite en effet à focaliser notre attention sur une forme d'*extériorisation* – en d'autres termes, sur des entités et des événements observables. En parlant d'acte musical, on souligne le fait que la musique appartient au monde social<sup>38</sup>. Nous nous rapprochons ainsi de ce que Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez appellent le « fait musical<sup>39</sup> » : non pas une entité mentale, ni une entité simplement physique – comme une réalité sonore dont le périmètre d'action se limiterait aux aspects acoustiques –, ni une entité idéale qui serait principalement identifiable sur un plan mathématique, ni encore un objet lié au fonctionnement de notre imagination, mais plutôt un « fait social<sup>40</sup> », c'est-à-dire un événement qui, tout en appartenant au monde extérieur, est reconnu à partir de dispositions et de catégories qui appartiennent à une culture donnée. Or, la notion d'acte musical correspond justement à cette définition, tout en faisant mieux ressortir – en admettant que cela soit possible – le lien que ces faits entretiennent avec les règles de l'inscription et de la double intentionnalité qui régissent les réalités sociales. Voici où réside la différence : alors qu'un fait – tout simplement – *arrive*, un acte est – en principe – *produit*. Autrement dit, c'est l'expression d'une personne s'adressant à une autre. Et c'est la conscience même de cette situation relationnelle qui, à notre avis, favorise un nouveau regard sur les modes de production, d'interprétation et d'écoute de la musique.

Parler d'acte musical et de musique en acte signifie donc considérer la musique selon une perspective qui prend en compte un agent, des intentions et une inscription. On pourrait observer que la notion d'acte, même si elle se réfère fréquemment à l'idée d'intention, ne s'y rattache pas nécessairement – il est en effet possible de parler d'actes involontaires. En revanche, c'est explicitement vers l'idée d'un acte intentionnel que l'on s'oriente lorsqu'on prend en compte la signification d'un acte comme document. Or, cette signification peut sembler quelque peu lointaine : lorsque nous pensons à un acte musical, nous pensons en effet plus volontiers à une action exercée par des musiciens qu'à un document. Cette impression ne nous met pourtant pas forcément sur une mauvaise piste. En réalité, tout objet musical – y compris la performance d'un musicien – est bien proche du statut de document. Et c'est précisément en ce sens qu'il se réfère à un contexte relationnel impliquant une inscription, un agent et une origine intentionnelle. Une série de notes produites par un chat qui marche sur les touches d'un clavier pourra certes présenter un intérêt musical d'une façon plus ou moins fortuite, mais elle ne pourra néanmoins pas être considérée comme un véritable acte musical. La situation est évidemment différente si la séquence sonore apparaît dans un enregistrement réalisé par une personne souhaitant produire un résultat musical appréciable par un public, comme dans le *Catcerto* (2009) du compositeur lithuanien

38. Nous adoptons une position proche de l'idée d'un « textualisme faible », selon laquelle « rien de social n'existe en dehors du texte ». (Voir FERRARIS, *Documentalità*, p. 132.)

39. Voir Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 15. Voir également Jean-Jacques NATTIEZ, « Pluralité et diversité du savoir musical », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le xx<sup>e</sup> siècle*, vol. 2 (*Les savoirs musicaux*), Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, 2004, p. 19.

40. Voir Jean MOLINO, *Le Singe musicien : sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes sud ; Bry-sur-Marne, INA, 2009, p. 76.

Mindaugas Piečaitis <sup>41</sup> – un exemple qui nous ramène aux conditions nécessaires que sont la présence d'une inscription et celle d'une intentionnalité hétérotropique.

## Conclusion

La musique a été longtemps étudiée à la lumière de la distinction entre un acte conçu explicitement comme compositionnel et un acte performatif qui posséderait la valeur d'une interprétation. Cette division du travail semble aujourd'hui moins évidente et loin d'être fondamentale. De nombreuses productions font explicitement ressortir le double visage d'une musique qui est appréhendée depuis toujours soit comme un art de la trace soit comme un art de la performance, dans un cadre qui est devenu particulièrement complexe avec l'avènement des technologies d'enregistrement et de diffusion des traces sur les réseaux numériques. Ces dernières décennies ont vu la situation se complexifier encore davantage avec le croisement et parfois la convergence explicite des modalités orales, écrites et phonographiques. Il suffit de penser aux musiques mixtes, où l'électronique ne coïncide pas avec une trace composée en amont, mais avec un dispositif qui est produit en temps réel par les gestes de l'interprète, également aux musiques conçues pour des instruments qui fonctionnent en réseau, ou encore à d'autres qui intègrent la présence sur scène du corps du musicien, ou qui mélangent l'improvisation et l'écriture – avec un acte performatif qui se retrouve sur le même plan que l'acte créateur.

La multiplicité de ces situations rend nécessaire une recherche susceptible d'éclairer les différentes façons dont la musique est mise en acte pour fonctionner esthétiquement dans un espace public. Il s'agit alors de cerner les objectifs qui peuvent orienter la recherche en fonction des différences caractérisant les performances créatrices d'un musicien qui improvise dans le contexte d'une culture orale ou phonographique, ou celles reproductrices d'un musicien qui interprète une œuvre, ou encore celles d'un compositeur qui – d'une manière apparemment plus classique mais souvent pas aussi évidente qu'il n'y paraît – finalise une partition. Ainsi qu'on s'en rend compte lorsqu'on s'intéresse aux normes implicites et aux catégories qui structurent nos descriptions et nos jugements appréciatifs, cette multiplication d'options concerne aussi bien l'écoute, qui constitue la dernière étape dans les processus d'actualisation de la musique – profondément réévaluée par la musicologie au cours des dernières années. L'étude d'une telle phénoménologie nécessite d'élaborer des méthodes d'observation, de collecte et de traitement des données qui tiennent compte de la diversité des objets considérés. C'est en ce sens et dans cette direction qu'il nous semble profitable de développer aujourd'hui la recherche sur la musique en acte.

41. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=zeoT66v4EHg>, consulté le 19/09/2019. Sur Mindaugas Piečaitis, voir également [https://en.wikipedia.org/wiki/Mindaugas\\_Pie%C4%8Daitis](https://en.wikipedia.org/wiki/Mindaugas_Pie%C4%8Daitis), consulté le 26/10/2019.

## Bibliographie

- ARBO, Alessandro, « Acte, objet, œuvre : esquisse d'ontologie musicale », dans Grazia GIACCO, Jean VION-DURY et Francesco SPAMPINATO (dir.), *Jeux de mémoire(s) : regards croisés sur la musique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 81-101.
- ARBO, Alessandro, « L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia », *Aisthesi : Pratiche, Linguaggi e saperi dell'estetico* 6 (2013), p. 21-44. [Numéro spécial « Ontologie musicali », Alessandro ARBO et Alessandro BERTINETTO (dir.), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094>, consulté le 19/09/2019.]
- AROM, Simha « Réalisations, variations, modèles dans les musiques traditionnelles centrafricaines », dans Bernard LORTAT-JACOB (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, 1987, coll. « Ethnomusicologie », p. 119-122.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970. [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.]
- BERTINETTO, Alessandro, *Esequire l'inatteso : ontologia della musica e improvvisazione*, Rome, Il glifo, 2016.
- BLUM, Stephen « L'acte musical : éléments d'analyse », *L'homme* 171-172 (2004), p. 231-247. [<http://lhomme.revues.org/24904>, consulté le 19/09/2019.]
- COOK, Nicholas, « Between Process and Product : Music and/as Performance », *Music Theory Online* 7/2 (2001). [<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>, consulté le 7/11/2019.]
- DARSEL, Sandrine, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », *Klesis* 13 (2009), p. 147-185. [<https://www.revue-klesis.org/pdf/8-Darsel.pdf>, consulté le 19/09/2019.]
- DAVIES, Stephen, *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2001.
- DELALANDE, François, « Le paradigme électroacoustique », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le xx<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 (*Musiques du xx<sup>e</sup> siècle*), Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, 2003, p. 533-557.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DE VECCHI, Francesca, « Ontologia sociale e intenzionalità : quattro tesi », *Rivista di estetica* 49/1 (2012), p. 183-201.
- FELD, Steven, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1982.
- FERRARIS, Maurizio, *Documentalità : perché è necessario lasciar tracce*, Rome-Bari, Laterza, 2009.
- FRITH, Simon, « L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le xx<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 (*Musiques du xx<sup>e</sup> siècle*), Arles, Actes sud ; Paris, Cité de la musique, 2003, p. 1132-1146.
- LE GUERN, Philippe, « Irréversible ? Musique et technologies numériques », *Réseaux* 172 (2012), p. 31-64.
- LEHMANN, Harry, *La révolution digitale dans la musique : une philosophie de la musique*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Paris, Allia, 2017. [1<sup>re</sup> éd. all. sous le titre *Die digitale Revolution der Musik : Eine Musikphilosophie*, Mayence, Schott, 2012.]
- LIVET, Pierre, et Ruwen OGIEEN (dir.), *Lenquête ontologique : du mode d'existence des objets sociaux*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2000.
- MACCHI, Mario, « Ritmica e metrica nel canto popolare friulano », *Ce fastu ? Bollettino ufficiale della società filologica friulana* LX/2 (1985), p. 351-373.
- MAESTRI, Eric, « Si può interpretare la musica elettroacustica ? », *Aisthesis : Pratiche, Linguaggi e saperi dell'estetico* 6/3 (2013), p. 173-193. [Numéro spécial « Ontologie musicali », Alessandro ARBO et Alessandro BERTINETTO (dir.), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14101>, consulté le 19/09/2019.]
- MATTHESON, Carl, et Ben CAPLAN, « Ontology », dans Theodor GRACYK et Andrew KANIA (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Londres-New York, Routledge, 2011, p. 38.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. fr. Jean Paré, Paris, Seuil, 1997. [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *Understanding Media*, Londres-New York, McGraw-Hill, 1964.]
- MOLES, Abraham, et Élisabeth ROHMER, *Théorie des actes : vers une écologie des actions*, Paris-Tournai, Casterman, 1957.

- MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le xx<sup>e</sup> siècle*, vol. 3 (*Musiques et cultures*), Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, 2005, p. 477-527.
- MOLINO, Jean, *Le singe musicien : sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes sud ; Bry-sur-Marne, INA, 2009.
- POUIVET, Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Pluralité et diversité du savoir musical », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le xx<sup>e</sup> siècle*, vol. 2 (*Les savoirs musicaux*), Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, 2004, p. 17-44.
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, texte établi et annoté par Jean Starobinski, dans *Œuvres complètes*, vol. V (*Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*), Paris, Gallimard, 1995, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 373-429.
- ROUSSELOT, Mathias, « L'activité musicale : l'instinct, l'habitude et la volonté dans la création musicale », dans Christine ESCLAPEZ (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 1 (*Des actes en musique*), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 27-42.
- SEARLE, John, *La construction de la réalité sociale*, trad. fr. Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard, 1998. [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995.]
- SMALL, Christopher, *Musiquer*, trad. fr. Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion, Paris, Éditions de la Philharmonie, 2019, coll. « La rue musicale ». [1<sup>re</sup> éd. angl. sous le titre *Musicking : The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.]
- TARUSKIN, Richard, *Text and Act : Essays on Music and Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

## Titre de l'article – Article Title

Des actes en musique : quelques réflexions préliminaires  
*Music as Act: Some Preliminary Considerations*

### Résumé – Abstract

Cet article discute quelques significations de la notion d'acte en musique. Il défend une certaine manière de la concevoir, susceptible de faire ressortir la nature sociale des exécutions et des œuvres. Il propose d'utiliser cette notion dans la perspective d'une étude interdisciplinaire des phénomènes, des relations et des entités qui peuplent le monde musical contemporain.

*This article discusses several meanings of the idea of music as act. It argues that there is a certain way of viewing it that can highlight the social nature of performances and works. It also suggests that this idea should be used as a basis for the interdisciplinary study of the phenomena, relationships and entities that exist in the contemporary musical world.*

### Auteur – Author

Professeur à l'Université de Strasbourg et directeur du GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical), Alessandro Arbo consacre ses recherches à l'esthétique et à la philosophie de la musique. Il a publié de nombreux essais et de nombreuses monographies sur Adorno, la pensée des Lumières, Nietzsche, ainsi que Wittgenstein. Ses recherches actuelles touchent aux problématiques de la performance, de l'ontologie musicale, de l'enregistrement et de la diffusion de la musique sur le web.

*Alessandro Arbo is a professor at the University of Strasbourg and is the director of the GRÉAM research centre (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical). His research focuses on the aesthetics and philosophy of music. He has published numerous essays and monographs on Adorno, the Enlightenment and the ideas of Nietzsche and Wittgenstein. His current research concerns the problems of performance, musical ontology, recording and the diffusion of music via the Internet.*

### Mots clés – Keywords

Acte musical - Performance musicale - Œuvre musicale  
*Music as Act - Musical Performance - Musical Work*