Appropriation artistique dans l'acte de l'interprétation

John RINK

Faculty of Music, Université de Cambridge

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9628

Résumé : Cet article décrit l'expérience de la performance du point de vue de musiciens individuels – y compris celui de l'auteur – avant de proposer que « la musique » que l'on crée en performance non seulement émerge de ce que l'on est en tant qu'interprète, mais peut aussi le constituer. Cela revient à dire que l'identité d'un interprète peut être façonnée par son sentiment d'appartenance à la musique, et donc que l'individualité du musicien peut être niée et réalisée simultanément dans l'acte de performance. L'un des principaux objectifs est d'explorer ce type d'« appropriation » dans la performance à travers les expériences et les perceptions des musiciens eux-mêmes, plutôt que de l'observer de l'extérieur, comme le montrent de nombreux ouvrages sur les subjectivités musicales.

Mots-clés : interprétation musicale – identité – appropriation artistique – « expérience forte » – incarnation physique

Impersonating the music in performance

Abstract: This essay describes the experience of performing from the perspective of individual musicians – including that of the author – before proposing that "the music" one makes in performance not only emerges from, but may constitute what one is as a performer. This is tantamount to saying that one's identity as a performer may be shaped by one's sense of identity with the music, and therefore that the musician's individuality may be denied and realised at one and the same time in the act of performance. One of the main aims is to explore this sort of "impersonation" in performance from the perspective of musicians' own experiences and perceptions, rather than peering at it from the outside as in much of the literature on musical subjectivities.

Keywords: musical performance – identity – artistic appropriation – "strong experience" – embodiment

1 Introduction

Il semble approprié de commencer par dévoiler ma double identité de pianiste et de musicologue, notamment parce qu'elles éclairent respectivement la discussion qui

suit[1]. Je décris d'abord un certain nombre de situations où je me suis retrouvé à poser des questions avant ou pendant que je jouais, ou à faire des découvertes qui ont fini par me préoccuper longtemps après l'événement. Ensuite je compare les expériences d'autres musiciens dans le feu de l'action, et j'en conclus que « la musique » que l'on fait en jouant peut *constituer* ce que l'on est en tant qu'interprète. En d'autres termes, l'identité d'un interprète peut être façonnée par son sentiment d'identité avec la musique[2]. L'individualité du musicien peut donc être niée et réalisée en même temps dans l'acte d'exécution. L'un des principaux objectifs est d'explorer ce type d'identification[3] du point de vue des expériences et des perceptions des interprètes, plutôt que de l'observer de l'extérieur, comme c'est le cas dans une grande partie de la littérature sur les subjectivités musicales[4].

* * * * *

Quelques questions déconcertantes me sont souvent venues à l'esprit lorsque j'attendais dans les coulisses avant une représentation publique, notamment : « Où est la musique dans mon esprit ? Quelle forme a-t-elle ? » Un examen de conscience de ce genre n'est guère recommandé juste avant de donner un récital ou de jouer un concerto avec orchestre ; pourtant, ces questions nous rappellent utilement que pour les musiciens – comme pour les auditeurs – « la musique » est bien plus que les notes de la partition, tout comme l'interprétation ne consiste pas seulement à reproduire les intentions d'un compositeur donné. Heureusement, au cours de toutes mes interprétations au fil des ans, je ne me suis retrouvé coincé qu'une seule fois : en arrivant à une cadence dans une fugue difficile de Bach lors d'un récital il y a environ 35 ans, ma mémoire m'a soudainement fait défaut et j'ai été obligé d'enchaîner sur la pièce suivante du programme. Plus tard, j'ai essayé de déterminer la raison de ce trou de mémoire gênant, notamment pour m'assurer que cela ne se reproduira plus jamais. L'explication était simple : je n'avais pas assimilé la musique en profondeur. Bien que je puisse la jouer sans problème avec ou sans partition en répétition, mon blocage mental lors de l'exécution démontrait que la musique n'avait pas été complètement intériorisée.

[1] Ce texte est un extrait (traduit en français) du deuxième chapitre de Rink 2024, qui discute, en outre, trois écrits – d'Erwin Stein, d'Edward T. Cone et d'Alfred Brendel – en tant qu'études de cas illustrant les arguments développés ici.

[2] Au moins trois significations du terme « identité » sont invoquées ici : (1) « La qualité ou la condition d'être identique en substance, composition, nature, propriétés ou en qualités particulières considérées ; similitude absolue ou essentielle ; unité » ; (2) « Qui ou quoi est une personne ou une chose ; une impression distincte d'une seule personne ou d'une seule chose présentée ou perçue par d'autres ; un ensemble de caractéristiques ou une description qui distingue une personne ou une chose des autres » ; et (3) « La condition d'être identifié dans le sentiment, l'intérêt, etc. ; identification *avec* » (*OED 2025*, s.v. « identity [*identité*] », respectivement définitions 1a, 2b et 6).

[3] Ici, il est utile de citer la première entrée de l'OED sous « impersonate [*usurper l'identité*] » : « a. Représenter ou imaginer (une chose immatérielle ou une qualité abstraite) en tant que personne ou être ; attribuer une nature personnelle ou des caractéristiques humaines à ; personnifier […] ; b. Incarner les caractéristiques essentielles de (quelque chose) ; pour typifier. Aussi : être une incarnation de (une idée, une qualité ou un sentiment) ; être une expression de (quelque chose d'abstrait) sous une forme » (OED 2025).

[4] En 1993, Roland S. Persson observait que, malgré une attention scientifique considérable portée à l'interprétation musicale, « la littérature est néanmoins restée visiblement et étonnamment vide de récits individuels de musiciens sur la façon dont ils comprennent leur propre interprétation et comment ils développent une compréhension du répertoire qu'ils ont choisi ». (36). Des études plus récentes sur les expériences et les perceptions des artistes interprètes ou exécutants individuels comprennent : Doğantan-Dack 2008 ; Coessens *et alii* 2009 ; Cox 2016 ; Zhou 2018 ; Zhou/Fabian 2021 ; Behan 2022.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Ce fut une leçon salutaire, qui m'a conduit à mettre au point une technique pour parer aux menaces que fait peser un manque d'intériorisation sur la mémoire lors des représentations en public. Aujourd'hui, plusieurs heures avant de monter sur scène, je fais dérouler tout le programme dans ma tête, loin de l'instrument, en m'assurant que chaque note est ressentie et entendue au plus profond de mon imagination, avec des références mentales à la partition si nécessaire, même si la partition elle-même reste fermée ou hors de portée. Il en résulte une mise en œuvre quasi physique des mouvements spécifiques nécessaires pour concrétiser les sons imaginés, ouvrant ainsi la voie à la réalisation publique qui suivra.

Ce genre de répétition mentale viscérale exige une concentration énorme si l'on veut que chaque détail de la musique trouve sa place dans le déroulement du récit. Mais une répétition de ce type est également riche en récompenses en termes de capacité de réminiscence et d'intensité de la concentration pendant la performance. Je soupçonne que c'est à cause de cet enracinement dans les détails et dans la trajectoire de la musique qu'une expérience différente a commencé à caractériser ma pratique musicale en public. Une occasion se démarque : on m'avait demandé de jouer un nocturne dans le cadre d'un concert avec six pianistes à la fin d'un colloque de deux jours sur l'interprétation de Chopin en 2004 à la Cité de la musique à Paris. En raison des devoirs liés à mon rôle universitaire, je suis arrivé à Paris non seulement sans être en forme sur le plan pianistique, mais sans avoir même touché à un instrument depuis plus de deux ans, si bien que j'ai informé à contrecœur les organisateurs au début du colloque que je ne jouerais finalement pas. Quelques heures plus tard, j'ai été fasciné par le son d'un piano d'époque que l'un des présentateurs utilisait pour jouer des exemples musicaux. Ce piano droit Pleyel (« pianino ») de 1855, du type préféré de Chopin et souvent utilisé par lui lors de ses cours de piano, correspondait tellement à ma conception de la manière dont Chopin « devrait » sonner – du moins en ce qui concerne mon propre jeu – que j'ai organisé une brève séance de répétition le lendemain pour l'essayer moi-même. Dès que j'ai posé mes mains sur l'instrument, j'ai ressenti une connexion si intime avec lui que chaque toucher de clavier produisait précisément le « son de Chopin » que j'avais dans mon écoute interne. Jamais auparavant mon imagination musicale n'avait été si complètement engagée en jouant du Chopin.

Je me suis immédiatement juré de jouer en public ce soir-là. Donc, avec seulement 10 minutes pour m'échauffer sur un instrument moderne pendant l'après-midi, j'ai joué le nocturne de mémoire sur le pianino devant plusieurs centaines de personnes, avec le contrôle technique précis ainsi que le profondeur expressif que j'aurais pu obtenir si j'avais été en excellente forme dès le départ. Le pianino avait été placé de manière à ce que son dos soit tourné vers l'auditorium, en raison du son relativement doux de l'instrument. Je regardais donc directement le public, mais en fait je ne voyais rien d'autre qu'un vide noir à cause des lumières vives qui m'obstruaient la vue. Au fur et à mesure que le morceau avançait, chaque son étant anticipé par mon écoute interne, ce qui provoquait à son tour les mouvements physiques précis nécessaires pour les produire sur l'instrument, j'étais de plus en plus immergé dans l'expérience de la musique, au point d'oublier que je jouais en public. Mon monde était celui de la musique, mes perceptions du temps et de l'espace s'y conformant totalement. C'était comme si j'étais devenu la musique.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Depuis lors, je constate que cet état d'immersion se produit souvent lorsque je joue en public, au point que je l'attends et le désire. Je suis loin d'être le seul musicien à vivre de telles expériences, qui, semble-t-il, sont également communes aux auditeurs, même si, pour eux, l'incarnation physique est inévitablement plus virtuelle que réelle[5]. L'étude approfondie de Alf Gabrielsson (2011) sur ce qu'il appelle les « expériences fortes [*strong experiences*] » en musique fournit de nombreux témoignages sur les qualités profondément immersives de la performance. Sur la base de ses recherches, Gabrielsson (2011 : 77) conclut :

> Lorsque la musique prend le dessus, le monde environnant disparaît. Le temps s'arrête, tout ce qui compte, c'est la musique et moi, ici et maintenant […]. Lorsqu'il s'agit d'expériences fortes, il y a souvent une forme de « lien » avec la musique. Elle est décrite en divers termes : on vit la musique, on est embrassé par la musique, on est intégré à la musique, on est possédé par la musique, on s'identifie à la musique, la musique et soi-même sont sur la même longueur d'onde. Parfois, on parle d'une compréhension particulière de la musique, la musique semble aller de soi, elle est déjà là et on sait comment elle va se poursuivre.

Les témoignages qui suivent ici – qui proviennent tous d'interprètes ayant participé au projet de recherche de Gabrielsson – ne mettent pas seulement en évidence le rôle de la musique en tant que « technologie du soi-même [*technology of the self*] », comme l'appelle Tia de Nora[6], mais soulignent également la relation « identité en tant que » / « identité avec » que j'ai proposée. Ils confirment également que mes propres expériences, telles que décrites ci-dessus, sont loin d'être uniques :

- Témoignage 1 : Tout ce qui m'entourait n'existait pas […]. J'étais tellement immergée dans ce que j'avais fait que je n'entendais rien d'autre. (Jeune femme interprétant un solo de basson avec accompagnement orchestral ; 63)
- Témoignage 2 : Jouer, c'est de la tension. Vous travaillez avec tout votre corps quand vous jouez. Chaque note est jouée de la tête aux pieds. C'est une concentration énorme […]. Quand j'arrive à ce niveau, je ne ressens plus de tension ni rien. C'est une sensation de détente énorme, une énorme légèreté. On se sent physiquement léger. On ne réfléchit plus à ce que l'on joue. On joue tout simplement. Dans ces moments-là, on est tout seul avec la musique ! Il n'y a pas de public, il n'y a pas non plus d'autres musiciens. Dans une telle occasion, ce n'est que de la musique. (Jeune homme musicien dans un groupe de rock, extrait d'un entretien édité ; 83)
- Témoignage 3 : [J'ai] glissé dans l'état de transe semi-euphorique dans lequel je me trouve parfois pendant les concerts […]. [Cet état] déconnecte toute

[5] Voir Eitan/Granot 2006 pour une discussion sur les associations des auditeurs entre les changements des paramètres musicaux et l'espace physique et les mouvements corporels.

[6] Description de Tia DeNora 1999 (*cf.* Martin *et alii* 1988). Se référant aux participants à l'une de ses études, DeNora (1999 : 45) a écrit que la musique « n'était pas utilisée pour 'exprimer' un état émotionnel 'interne'. En effet, cette musique fait partie de la constitution réflexive de cet état ; c'est une ressource pour le travail d'identification du 'savoir comment on se sent' – un matériau de construction de la 'subjectivité' ».

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

conscience de l'activité motrice et de toutes les informations non pertinentes. Vous vous concentrez simplement sur la production de la musique, et non sur ce que vous devriez faire pour la produire ; et vous vous concentrez à 100 % sans faire d'effort. Cet état, en règle générale, cesse lorsque vous arrêtez de jouer. (Jeune homme, qui joue dans un concert d'orchestral ; 224)

- Témoignage 4 : [Parfois, lors d'un concert], on obtient cette profonde concentration. L'implication totale dans la musique, le « maintenant » sans anxiété ni crainte des difficultés, lorsque votre écoute est aiguisée, que votre plaisir est accru, et surtout lorsque le temps cesse d'exister, tout cela est présent dans la succession d'événements musicaux. Ce qui s'en rapproche le plus, c'est un état de transe, mais vif et clair comme du cristal, sans aucune pensée pour son propre ego et les circonstances de sa vie, l'attention est ailleurs, elle se concentre sur un plan général humain, ou plutôt universel. (Instrumentiste féminine d'âge moyen à propos de l'interprétation de Wagner ; 225)
- Témoignage 5 : Parfois, pendant un concert, il y a des moments où je peux perdre ma concentration. Ce n'est pas que je ne contrôle pas le cours de la musique, mais il y a quand même une sorte de distraction, un sentiment d'être à l'extérieur, une sorte de vide. Mais pendant la quasi-totalité de ce travail et en particulier dans certains passages, j'ai eu l'impression que le temps et l'espace avaient cessé d'exister. Il n'y avait que la musique. (Chef d'orchestre masculin d'âge moyen ; 226)
- Témoignage 6 : Soudain, il y a un sentiment de correspondance absolue, entre nous en tant que musiciens mais aussi par rapport à l'intention musicale et à notre propre création. La forme devient claire comme du cristal, l'interprétation, le phrasé, l'agogique, la dynamique, etc. sont parfaits, à la microseconde près. La musique acquiert immédiatement une signification, un contenu, une fonction particulière […]. Vous savez à peine que vous jouez – vous êtes tout simplement dans la musique. Un état où l'on s'oublie complètement, où l'on oublie toutes les associations quotidiennes et où l'on se retrouve dans un flux de fonctions avec l'univers. (Un homme d'âge moyen sur l'improvisation avec deux autres musiciens ; 236)

Ces témoignages appellent des commentaires. Tout d'abord, il est important de noter qu'ils reflètent une gamme de contextes d'exécution, et pas seulement l'interprétation du piano solo, qui pourrait être censé engendrer une « expérience forte » plus que d'autres formes de performance en raison de son caractère comparativement solipsiste. Le fait que des instrumentistes, des chefs d'orchestre, des musiciens de rock et des improvisateurs jouant dans des ensembles aient des « expériences fortes » comme celles-ci suggère que la relation proposée « identité en tant que » / « identité avec » pourrait être pertinente[7]. Deuxièmement, bien que ces témoignages soient similaires à ceux des auditeurs représentés dans l'étude de Gabrielsson, il y a au moins une différence significative, à savoir l'internalisation physique qui se produit par définition de la part des interprètes et que les auditeurs ne peuvent normalement pas expérimenter littéralement (comme indiqué précédemment). Troisièmement, ces « expériences

[7] Ceci est proposé par MacDonald *et alii* 2002 : 13.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

fortes », aussi répandues soient-elles parmi les interprètes et les auditeurs, ne sont pas nécessairement fréquentes ; néanmoins, plus de conditions d'interprétations typiques peuvent avoir beaucoup en commun avec ces expériences fortes ou avec cet état de flux *(« flow »)* auquel elles peuvent être comparées[8]. Enfin, les six témoignages indiquent qu'un trait paradoxal de la découverte de soi dans la performance peut être la sensation de se perdre dans la musique : une telle réalisation peut impliquer « d'oublier complètement » qui vous êtes et de simplement « être », ou être dans, la musique[9].

La discussion menée jusqu'ici a soulevé une question importante : qu'entendons-nous par « la musique » ? Il ne s'agit certainement pas d'un sens unique et universellement compris. Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est la façon dont les interprètes conceptualisent et expérimentent « la musique » qu'ils jouent ou chantent. Une façon d'aborder cette question ontologique aussi bien que phénoménologique est de considérer quelles caractéristiques de « la musique » pourraient susciter les types de réactions rassemblées ci-dessus. En se basant sur les nombreuses réponses recueillies dans le cadre de ses recherches sur les interprètes et les auditeurs[10], Gabrielsson souligne le rôle spécifique du timbre instrumental ou vocal, de l'intonation, de la dynamique, du rythme, des caractéristiques formelles, du mode et de l'harmonie, ainsi que des notes individuelles ou multiples, des accords, des thèmes, des phrases et des sections plus larges (y compris les relations entre les parties et la globalité), ainsi que du texte et de l'« expression émotionnelle » en général. Tout cela peut être pertinent, mais ce qui manque, c'est une référence à la contribution physique et à la présence des musiciens individuels qui ont donné naissance à la musique jouée et laquelle, à son tour, a généré les réponses particulières. Comme le font remarquer Kathleen Coessens, Darla Crispin et Anne Douglas (Coessens *et alii* 2009 : 151) :

> La musique n'est pas seulement inscrite sur une partition ; pour être pleinement vécue, elle doit être exécutée, ce qui implique qu'elle soit inscrite dans le corps de l'interprète. En ce sens, la relation entre la partition et l'exécution peut être reconsidérée comme la relation entre l'inscription étendue et l'inscription incarnée. La musique, lorsqu'elle est pleinement réalisée dans l'exécution, est incarnée, gestuellement mémorisée, spatialement présente dans l'inscription corporelle et « révélée » [*outed*] dans l'exécution particulière. L'inscription corporelle n'est pas matérialisée, mais fait partie de l'expérience de l'interprète […].

Mine Doğantan-Dack (2008 : 299) affirme de la même manière que

> les sons et les actions de production de sons entendus dans et à travers un enregistrement ne font pas simplement référence à l'interprète : ils constituent plutôt l'interprète et sa musicalité. L'interprète en tant qu'interprète

[8] Pour une discussion sur « flow », voir Csikszentmihalyi 2002, ainsi que Rink 2024 (chapitre 3).

[9] Cela ne veut pas dire que l'interprète « devient » nécessairement le compositeur, une élision encouragée par Erich Leinsdorf (1981 : 42) : « Le musicien devrait 'devenir' Brahms ou Debussy ou n'importe qui à son programme. » Pour une discussion, voir Cusick 1994 : 89.

[10] Gabrielsson a également inclus des compositeurs dans ses recherches, bien qu'ils soient minoritaires. Environ 81 % des récits émanent d'auditeurs et c. 19 % d'interprètes ; voir Gabrielsson 2011 : 397.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

> naît en même temps que les sons qu'il produit ; les marqueurs kinesthésiques qui sont intégrés dans les qualités sonores des sons musicaux sont essentiels pour l'identité du musicien interprète. Comme l'a fait remarquer Naomi Cumming, « l'identité de l'interprète en tant que musicien ne peut être connue en dehors des sons qu'il produit » […]. Ontologiquement, les interprètes, qu'ils soient vus ou non, sont fermement liés à leurs performances[11].

Une explication de la façon dont la pensée devient une action incarnée et dont les deux en tandem forment la base de l'expérience du musicien pourrait être que, selon Caroline Palmer (1997 : 116), « pendant une performance, les structures et les unités musicales sont récupérées de la mémoire selon l'interprétation conceptuelle de l'interprète, et sont ensuite préparées pour la production et transformées en mouvements appropriés ». Toutefois une telle explication – aussi éclairante soit-elle – ne tient pas compte de ce que ressentent réellement les musiciens qui participent à une performance. Même si une description plus ou moins technique est essentielle pour comprendre comment la musique est « inscrite dans le corps de l'interprète » et comment les marqueurs kinesthésiques « sont intégrés dans les qualités sonores des sons musicaux », ma conviction est que pour certains interprètes, sinon la plupart, « la musique » est avant tout entendue et ressentie, bien que l'audition et le ressenti en question ne soient pas ce que l'on entend généralement par ces termes. Quoique Jonathan Dunsby, pour sa part, mette en garde que « comment l'interprète se sent » est une prémisse inadéquate pour l'étude et la pratique de la musique dans l'interprétation[12], il insiste néanmoins sur le fait que

> la « sensibilité » musicale [*musical feeling*] pour l'interprète est un amalgame d'émotion et d'intelligence, de réponse et de contrôle, […] d'autonomie et de proprioception (pour utiliser des termes physiologiques plus techniques). Pour exprimer ce point dans sa plus simple expression, mais aussi dans sa plus profonde expression, et d'une manière que nous pouvons tous saisir, la « sensibilité » est un amalgame d'être et de faire.
> (Dunsby 2002 : 226)

Ainsi, la « sensibilité », dans ce contexte, n'est pas la même chose que le simple fait d'éprouver des émotions ou des sensations physiques : il a plutôt à voir avec ce que l'on est et ce que l'on fait en tant qu'interprète. On pourrait le décrire de manière informelle comme un sentiment « viscéral », dans lequel le mouvement et la trajectoire de la musique sont inscrits au plus profond de soi (après s'être développés à la fois intuitivement et par un apprentissage délibéré au fil du temps) et sont ensuite utilisés dans l'action, guidant ce qui se passe au cours de la performance sans forcément être articulés explicitement ou consciemment dans l'esprit de l'interprète avant, pendant

[11] Voir Cumming 2000 : 26. Comparez le commentaire de Cumming (1997 : 17) selon lequel « la musique forme l'expérience de l'auditeur » – un phénomène qui pourrait être adapté à l'expérience de l'interprète.

[12] Dunsby faisait spécifiquement référence à « l'étude et la pratique » de l'interprétation musicale telle que représentée dans le volume d'essais dans lequel son chapitre parut, c'est-à-dire Rink 2002.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

ou après la performance en question[13]. Par exemple, on peut « sentir » la force gravitationnelle (à la fois progressive et récessive) ainsi que le poids hiérarchique d'un accord de dominante donné, d'un thème principal ou de tout autre élément ou groupe d'éléments musicaux, dont on peut comprendre profondément le rôle et la signification, mais d'une manière qui défie la description conventionnelle de la théorie musicale. De même, on peut « sentir » le flux et le reflux de la dynamique, du tempo, du mouvement de toutes sortes et de toutes les trajectoires[14].

Même si la qualité ineffable de ce type de « sensibilité » rend pratiquement impossible la description de l'expérience musicale des interprètes (sans parler des auditeurs)[15], le fait que la musique en performance soit « ressentie » de cette manière semble indiscutable. Prenons, par exemple, les fredonnements, les gémissements et autres vocalisations inarticulées mais très expressives qui émanent de certains musiciens lorsqu'ils jouent. Ils indiquent une piste sonore intériorisée qui, aussi primitive qu'elle puisse paraître en soi, témoigne d'une « identité » profondément ancrée dans la musique jouée, une identité qui a le potentiel de façonner l'expérience de la performance et de l'écoute[16].

* * * * *

J'ai commencé par raconter mes expériences en tant qu'interprète et par formuler certaines questions insaisissables qu'elles ont suscitées, notamment : « Où est la musique dans mon esprit ? Quelle forme a-t-elle ? » Certaines réponses provisoires à ces questions ont été offertes en les regardant à travers le prisme des expériences d'autres interprètes. L'un des objectifs était de réorienter le centre de la discussion théorique pour refléter les perspectives et les expériences des interprètes eux-mêmes. Ce faisant, j'ai suggéré l'idée que la « musique » dans l'interprétation a le potentiel de définir l'interprète ; autrement dit, l'identité de l'interprète peut être façonnée par son sentiment d'identité avec la musique. L'exploration devrait aller plus loin si l'on veut vérifier de manière exhaustive cette conjecture à travers une gamme de conditions d'exécution, d'idiomes et de contextes personnels et culturels. Cela nécessiterait un travail ethnographique supplémentaire dans la lignée de celui de Gabrielsson, ainsi qu'un recours à un ensemble plus large d'études théoriques sur la construction et la perception de l'identité, d'une part, et sur l'ontologie et la phénoménologie de la musique dans l'interprétation, d'autre part. Ce que j'ai fourni est néanmoins une perspective d'initié sur ce qui se cache derrière la pensée, la « sensibilité » et l'action de l'interprète. À cette fin, il serait peut-être pertinent de sonder davantage les interprètes d'aujourd'hui

[13] Wallace Berry (1989 : xi) fait référence à un « niveau de conscience submergé », notion évoquée à nouveau dans Rink 2024 (chapitres 6 à 8, surtout le chapitre 7). Voir Cox (2016 : 2) pour une discussion sur la « cognition incarnée *[embodied cognition]* » ainsi que sur « les processus par lesquels la musique pénètre en nous et nous fait ressentir ce qu'elle nous fait ressentir, et comment ce sentiment façonne ensuite les conceptualisations de l'expérience musicale » ; voir également Cox 2001 sur « l'hypothèse mimétique ».

[14] Voir aussi Rink 2024 (chapitre 7). Pour une discussion sur la notion analogue de « force », voir, par exemple, Larson 2012 ; Hatten 2018 ; Kim 2023.

[15] Voir Throop 2003 pour un résumé utile des écrits philosophiques et anthropologiques sur l'expérience humaine, abordant en particulier les difficultés inhérentes à « articuler l'expérience ».

[16] Voir la description par Nicholas Cook (2013 : 317) du « coassement expressif [qui] semble provenir du plus profond du corps d'[Alfred] Brendel » dans le contexte d'une répétition publique menée par ce dernier en 2011. Pour une discussion plus approfondie, voir Rink 2024 (chapitre 12) ; voir aussi Cox 2001.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

sur leurs attitudes et leurs actions. De nouvelles perspectives s'ouvriraient ainsi sur « la musique » dans l'interprétation et sur la manière dont nous nous projetons sur elle, ce qui permettrait d'en savoir plus sur sa capacité à façonner ce que nous sommes et ce que nous devenons au fil de nos expériences musicales.

Bibliographie

Behan, Adam (2022), *Life, work and the individual classical performer : Maria Yudina's artistic practice and imagination, 1947-70*, thèse de doctorat, University of Cambridge.

Berry, Wallace (1989), *Musical structure and performance,* New Haven, Yale University Press.

Coessens, Kathleen ; Crispin, Darla ; Douglas, Anne (2009), *The artistic turn : a manifesto*, Leuven, Leuven University Press.

Cook, Nicholas (2013), *Beyond the score : music as performance*, New York, Oxford University Press.

Cox, Arnie (2001), « The mimetic hypothesis and embodied musical meaning », *Musicae scientiae,* vol. 5, No 2, European Society for the Cognitive Sciences of Music, p. 195-212 (DOI 10.1177/102986490100500204).

Cox, Arnie (2016), *Music and embodied cognition : listening, moving, feeling, and thinking*, Bloomington, Indiana University Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly (2002), *Flow : the classic work on how to achieve happiness*, Londres, Rider.

Cumming, Naomi (1997), « The subjectivities of 'Erbarme dich' », *Music analysis*, vol. 16, No 1, p. 5-44 (DOI 10.2307/854112).

Cumming, Naomi (2000), *The sonic self : musical subjectivity and signification*, Bloomington, Indiana University Press.

Cusick, Suzanne (1994) « Gender and the cultural work of a classical music performance », *Repercussions*, vol. 3, No 1, p. 77-110.

DeNora, Tia (1999) « Music as a technology of the self », *Poetics*, vol. 27, No 1, p. 31-56 (DOI 10.1016/S0304-422X(99)00017-0).

Doğantan-Dack, Mine (2008), « Recording the performer's voice », in : Doğantan-Dack, Mine (dir.), *Recorded music : philosophical and critical reflections,* Londres, Middlesex University Press, p. 293-313.

Dunsby, Jonathan (2002), « Performers on performance », in : Rink, John (dir.), *Musical performance : a guide to understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 225-236 (DOI :10.1017/CBO9780511811739.017).

Eitan, Zohar ; Granot, Roni Y. (2006), « How music moves : musical parameters and listeners' images of motion », *Music perception*, vol. 23, No 3, p. 221-248 (DOI 10.1525/mp. 2006.23.3.221).

Gabrielsson, Alf (2011), *Strong experiences with music : music is much more than just music*, traduit du suédois par Roy Bradbury, New York, Oxford University Press.

Hatten, Robert (2018), *A theory of virtual agency for Western art music*, Bloomington, Indiana University Press.

Kim, Youn (2023), *Body and force in music : metaphoric constructions in music psychology*, Abingdon et New York, Routledge.

Larson, Steve (2012), *Musical forces : motion, metaphor, and meaning in music*, Bloomington, Indiana University Press.

Leinsdorf, Erich (1981), *The composer's advocate : a radical orthodoxy for musicians*, New Haven, Yale University Press.

MacDonald, Raymond A. R. ; Hargreaves, David J. ; Miell, Dorothy (dir.) (2002), *Musical identities*, Oxford, Oxford University Press.

Martin, Luther H. ; Gutman, Huck ; Hutton, Patrick H. (dir.) (1988), *Technologies of the self : a seminar with Michel Foucault*, Amherst, University of Massachusetts Press.

OED (2025), *Oxford English Dictionary* : <http://www.oed.com> (consulté le 14/01/2025).

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Palmer, Caroline (1997), « Music performance », *Annual Review of Psychology*, vol. 48, p. 115-138 (DOI : 10.1146/annurev.psych.48.1.115).

Persson, Roland S. (1993), *The subjectivity of musical performance : an exploratory music-psychological real world enquiry into the determinants and education of musical reality*, thèse de doctorat, University of Huddersfield.

Rink, John (dir.) (2002), *Musical performance : a guide to understanding*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rink, John (2024), *Music in profile : twelve performance studies*, New York, Oxford University Press.

Throop, C. Jason (2003), « Articulating experience », *Anthropological Theory*, vol. 3, No 2, p. 219-241 (DOI 10.1177/1463499603003002006).

Zhou, Danny Quan (2018), *Evaluating individual differences in musical performance style : an empirical study of tempo and timing variation in contemporary recorded performances of the solo piano music of Chopin and Liszt*, thèse de doctorat, University of New South Wales.

Zhou, Danny Quan ; Fabian, Dorottya (2021), « A three-dimensional model for evaluating individual differences in tempo and tempo variation in musical performance », *Musicae scientiae,* European Society for the Cognitive Sciences of Music, *vol. 25*, No 3. p. 252-267 (DOI 10.1177/1029864919873124).

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748