



**HAL**  
open science

## Christopher Small, Musiquer. Le sens de l'expérience musicale

Jean Paul Filiod

► **To cite this version:**

Jean Paul Filiod. Christopher Small, Musiquer. Le sens de l'expérience musicale. Questions de communication, 2022, 42, pp.523 - 525. 10.4000/questionsdecommunication.30514 . halshs-04607363

**HAL Id: halshs-04607363**

**<https://shs.hal.science/halshs-04607363>**

Submitted on 10 Jun 2024

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

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



## Christopher Small, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*

Paris, trad. de l'anglais (Nouvelle-Zélande) par J. Sklower, Éd. de la Philharmonie, coll. La rue musicale, 2019 [1998], 448 pages

Jean Paul Filiod

DANS **QUESTIONS DE COMMUNICATION** 2022/2 (N° 42), PAGES 523 À 525  
ÉDITIONS **ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE**

ISSN 1633-5961

DOI [10.4000/questionsdecommunication.30514](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.30514)

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2022-2-page-523.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'Université de Lorraine.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Christopher SMALL, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*

Paris, trad. de l'anglais (Nouvelle-Zélande) par J. Sklower, Éd. de la Philharmonie, coll. La rue musicale, 2019 [1998], 448 pages

Jean Paul Filiod

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/30514>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.30514](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.30514)

ISSN : 2259-8901

### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2022

Pagination : 523-525

ISSN : 1633-5961

### Référence électronique

Jean Paul Filiod, « Christopher SMALL, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale* », *Questions de communication* [En ligne], 42 | 2022, mis en ligne le 01 février 2023, consulté le 13 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/30514> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.30514>

---



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

sociales comme l'âge, le sexe, le niveau de diplôme – qui inhibent ou facilitent le rapport aux œuvres et aux lieux culturels autant qu'elles façonnent les préférences individuelles. D'autre part, si ces facteurs favorisent une correspondance, ou une homologie, entre la catégorie sociale des publics et le degré de légitimité des films, conduisant à des pratiques et des usages différenciés, elles ne peuvent être rabattues sur la seule classe sociale – l'âge et le sexe jouant également un rôle déterminant. Enfin, plusieurs travaux ont formulé des critiques au modèle de *La Distinction* (Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979), soulignant par exemple l'éclectisme ou la dissonance de certains comportements. De manière plus radicale, les perspectives qui insistent sur l'expertise des spectateurs ont montré comment le goût est aussi tributaire de logiques endogènes, au sens d'un « savoir acquis par l'expérience [...] et d'une action de cultiver [...] le plaisir cinématographique » (Jullier Laurent et Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilie. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, A. Colin, 2010, p. 3).

Le troisième chapitre décrit le travail des différents professionnels – talents, techniciens et intermédiaires – dont les activités sont nécessaires à la fabrication et la valorisation des œuvres. Derrière les signes de camaraderie horizontale, la « famille » du cinéma s'avère très hiérarchisée. Pour un noyau de personnalités, concentrant les ressources économiques et symboliques, cumulant les responsabilités et multipliant les projets prometteurs, une importante population de travailleurs précaires, animés par l'espoir d'un succès pourtant peu probable, se maintient plus ou moins durablement grâce aux gratifications psychologiques relatives au travail vocationnel, aux revenus de la pluriactivité, des solidarités privées et instituées. Entre les deux, seuls quelques individus parviennent à intégrer une frange stable au prix de partenariats et de collaborations fructueuses. Au sein de cette stratification, d'importantes inégalités de revenus entre les hommes et les femmes – médiatisées par le mouvement #MeToo et sa déclinaison française #BalanceTonPorc – autant qu'une division genrée du travail peuvent être observées. Elles participent à l'image d'un univers cloisonné et caractérisé par d'importants effets d'inertie. Dans ce milieu extrêmement compétitif, les écarts de réussite ont interrogé des chercheurs notamment dans l'étude des carrières des cinéastes et des formes de collaboration – soubassement collectif du travail artistique. Dans un cas comme dans l'autre, le modèle des appariements sélectifs offre une clé de lecture stimulante, permettant

à la fois d'apprécier l'importance des inégalités et celle des réseaux dans l'organisation du secteur.

Enfin, un dernier chapitre envisage la portée sociologique des images, dans le cadre d'une enquête ethnographique – comme dans le cas des perspectives relevant d'une « sociologie visuelle » –, mais aussi dans celui de films documentaires ou de fictions. Après avoir rappelé les tropes auteunistes du « cinéma social » – vers lequel on se tourne intuitivement lorsqu'il s'agit de filmer la « société » – A. Pinto et P. Mary s'attèlent à déceler la valeur « sociologique » des films qui ne revendiquent pas nécessairement ou explicitement un discours sur la « réalité ». Il semble alors possible d'appréhender les représentations véhiculées par les films comme les procédés par lesquels certains réalisateurs construisent cinématographiquement des formes d'objectivation du social. Dans cette perspective, les travaux menés du côté des *cultural* et *gender studies* apportent un nouveau souffle venant dépoussiérer la théorie marxiste du « reflet ».

Si l'ouvrage n'aborde que le cinéma français, faisant l'impasse sur les recherches traitant d'autres aires géographiques comme l'Asie, les États-Unis ou l'Afrique, il gagne en cohérence et en clarté. Dès lors, il constitue un solide apport pour ce sous-champ disciplinaire – embrassant les recherches dans leur diversité –, tout en apportant une base solide de compréhension au fonctionnement de l'industrie hexagonale. Publié au même moment que *l'Économie du cinéma* de Philippe Chantepeie et Thomas Paris, dans la même collection Repères des éditions La Découverte, l'ouvrage d'A. Pinto et P. Mary complète parfaitement celui de leurs collègues tout en permettant d'apprécier par contraste les spécificités du travail sociologique.

**Quentin Mazel**

Université Sorbonne Nouvelle, Ircav,  
F-75005 Paris, France  
quentin.mazel@gmail.com

**Christopher SMALL**, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*

Paris, trad. de l'anglais (Nouvelle-Zélande) par J. Sklower,  
Éd. de la Philharmonie, coll. La rue musicale, 2019 [1998],  
448 pages

Avant même de lire cet ouvrage, on s'interroge sur ce verbe étrange, « musiquer », dont l'évidence du sens saute pourtant aux yeux. On se demande même pourquoi il n'a jamais été officiellement validé dans les encyclopédies les plus communes de la langue française, à l'instar de « cuisiner » ou « danser ». On

*fait de la danse, on danse, on fait de la musique, on en joue, mais on ne musique pas.* Pourtant, comme le rappelle le sociologue Antoine Hennion en préface, Gilbert Rouget, ethnologue de la musique, comme il se définissait lui-même (p. 11), l'a utilisé dans son ouvrage de 1980, *La Musique et la transe* (Paris, Gallimard). Mais cela demeurait un vocabulaire spécialisé. En remontant plus loin, comme le signale le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), c'est la littérature qui s'en est faite l'écho, entre les moitiés des *xix<sup>e</sup>* et *xx<sup>e</sup>* siècles. Dans un sens transitif d'abord : musiquer des vers ou autre chose pour dire qu'on les met en musique (Guillaume Apollinaire, Louis Schneider) ; sa voix, pour dire qu'on la module afin qu'elle soit agréable (Honoré de Balzac). Dans un sens intransitif, pour dire qu'on joue, qu'on exécute une musique (Henry de Montherlant, Jean Guéhenno). Chez Christopher Small (1927-2011), compositeur, musicien et pédagogue néo-zélandais, auteur de deux autres ouvrages non traduits – *Music, Society, Education* (Richmond, J. Calder, 1977) et *Music of the Common Tongue. Survival and Celebration in African American Music* (Richmond, J. Calder, 1987) –, « musiquer » est une action. Comme toute action, cela implique un ensemble complexe d'actes, d'êtres, d'objets, d'espaces, de lieux, de temporalités, et qui confère au musiquer une réalité bien plus riche et complète que le seul mot *musique*, relevant, lui, du concept, de l'abstrait.

La traduction, publiée en 1998 aux éditions Wesleyan University Press (Middletown, Connecticut), commence par un prélude, qui enchaîne d'emblée 9 paragraphes assez brefs décrivant différentes situations où de la musique est en jeu, en scène, en acte. Un sentiment relativiste nous saisit alors dès ces premières pages, nous demandant si l'auteur cherche à nous convaincre que tous les exemples se valent, y compris les deux derniers : le dénouement d'un opéra avec une soprano en vedette sous les ovations du public ; une femme au foyer fredonnant une chanson alors qu'elle refait des lits. La suite le confirme, le relativisme est bien présent, mais on peut voir cet usage constant avant tout comme une méthode, une approche. Pour saisir « le musiquer » – C. Small utilise fréquemment le substantif –, il faut considérer tout contexte où « de la musique » est en jeu, quelle qu'elle soit, même l'emblématique scène conçue pour rendre moins ennuyante notre présence dans un ascenseur. L'auteur invite à nous départir de l'idée d'une hiérarchisation, historiquement héritée et

qui définit LA musique selon le canon de la musique classique occidentale.

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, l'auteur ne développe pas les 9 situations du prélude, mais se concentre justement sur le contexte du concert particulier classique qu'il propose de déconstruire. S'ensuit alors une analyse dense en 13 chapitres, portés par le souci de la description ethnographique. Où il est autant question des lieux – enthousiasmant premier temps, digne de l'anthropologie de l'espace –, du commerce, des gestes, du compositeur mort, de la représentation, des partitions... et, bien sûr, des relations, mot clé pour saisir cette complexité que l'auteur voit dans toute musique à l'œuvre dans nos vies contemporaines, ici, là ou ailleurs.

Pour aller à la recherche de ces significations que porte l'acte de musiquer, la continuité des 13 chapitres n'a apparemment pas suffi à l'auteur, qui les a entrecoupés de 3 interludes, de nature plus théorique. Avec Gregory Bateson comme figure de proue, on découvre l'étendue des disciplines dont C. Small s'est nourri : anthropologie donc, neurobiologie, histoire de l'art, sociologie. Pour celle-ci, on notera les absences d'Erving Goffman et d'Howard Becker, dont les idées sont bien présentes : le premier au sujet de la construction des normes d'interaction sociale pour le concert symphonique, respectées ou au contraire luttant contre tout parasitage ; le second pour la coopération professionnelle et tout ce qu'un concert doit à tous ses acteurs, artistes certes, mais aussi techniciens, logisticiens, commerciaux, etc. (voir l'énumération, p. 83-84). D'autres domaines de référence sont mobilisés hors interludes, comme, bien sûr, la musicologie. Mais c'est par la dominante descriptive que l'auteur veut agir ; répondant au souci d'« écrire en des termes aussi proches que possible de l'expérience concrète », afin d'accéder à « une théorie du musiquer ancrée dans la vraie vie » (p. 40). Cette option engage l'auteur dans un récit vivant et concret, plaisant et parfois drôle, comme l'épisode du manteau en peau de mouton (p. 98-99) ou celui du trajet en train Madrid-Aranjuez (p. 339). Conséquemment, le lecteur n'échappe pas à ses propres expériences vécues, interrogeant alors, de temps à autre, son rapport à la musique, et donc au musiquer, ces résonances jouant un rôle discret et aidant à mieux saisir le propos de l'ouvrage.

Utilisant sa propre expérience d'un concert symphonique qui sert de fil rouge au livre, C. Small montre ce que la musique occidentale et ses mises en scène, jusqu'à aujourd'hui et sans doute

encore demain, doit à la bourgeoisie européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. La répartition des rôles sociaux et des comportements afférents – des personnes qui composent, d'autres qui dirigent, d'autres encore qui jouent, et le reste qui écoute – impose un « système de communication unidirectionnel, qui va du compositeur à l'auditeur via les musiciens » (p. 65). L'auditeur se trouve ainsi comme un « spectateur demeurant hors-champ [qui] regarde l'image » (p. 314). Engoncée dans un rituel qui ne tolère pas de parasitage venant d'un public qui lui est tout offert, la scène sociale du concert symphonique maintient les auditeurs à distance, condamnés à ne pas participer ou manifester. Rien ne semble donc faire vaciller le système unidirectionnel, cette forme complète et stable qui semble même un peu agacer l'auteur. Or, cette participation, qui existait bien en Europe avant le XIX<sup>e</sup> siècle et existe dans « la plupart des pratiques du musiquer mondial » (*ibid.*), est l'entrée qui permet d'aborder le musiquer comme ensemble de relations et se rendre compte à quel point tout contexte où est diffusée « de la musique », qu'elle qu'en soit la forme, peut être pensé, approché, perçu de la sorte. « Musiquer, c'est participer de quelque manière que ce soit à une performance musicale, en jouant, en écoutant, en répétant ou en pratiquant, en fournissant un matériau pour une performance (ce qu'on appelle composer), ou en dansant » (p. 33).

On peut alors penser à la manière dont le concert symphonique lui-même, voire les institutions musicales les plus académiques, ont évolué depuis que l'ouvrage a été publié. En effet, la critique peut être formulée d'une analyse parfois trop absolue qui veut dire l'« unité fondamentale » du musiquer symphonique offert à une « nature » identique du « cérémonial » (p. 276), mais qui laisse trop souvent de côté les potentielles variations au sein de cette unité. Il aurait été bienvenu d'offrir au lecteur, sous forme de chapitre ou d'interlude, peu importe mais ne serait-ce qu'une fois, la description d'un concert différent, où l'auditeur participe, manifeste, voire subvertit la scène sociale du concert symphonique ; cela a existé bien avant 1998. Cette traduction de 2019 interroge d'autant plus sur ce point du changement notable au sein des institutions musicales : aussi bien du côté du spectacle, où des amateurs, des enfants, des familles sont invités à participer à certains concerts, que du côté de la formation, conservatoires compris, où se pose la question de la médiation par la musique. Cette voie professionnalisante pour des élèves qui ne seront probablement jamais salariés d'orchestre est aussi un chemin politique, au sens où la médiation pose la question de la place de la musique, des musiciens et

musiciennes – et donc du musiquer – dans la cité. Entrer dans ces questions par le musiquer évite de ne les traiter que par le seul prisme de l'œuvre : « Tout art est action – performance artistique, si l'on veut – et sa signification réside non dans les objets créés, mais dans les actes de créer, d'exposer et de percevoir » (p. 287).

L'ouvrage de C. Small est ainsi très actuel par son approche relationnelle, culturelle et expérientielle de la musique, et résonne fort avec les recherches en sciences cognitives et du vivant : « dans toutes ces activités artistiques, nous pensons avec nos corps. À chaque geste accompli, la dichotomie cartésienne entre corps et esprit est niée », écrit-il notamment (p. 287). L'écho au pragmatisme est tout aussi fort. La traduction française du sous-titre : *The meanings of performing and listening* devenant *Le sens de l'expérience musicale* évoque ostensiblement les travaux de John Dewey, eux-mêmes intensément traduits ces dernières années. Le lieu d'édition – la Philharmonie de Paris – et le titre de la collection – La rue musicale – sont aussi les indices d'une volonté de réfléchir, dans les milieux de la musique eux-mêmes, à ces questions contemporaines qui redistribuent les cartes de la place de la musique dans la société et dans les pratiques, localisées comme globalisées. Autant dire que nous n'en avons pas fini avec le musiquer et qu'il faudra bien un jour que ce verbe entre définitivement dans le sens commun.

**Jean Paul Filiod**

Université Claude-Bernard Lyon 1, Centre Max Weber, F-69007 Lyon, France  
jean-paul.filiod@univ-lyon1.fr

**Laurent VÉRAY, Forfaiture de Cecil B. DeMille**

Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Le vif du sujet, 2021, 225 pages

Il existe deux grandes façons de faire de l'histoire du cinéma : l'une consiste à entreprendre des analyses de séries autour d'une problématique, d'une époque, d'un auteur, l'autre à analyser un film en en interrogeant toutes les dimensions, inscription dans le moment de réalisation, réception, composition et esthétique, influence et place dans l'histoire du cinéma. Marcel Oms caractérisait ces deux manières en un raccourci, emprunté à Emmanuel Le Roy Ladurie, non dépourvu de malice, assimilant les tenants de la première au parachutiste et ceux de la seconde au truffier (« Le parachutiste et le truffier », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 10-11, automne 1974, p. 12-18). Laurent Véray, qui a démontré à