

Lisez-vous la musique?
À propos de *La mémoire collective*
chez les musiciens de Maurice Halbwachs
par Esteban Buch

À première vue les partitions sont des documents d'une époque qui ne diffèrent pas essentiellement de toute autre trace écrite que l'historien peut utiliser, à commencer par les textes verbaux. La compréhension d'une partition dépend de la possibilité de se référer à la fois à l'ensemble des traces de la période étudiée, et aux conditions spécifiques de sa production et transmission. Il s'agit de saisir la dialectique entre le général et le particulier, où ce dernier peut évoquer tantôt la figure de l'auteur-compositeur, dont la contingence historique n'est plus à démontrer, tantôt la singularité de l'œuvre, là où le concept d'œuvre est pertinent, tantôt celle d'instances normatives intermédiaires, telles que la fonction, le genre ou le style. Et si l'on se penche sur la caractéristique la plus saillante de la partition par rapport à l'ensemble des textes d'une époque, à savoir le fait qu'elle est la représentation d'une œuvre d'art ou de son équivalent rituel, on remarquera qu'elle impose les mêmes procédures d'authentification, de contextualisation et d'interprétation, voire les mêmes soins de préservation, d'archivage et de diffusion, que toute œuvre d'art verbal écrite, la poésie par exemple.

Cela dit, la notation musicale n'est pas une langue naturelle, mais un code dont la maîtrise est limitée à un nombre relativement réduit d'individus – ce que Maurice Halbwachs appelle la société des musiciens –. Une œuvre particulière ne peut être étudiée sans la rapporter à l'évolution générale de ce code, et cette étude a pu donner naissance à une sous-discipline à part entière, la paléographie musicale. Par ailleurs, la compréhension d'un écrit musical ne se réduit pas à celle de la fonction grammaticale de chacun de ses signes. Il faut également décrire les relations entre des ensembles de signes, dont la structure ne peut être postulée ni codifiée a priori sous peine d'anéantir le principe même de la singularité de l'œuvre: c'est la tâche de l'analyse musicale. Celle-ci est aussi une sous-discipline de la musicologie, tout en constituant le principal critère pour distinguer celle-ci comme une discipline à part entière au sein des sciences sociales en général.

Cela dit, il est remarquable que dans l'histoire de la musicologie l'analyse des partitions ait été tenue pour l'équivalent de l'analyse musicale en général. Pour le dire d'un mot, l'organe de l'analyse musicale a toujours été l'œil, et pas l'oreille. Cela s'explique par des raisons d'ordre idéologique et sociologique, comme l'organicisme qui, depuis au moins le dix-neuvième siècle, a incité à rechercher la cohérence des œuvres au-delà de la perception auditive, ou l'histoire sociale de la constitution de l'analyse en pratique distinctive de certaines catégories de professionnels de la musique écrite, tels les musicologues et les professeurs d'histoire de la musique. Mais aussi, par des raisons à la fois plus abstraites et plus spécifiques, comme la difficulté de développer un métalangage capable de décrire un flux temporel autrement qu'en tant que série d'événements discrets. Face à cette tradition, l'analyse d'enregistrements apparaît comme un objectif incontournable, mais il faut reconnaître que les outils théoriques et méthodologiques font encore défaut, au-delà de quelques expériences isolées.

Bien que la partition puisse être étudiée comme un objet à part entière, elle n'est pas une œuvre d'art, mais seulement la trace d'une œuvre d'art, ainsi que la recette pour la (re)produire. Les partitions sont souvent les seules traces disponibles d'une pratique musicale où la lecture, cette activité visuelle, ne sert qu'à faire quelque chose d'autre: chanter ou jouer d'un instrument, voire, comme le chef d'orchestre, indiquer à d'autres comment le faire. Pour le dire avec Maurice Halbwachs, ces signes

traduisent dans un langage conventionnel toute une série de commandements auxquels le musicien doit obéir, s'il veut reproduire les notes et leur suite avec les nuances et suivant le rythme qui convient¹.

Cela peut paraître évident, mais l'idée d'envisager la partition comme un ensemble de commandements suggère une approche pragmatiste de l'écriture musicale qui n'est pas fréquente en musicologie, et dont le développement ouvrirait d'intéressantes perspectives.

Bien des difficultés pour penser le statut de l'innovation en musique sont dues à ce que l'analyse musicale ne permet pas de reconstruire la perception qu'ont pu avoir de l'œuvre les auditeurs qui ont produit les premières évaluations, lesquelles sont souvent fondatrices de sa carrière ultérieure². Le problème que pose l'histoire de la perception, déjà aigu dans le cas des sources verbales et visuelles, devient presque insurmontable dans le cas d'un art temporel non verbal, surtout lorsqu'il s'agit de périodes historiques sans enregistrements mécaniques. L'écriture musicale n'est alors qu'un pis-aller dont il ne faudrait pas oublier les limitations. Le musicologue doit remonter de sources écrites vers des pratiques non écrites, ce qui entraîne un véritable défi méthodologique,

ainsi qu'une incomplétude dont il faut s'accommoder. C'est là que la notion de "commandement" s'avère utile pour développer une approche en termes d'histoire des actions coordonnées. D'autant plus que la partition ne constitue jamais une série d'instructions exhaustive par rapport à l'ensemble des gestes que les interprètes doivent accomplir. En fait, une partie significative des éléments nécessaires à la production d'une version tenue pour acceptable est transmise par d'autres voies, la tradition orale ou des manuels par exemple, ou encore l'écoute des versions précédentes, tout particulièrement les versions enregistrées.

On sait que c'est la révision systématique de ces acquis qui est à l'origine de mouvements tels que le courant "historiciste", si important pour la pratique du répertoire baroque depuis une trentaine d'années, et étendu par la suite à d'autres périodes de l'histoire de la musique. Par ailleurs, c'est précisément dans la marge ouverte par le caractère non exhaustif des prescriptions écrites qu'a pu se loger, depuis le dix-neuvième siècle, toute la pratique de l'interprétation musicale conçue comme activité subjective, justifiant ainsi la montée en puissance de l'instrumentiste ou du chanteur non pas comme simple exécutant mais encore comme interprète au sens herméneutique du terme.

Or, il n'y a pas de raison de rabattre cette histoire de la subjectivité, essentielle pour l'histoire du répertoire classique, sur une opposition duale convenue entre l'individu et la collectivité. Cela vaut pour la lecture, l'écoute et la mémorisation de la musique, vu la dimension irréductiblement sociale de toutes ces activités, que Maurice Halbwachs, «psychologue collectif», a eu le mérite de mettre en lumière. Halbwachs invite à voir dans l'écriture musicale

l'action qu'exerce sur un cerveau d'homme ce qu'un physiologiste pourrait appeler un système ou une colonie d'autres cerveaux humains (p. 26).

Cette approche de l'écrit, qui lie le social à l'activité cognitive, est fondamentale dans son article *La mémoire collective des musiciens*, publié en 1939. Mais sans doute aurait-il admis aussi que ce que la notation musicale ne précise pas fait également partie d'un «accord préalable et un accord continu entre les hommes» (*id.*). Nous voilà au cœur de l'œuvre de Halbwachs, où c'est tout le lien social qui est pensé à partir de la notion de mémoire, où l'individu lui-même est conçu comme le lieu où se croisent les différents courants de mémoire qui ont jalonné son expérience du monde par le biais de ses multiples appartenances groupales:

Ce qu'on appelle le sentiment de l'unité de notre moi, où l'on voit quelquefois un principe original de cohésion des états, n'est au fond que la conscience que nous prenons à chaque instant d'appartenir à la fois à différents milieux

dit-il dans le chapitre *Mémoire individuelle et mémoire collective* (p. 89). Indépendamment de la question philologique de savoir si l'article sur les musiciens doit constituer le premier chapitre de l'ouvrage inachevé *La mémoire collective*, comme le pense Gérard Namer en évoquant un souhait de l'auteur transmis par une «tradition orale»³, la réflexion de Halbwachs sur la musique va bien au-delà de son objet, du moment qu'elle incite à voir dans la relation entre langage et mémoire la clé de la constitution intersubjective de la subjectivité.

«Le langage musical est un langage comme les autres, c'est-à-dire qu'il suppose un accord préalable entre ceux qui le parlent», dit Halbwachs. En même temps, au long de son texte sur les musiciens il n'aura cessé de montrer en quoi ce langage «comme les autres» ne l'est pas tout à fait, quitte à ce que ce statut privilégié oscille entre l'exception et l'exemple. Sa réflexion converge ainsi avec une tradition de l'esthétique musicale bien ancrée depuis au moins le Romantisme, qui toutefois se sera rarement inscrite dans une véritable théorie sociologique. Certes, les difficultés pour cerner cette singularité sont aussi intéressantes que son pouvoir heuristique. On l'aperçoit à la manière paradoxale qu'a Halbwachs de décrire, dès le premier paragraphe, la différence entre musique et langage:

Le souvenir d'un mot se distingue du souvenir d'un son quelconque, naturel ou musical, en ce qu'au premier correspond toujours un modèle ou un schéma extérieur, fixé soit dans des habitudes phonétiques du groupe (c'est-à-dire sur un support organique), soit sous forme imprimée (c'est-à-dire sur une surface matérielle), alors que la plupart des hommes, lorsqu'ils entendent des sons qui ne sont pas des mots, ne peuvent guère les comparer à des modèles qui seraient purement auditifs, parce que ceux-ci leur manquent (p. 19).

Halbwachs semble ici rappeler avec un autre vocabulaire que les mots ont un signifié et un signifiant, tandis que les autres sons, y compris les sons musicaux, ne sont pas des signes au sens saussurien du terme. Dans la suite du passage il va admettre que le fait qu'on puisse reconnaître les qualités morales d'une personne à partir de sa voix montre que certains phénomènes sonores peuvent bien être associées à des notions «aussi stables que les notions d'objets» (p. 20). Mais ce n'est là qu'un cas exceptionnel, tout comme la stabilité sémantique de certains sons associés aux phénomènes naturels. Le manque de signifié expliquerait le désespoir de tous ceux qui, au sortir d'un concert, sentent que «les motifs mélodiques se séparent et leurs notes s'éparpillent comme les perles d'un collier dont le fil est rompu» (p. 21). A moins, ajoute Halbwachs, et c'est là l'essentiel, à moins que «sans lire les notes, les voir telles qu'elles sont inscrites sur la partition, nous nous représent[ions] cependant à notre manière ces symboles qui dictent les mouvements des musiciens et qui sont les

mêmes, qu'ils jouent du piano ou du violon» (p. 22). Autrement dit, à moins que nous ne sachions lire la musique, ce qui est pour lui synonyme d'appartenance à la «société des musiciens».

Cela implique des compétences particulières dans le maniement d'un ensemble de symboles pendant le processus de mémorisation, que l'auteur décrit d'après le modèle du stockage, en établissant une continuité directe entre notation et mémoire:

C'est parce que les signes et combinaisons musicales simples subsistent dans le cerveau, qu'il est inutile que s'y conservent aussi les combinaisons complexes, et qu'il suffit qu'elles le soient sur des feuilles de papier. La partition joue donc ici exactement le rôle de substitut matériel du cerveau (p. 24).

La mémorisation d'un morceau de musique par une personne sachant lire la musique serait donc qualitativement différente de celle effectuée par celle qui ne le saurait pas. Le paradoxe dans la formulation de Halbwachs est que ces symboles écrits, qui sont par définition visuels, devraient pourtant constituer ces «modèles purement auditifs» qui, présents chez les musiciens, feraient défaut aux gens ordinaires.

Ce n'est qu'un exemple du caractère par endroits délicat de son argumentation. Il faut ajouter, à ce propos, que les recherches ultérieures en matière de cognition musicale invitent à rejeter l'opposition trop tranchée entre «musiciens» et «non musiciens», entre ceux qui savent lire la musique et ceux qui ne savent pas. Depuis l'ouvrage classique de Robert Francès jusqu'aux travaux de Robert Crowder sur la mémoire auditive, les spécialistes ont toujours relevé des différences dans les réponses des sujets en fonction de leurs compétences musicales, mais sans établir pour autant une distinction catégorielle stricte⁴. La plus célèbre des expériences de Francès, qui portait sur la capacité des auditeurs à reconnaître une série dodécaphonique, avait d'ailleurs donné un résultat paradoxal et légèrement scandaleux, à savoir le fait que c'était le groupe des musiciens *a priori* les plus familiarisés avec l'atonalisme qui avaient eu le plus faible taux de réussite de son échantillon. Cela dit, sauf erreur, il n'y a que peu ou pas d'études empiriques sur la mémoire musicale qui aient mis la lecture de partitions au centre de l'expérience. Le texte de Halbwachs de 1938 soulève ainsi des questions sur les rapports entre sciences sociales et sciences cognitives dans l'étude du son et de la musique qui sont loin d'être épuisées.

Son intérêt dépasse toutefois le domaine musical au sens étroit. Tout locuteur compétent d'une langue naturelle devrait être capable de réaliser dans le domaine des représentations langagières les opérations complexes qui, dans le domaine musical, sont réservées aux seuls musiciens. Si la musique est structurée comme un langage, la langue naturelle s'apparente

à son tour à une musique, plus précisément à une musique écrite, qui du coup apparaît investie d'un statut d'exemplarité. Le parallèle entre la partition et le livre imprimé, ou entre la pratique de la musique et celle du théâtre, ou encore celle de la religion, n'a pas échappé à Halbwachs, qui reconnaît que «l'on décrirait de la même manière la mémoire collective ici et là» (p. 49). Il y a cependant, dit-il, une «grande différence», qui met la société des musiciens dans une position unique, à savoir, que tandis que dans les autres cas les mots et les sons ne sont que «des voies d'accès au sens», les musiciens «s'arrêtent aux sons, et ne cherchent point au-delà» (p. 50). Sans entrer dans la discussion de comment concevoir la notion de sens en dehors du langage, on remarquera que la spécificité de la musique n'est définie ici que de manière négative. Dans ces conditions, toutefois, de simple observance d'une série de commandements, la lecture d'une partition pourrait passer pour un modèle de l'activité de l'esprit en général.

La société des musiciens, définie par la maîtrise d'un savoir essentiellement ésotérique, exemplifie la différenciation de la société en sphères particulières, chacune caractérisée par des règles précises d'appartenance et de fonctionnement qui président à la constitution d'un ensemble de valeurs spécifiques et d'une mémoire collective singulière. «Les musiciens s'observent l'un l'autre, se comparent, s'accordent sur certaines hiérarchies, sur des admirations et des enthousiasmes: il y a des dieux de la musique, des saints, des grands prêtres» (p. 42), dit Halbwachs, filant une image certes convenue, mais dont sa formulation en 1939 aurait pu être placée en exergue de toutes les études sur le canon musical produites depuis vingt-cinq ans⁵. On mesure l'originalité de sa manière de traiter l'exemple canonique de Beethoven, ce Robison sourd:

Isolé, il ne l'était cependant qu'en apparence. Les symboles de la musique lui conservaient, dans leur pureté, les sons et les assemblages de sons. Mais il ne les avait pas inventés. C'était le langage du groupe. Il était, en réalité, plus engagé que jamais, et que tous les autres, dans la société des musiciens (p. 43).

Le monde de la musique est structuré comme une religion, et le «dieu» Beethoven n'est que le lieu où pour ainsi dire s'incarne une institution sonore, une institution qui s'écoute.

Bref, dit Halbwachs, «la musique est un langage comme les autres». Mais dans ce «comme les autres» se cache son exemplarité. La «société des musiciens» est un modèle de la société dans son ensemble, en représentant l'idéal d'une coopération intersubjective sans perte qui, partout ailleurs, n'existerait qu'à l'état de projet ou d'horizon normatif, voire d'image rêvée d'une épiphanie communautaire. C'est ce que confirment les images musicales qui apparaissent ici ou là dans d'autres chapitres

de *La mémoire collective*, par exemple la description de ces moments privilégiés où, habités par «des sentiments ou des passions qui nous ont été inspirés par notre groupe», «nous vibrons à l'unisson, et ne savons plus où est le point de départ des vibrations, en nous ou dans les autres» (p. 89). De fait, la collaboration dans la simultanéité et les pratiques de l'autorité qu'entraîne faire de la musique ensemble, par exemple au sein d'un orchestre, ont peu d'équivalent ailleurs tout en représentant une sorte de modèle, comme le confirment les métaphores politiques qui lui ont été accolées⁶.

L'auteur de *La mémoire collective* est l'un de rares penseurs du vingtième siècle à avoir cru que la musique avait une pertinence sociologique majeure du fait même de son statut spécialisé. En fait, le raisonnement de Halbwachs lorsqu'il dit de Wagner qu'il «n'a pas pu empêcher le gros public de retenir surtout de son œuvre les fragments qui paraissent écrits pour être chantés» (p. 35) n'est pas sans relation avec celui de Theodor W. Adorno, dénonçant dans les années trente un «fétichisme en musique» qui réduirait la perception des œuvres à celle de leurs motifs mélodiques principaux⁷. Tout comme ce dernier réservait aux seuls musiciens compétents la possibilité de sortir de la fragmentation de l'expérience musicale pour accéder à «l'écoute structurelle», Halbwachs fait de la possibilité de vivre dans «un espace qui n'est que sonore» la clé d'accès à «une société d'hommes qui ne s'intéresse qu'aux sons» (p. 36). Et s'il n'est pas avéré que, comme le veut Gérard Namer, la critique par Halbwachs «du jour où la chevauchée des Walkyries a passé dans le programme des musiques militaires» (p. 35) soit une allusion à la propagande nazie, cette phrase, couplée à son engagement antitotalitaire, ne peut que le rapprocher encore de l'auteur de *l'Essai sur Wagner*⁸.

Cela dit, lorsque Halbwachs fait allusion à la «musique pure», lorsqu'il affirme que les musiciens «s'arrêtent aux sons, et ne cherchent point au-delà» (p. 50), lorsqu'il relègue les émotions du côté de ce que la «société des musiciens» céderait de son autonomie, il trahit une dette bien plus générale avec le formalisme musical. Cela est d'ailleurs illustré par sa référence fugace à Eduard Hanslick, l'homme qui définissait la musique comme des «formes sonores en mouvement» au détriment de toute notion d'un «langage des sentiments»⁹. Il est vrai qu'à l'époque où Halbwachs écrit cette doctrine est devenue une doxa qui parfois frôle la tautologie, laquelle guette son propre texte lorsqu'il dit que le musicien perçoit le rythme «non pas hors des phénomènes sonores, mais dans la matière musicale elle-même, c'est-à-dire dans les sons tels qu'ils ne sont perçus que par les musiciens» (p. 37). C'est peut-être cet héritage du formalisme qui le mène à durcir à l'extrême l'opposition entre musiciens et non musiciens; à dire qu'«il y a deux façons d'apprendre à retenir les

sons, l'une populaire, l'autre savante, et il n'y a entre l'une et l'autre aucun rapport» (p. 33); à marteler que «le rythme des musiciens [...] n'a rien en commun avec les autres rythmes» (p. 36).

On voit bien les problèmes que pose l'insistance sur l'écriture pour toute réflexion sur le rôle de la mémoire en relation avec les musiques populaires ou de tradition orale, renvoyées ici de fait vers les frontières extérieures de la musique. Certes, l'intuition pragmatiste reste fertile pour penser toutes les formes d'organisation des performances musicales à partir d'une «série de commandements» qui, même si cela n'apparaît pas dans le texte, pourraient être d'une autre nature que la notation conventionnelle. Mais le système hiérarchique bâti autour de la «grande musique» classique, que Halbwachs endosse sans précautions, se retourne contre la richesse heuristique de son travail.

On pourra répondre que le reproche est anachronique, partant inutile. Jusqu'au moins la première moitié du vingtième siècle, la musique classique reste associée à une expérience de liberté intérieure et à des valeurs morales universelles, et cela transparaît indirectement chez Halbwachs. Cela dit, la doxa du mélomane humaniste de l'époque ne faisait pas de la lecture de la musique une condition d'accès à cette expérience. Ni les formalistes à la Hanslick, ni les Wagnériens et autres férus du «langage du sentiment» n'avaient mis en avant cette exigence, qui de fait revenait à jeter un soupçon sur le vécu d'une grande partie du public des concerts. En insistant sur la maîtrise de l'écriture pour la perception de la musique *qua* musique, Halbwachs développe une «psychologie de la musique» assurément originale, qui lui permet d'asseoir et de développer ses positions philosophiques, mais qui par la même occasion l'éloigne de son observation directe. Dans *La mémoire collective chez les musiciens*, la distinction est nette et récurrente entre

deux façons d'écouter la musique, que l'attention se porte sur les sons et leurs combinaisons, c'est-à-dire sur des aspects et objets proprement musicaux, ou que le rythme et la succession de notes ne soient qu'un accompagnement de nos pensées qu'elles entraînent dans leur mouvement.

Or seule la première, semblerait-il, peut apporter une expérience de liberté. «Ce sentiment de liberté, d'élargissement, de puissance créatrice, étroitement lié au mouvement musical et au rythme sonore, on peut bien le décrire en termes généraux. Mais il ne naît que chez des auditeurs sensibles à la musique elle-même», autrement dit, chez des gens qui sont «des musiciens au moins en puissance» (p. 45).

Tout ce que Halbwachs dit par ailleurs indique qu'on peut être «sensible à la musique elle-même» qu'en étant musicien, c'est-à-dire en sachant lire la musique. Par rapport au reste de son argument, la

notion de «musicien en puissance» n'a guère de sens. C'est pourquoi on peut supposer que c'est son expérience qui, en contredisant sa théorie, l'amène à concéder que «peut-être, nous faisons-nous de la musique une conception un peu étroite. Après tout, il n'est pas nécessaire d'être initié aux règles de cet art, d'être capable de déchiffrer et de lire les notes, pour prendre plaisir à un concert» (p. 43). Qu'en est-il donc de ce plaisir-là, celui de l'honnête homme qui se rend au concert au terme d'une journée de travail? Qu'en est-il de toutes ces personnes qui, tel Stendhal par exemple, «aiment entendre de la musique parce qu'il leur semble qu'elles peuvent alors penser plus librement à quelque sujet qui les occupe?» (p. 43). Pour Halbwachs la marge qui sauve cette expérience-là de basculer dans l'inauthentique ou l'insignifiant est étroite, mais elle existe:

Les sons obéissent, en effet, à un ensemble de lois singulièrement précises. On ne peut comprendre et sentir la musique en musicien qu'à condition de se plier exactement à ces lois. Qu'on aille au contraire au concert pour goûter ce plaisir particulier de penser et d'imaginer librement: il suffira qu'on se plie aux lois de la musique juste assez pour qu'on ait le sentiment d'avoir changé de milieu, c'est-à-dire qu'on se laisse bercer et entraîner par le rythme. Alors on échappe du moins aux conventions qui pesaient sur vous dans d'autres groupes, qui bridait la pensée et l'imagination. On fait partie à la fois de deux sociétés, mais il y a entre elles un tel contraste qu'on ne sent la pression ni de l'une ni de l'autre.

Cette formulation est loin de lever toutes les incertitudes. On se demande s'il est possible de se plier aux lois de la musique «juste assez...», car a priori l'observance d'une loi n'est pas une affaire de degré. La modalité n'intervient que lorsqu'il s'agit de qualifier la transgression, sous peine de renvoyer le concept de loi lui-même à une acception métaphorique ou tout simplement floue. Mais admettons qu'il se borne à suggérer qu'il est préférable, pour jouir d'un concert, de savoir lire la musique *un peu*, plutôt que pas du tout. Pourquoi le contraste entre deux régimes d'appartenance annulerait-il alors la «pression» de chacun? La fragilité du propos sur ces points, qu'illustre d'une autre manière la figure généreuse des «musiciens en puissance», confirme le prix conceptuel de l'opposition radicale entre les deux modèles d'écoute.

Quoiqu'il en soit, dans ces conditions, l'expérience de la musique, paradigme de l'appartenance à une sphère particulière, devient paradoxalement pour Halbwachs le vecteur de l'arrachement à toutes les identités particulières, plongeant l'individu dans le vertige du sentiment de non-appartenance, voire dans celui de l'ébranlement du Moi. Certes, il ne s'agit là que d'une expérience subjective, aussi fugace que la durée de ces sons qui, une fois le morceau fini, vont s'éparpiller «comme les perles d'un collier dont le fil est rompu». Certes, ce sentiment ne change rien

aux rapports sociaux réels, ce qui du reste semble être, chez Halbwachs, le destin de l'expérience de liberté dans d'autres domaines, comme dans cet autre passage de *La mémoire collective*:

De toute façon, dans la mesure où nous cédon sans résistance à une suggestion du dehors, nous croyons penser et sentir librement. C'est ainsi que la plupart des influences sociales auxquelles nous obéissons le plus fréquemment nous demeurent inaperçues (p. 90).

En outre, ce sentiment de liberté procuré par la musique n'est défini, encore une fois, que de manière négative. Mais il faut croire que l'enjeu est d'importance, comparé à d'autres situations exceptionnelles de la vie moderne, par exemple celle qui fait que même dans une ville inconnue «nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas» (p. 52). Pour l'amateur éclairé, qui se plie aux lois de la musique «juste assez», l'écoute au concert peut être véritablement un *no man's land*. Et c'est cela qui, précisément parce qu'il est et n'est pas un musicien, rend ce moment précieux. Cette expérience-là est on ne peut plus fragile:

Encore faut-il qu'on puisse se maintenir en cette position d'équilibre. Qu'on se préoccupe trop de la musique, qu'on fasse un effort, souvent mal récompensé, pour la comprendre, ou bien que, tout en étant au concert, on n'oublie pas assez les ennuis et soucis qu'on aurait voulu laisser dans le groupe extérieur à la société des musiciens d'où l'on arrive, alors on perd ce sentiment de liberté (pp. 44-5).

Sous réserve de disposer de données biographiques sur son rapport personnel à la musique, il est difficile de ne pas imaginer derrière ces lignes, avec l'exigence d'humilité qu'elles renferment, l'expérience privée de Maurice Halbwachs. Et il est difficile de résister à la tentation de voir derrière l'image du mélomane le profil d'une autre figure, celle du chercheur en sciences sociales qui, prenant conscience du cloisonnement et de l'enchevêtrement inextricable des sphères de l'activité humaine, choisirait d'ouvrir bien grandes les oreilles pour rester à chaque fois, aussi longtemps que possible, en équilibre sur le seuil¹⁰.

Notes

1. M. Halbwachs, *La mémoire collective chez les musiciens*, dans Id., *La Mémoire collective*, édition critique établie par G. Namer (avec la collaboration de M. Jaisson), Albin Michel, Paris 1997, pp. 19-50, ici p. 23. Toutes les citations réfèrent à cette édition.

2. Ces questions sont explorées in E. Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Gallimard, Paris 2006, notamment pp. 42-4.

3. Voir la préface de G. Namer à Halbwachs, *La Mémoire collective*, cit., p. 8, ainsi que sa postface, notamment pp. 272-3.

4. Voir R. Francès, *La perception de la musique*, Vrin, Paris 1958 et R. Crowder, *Auditory Memory*, dans *Thinking in Sound. The Cognitive Psychology of Human Audition*, S. McAdams and E. Bigand, Oxford University Press, Oxford et New York 1993, pp. 113-45.
5. Voir notamment J. Kerman, *A Few Canonic Variations*, dans "Critical Inquiry" 10, 1, sept. 1983, pp. 107-25; W. Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford University Press, Oxford 1992.
6. Voir E. Buch, *Le chef d'orchestre: pratiques de l'autorité et métaphores politiques*, dans "Annales HSS", a. LVII, n. 4, juillet-août 2002, pp. 1001-30.
7. T. W. Adorno, *Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition*, tr. M. Jiménez, dans "Inharmoniques", n. 3, *Musique et perception*, Christian Bourgois / Ircam, mars 1988, pp. 138-67.
8. Voir Namer, *La mémoire collective*, cit., p. 273.
9. Voir E. Hanslick, *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Christian Bourgois, Paris 1986.
10. La présente version de ce texte a bénéficié des commentaires suscités lors de sa présentation orale au séminaire "Usage et abus des sources. Les écritures non-textuelles. Mathématiques, musique, statistiques..." , École française de Rome, 5 décembre 2005. Merci en particulier à Eric Brian et Marie Jaisson pour leurs remarques.