

Journée d'étude « Anxiété de la performance musicale »

7 février 2022

CRR de Paris

Perspective historique et anthropologique sur l'anxiété de la performance musicale (APM) avant la période contemporaine.

Hélène Derieux

Doctorante Sorbonne Université

Résumé

L'anxiété de performance musicale (APM), qui est une vraie question pour les musiciens aujourd'hui, n'est pas nécessairement considérée sous un angle historique. Or, on peut légitimement se demander s'il s'agit là d'un phénomène purement contemporain et dans quelle mesure et sous quelle(s) forme(s) il pourrait être pertinent d'en parler avant la période contemporaine ? Il s'agira ici de repartir du contexte médiéval, où la musique apparaît comme un reflet de l'ordre cosmique avec une grande importance donnée à la musique liturgique, et de retracer une évolution protéiforme connaissant un tournant aux alentours de la Renaissance avec un mouvement vers la polyphonie et un élargissement du répertoire profane savant. On notera que cette évolution s'accompagne d'un changement progressif de la place et de l'importance relative du musicien-interprète, du compositeur et du statut de l'œuvre elle-même, ainsi que du rôle, dans le cadre de la performance, de la mémoire, de la partition, et de l'improvisation. On abordera l'influence, aux XVII^e et XVIII^e siècles, d'une vision scientifique moderne d'obédience naturaliste de la musique comprise comme une « stimulation du système nerveux », puis comme une « sensation cognitive », cette dernière évolution scientifique pouvant être mise en parallèle avec l'esthétique idéaliste du siècle suivant. On verra également comment le XIX^e siècle vient confirmer la mise en avant du rôle du soliste et la figure du virtuose. Cette mise en avant, doublée d'un progressif passage à une pratique musicale de plus en plus intellectualisée, déconnectée du corps et dissociée de la vie quotidienne aux XX^e et XXI^e siècles, nous semble conférer à la performance musicale, qu'il est désormais possible d'immortaliser et de diffuser à une très large audience, un caractère exceptionnel et peut-être par là même plus susceptible de générer l'anxiété dans le contexte général d'une « société de la performance ».

Mots-clés : anxiété de performance musicale, performance musicale, anxiété de performance, pratique musicale

Abstract

Musical performance anxiety (MPA), which is a real problem to many contemporary musicians, is not necessarily considered from a historical perspective. It may however be legitimate to ask whether it is a purely contemporary phenomenon, and to which extent, and in what sense it could be relevant to apply this concept to historical periods predating the contemporary era. This article will begin with considering the Medieval era, when music was seen as a reflection of the cosmic order with a great importance given to liturgical music. It will then retrace a complex development with a noticeable turning point around the Renaissance with the development of polyphony, and the expansion of the secular art music repertoire. It should be noted that this development is coupled with a gradual change in the place and relative importance of the performer, the composer, and the status of the musical work itself, as well as the role of memory, improvisation, and the use of a score as far as the performance is concerned. This change is also to be understood in the wake of the development of the modern scientific vision of the 17th and 18th centuries according to which music is seen at first from a naturalist perspective as a “stimulation of the nervous system”, and then as a “cognitive sensation”, which is to be considered in conjunction with the idealist view of esthetics developed in the 19th century. It should as well be noted that that same 19th century confirms the emphasis put on the role of the soloist, and the figure of the virtuoso. A gradual transition towards a musical practice that becomes increasingly intellectualized, disconnected from the body, and dissociated from daily life can then be observed in the 20th and 21th centuries. It can be argued that this last point combined with the possibility of immortalizing performances through recordings, and broadcasting them to a very large audience, bestows an exceptional character upon musical performance, which makes it perhaps more likely to generate anxiety in the global context of a performance-centered society.

Keywords: musical performance anxiety, musical performance, performance anxiety, music practice.

L’anxiété de la performance musicale (APM), qui est une vraie question pour les musiciens contemporains, n’est pas nécessairement considérée sous un angle historique. Il est frappant de constater par exemple que, dans un ouvrage à caractère aussi encyclopédique que la *Cambridge History of Musical Performance*, l’expression « *anxiété de performance* » (*performance anxiety*), bien que citée dans la préface, ne revient en fait que quatre fois pour un opus de plus de neuf cents pages et ne fait pas l’objet d’un chapitre ou d’un article dédié. Or, on peut légitimement se demander s’il s’agit là d’un phénomène purement contemporain et dans quelle mesure et sous quelle(s) forme(s) il peut être pertinent d’en parler avant la période contemporaine. On peut également se demander ce qui a pu contribuer à en faire un problème aussi prégnant à la période contemporaine ?

L'APM, une question anthropologique protéiforme.

Il faut préciser d'emblée que l'APM dont il est ici question se conçoit comme une question de fond, et non pas comme un pic de stress ou comme le trac lié au fait de se produire en public. Elle a trait à l'anxiété globale du musicien et donc à sa vie personnelle et professionnelle, à son histoire propre et à son contexte sociétal et culturel, ce qui en fait une question anthropologique. Sur un plan fondamental, la « *performance musicale* » et l'« *anxiété* » qui peut y être associée touchent aux questions de la perception, du rôle et la place de la musique dans une société et à une époque donnée, et donc à la compréhension de la musique en termes scientifiques (mathématiques, physiques, physiologiques, neurologiques), en termes philosophiques et, le cas échéant, métaphysiques, dont découlent différentes visions de l'esthétique musicale. On notera en outre d'emblée que ces questions de nature anthropologique nous renvoient tout particulièrement à la problématique du rapport entre le corps et l'esprit. La brièveté de cette introduction ne permet en aucun cas de traiter le sujet avec exhaustivité, mais il semble pertinent de rappeler concernant la « *performance musicale* » les distinctions entre d'une part, les types de musique considérés : répertoire sacré ou profane, musique répondant ou non à une fonction bien précise — comme la musique liturgique —, divertissement du peuple ou des puissants, accompagnement de la vie quotidienne et du travail en particulier, avec le degré de professionnalisation et les questions financières qui en découlent. D'autre part, il faut considérer la place et l'importance relative du compositeur et du musicien-interprète ou du musicien-improvisateur, ainsi que la performance musicale en elle-même. Cette dernière diffère en effet selon que la musique est mémorisée ou lue, improvisée ou interprétée dans le respect plus ou moins strict d'une partition qui renvoie à une œuvre qui peut en arriver à avoir « *une vie propre* », et selon qu'une trace en est conservée sous forme d'enregistrement, voire selon que la performance est diffusée « *en live* » touchant des publics de plus en plus larges.

Considérations lexicographiques sur l'APM : les concepts d'« *anxiété* » et de « *performance* » pointent vers le XIX^e siècle.

La lexicographie des termes d'« *anxiété* » et de « *performance* » nous offre un premier éclairage sur l'histoire du l'APM puisque, si ces termes ne sont pas inconnus en langue française depuis le Moyen Âge, leur usage est notable vers les XVI^e-XVII^e siècles et devient courant au XIX^e siècle. Le *Trésor de la Langue Française* nous rappelle que le terme « *anxiété* »¹ dérive du latin « *anxietas* », que l'on trouve employé par Cicéron pour désigner une « *disposition naturelle à l'inquiétude* ». Il renvoie d'une part à « *une vive inquiétude* », usage attesté au XVII^e siècle et devenu courant au XIX^e siècle, et d'autre part, à une « *oppression* » et à « *un état d'agitation intense* », et ceci en un sens médical au XVI^e siècle, qui est repris au XVIII^e siècle. Le terme de « *performance* »² est quant à lui sans surprise emprunté à l'anglais « *performance* » de « *to perform* », « *réaliser, accomplir* »³. Présent en français depuis la fin du XV^e siècle, il recoupe un vaste champ sémantique et prend le sens d'exécution en public, de

¹ Cf. Entrée « Anxiété » dans la rubrique lexicographique du Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi) ; URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/anxi%C3%A9t%C3%A9> ; accès 02.02.22.

² Cf. Entrée « Performance » dans la rubrique lexicographique du Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi) ; URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/performance> ; accès 02.02.22.

³ Bien que le TLFi précise que le terme est en fait issu au travers du moyen anglais de l'ancien français « *parformer* », attesté au XIII^e siècle.

représentation et de spectacle au début du XVIII^e siècle⁴, la représentation théâtrale étant notamment appelée « *performance* » par Victor Hugo dans *L'Homme qui rit* (1869). On note que le XIX^e siècle associe fortement le terme de « *performance* » au « *résultat* », à l'« *exploit* », à la performance des chevaux sur les champs de courses, aux performances sportives d'un athlète ou d'une équipe, un usage qui s'étend au début du XX^e siècle à la désignation des possibilités optimales d'un appareil. Le *Trésor de la Langue Française* cite ainsi une mention de la « *performance* » au sens des « *résultats, actions accomplies par un cheval de course* » dans le *Journal des Haras* en 1839.

La musique dans le monde médiéval : une expression de l'ordre cosmique qui ne cherche pas à mettre en valeur les individualités et la performance pour elle-même.

Pendant l'antiquité et la période médiévale, la musique est considérée comme liée à l'ordre cosmique en tant qu'elle en est l'expression. Elle exprime les justes proportions du monde comme l'avait enseigné Pythagore dont l'école fleurit entre les VI^e et IV^e siècles avant notre ère avant de s'intégrer aux courants platoniciens et néoplatoniciens et d'être transmise au Moyen Âge au travers du quadrivium de Boèce (Anderson, 1983 ; Schmitt, 2016)⁵. Dans une telle perspective, on pourrait avancer que le musicien est fondamentalement un « *medium* » non pas de l'ordre et de l'intention expressive du compositeur, mais du « *Compositeur* » avec un « *C* » majuscule au sens du Dieu créateur, l'activité du compositeur revenant en un sens à se faire transparent à l'ordre cosmique. Cela peut d'ailleurs être mis en parallèle avec le fait que la vaste majorité du répertoire liturgique avant la renaissance est anonyme⁶. Force est aussi de souligner que le compositeur et l'œuvre ont à la période médiévale un statut très différent de celui que nous connaissons à la période contemporaine. En outre, l'improvisation joue d'une manière générale un rôle très important dans la performance musicale, ce qui fait du musicien-performateur un compositeur. Il faut rappeler aussi que, pendant des siècles, le répertoire du chant liturgique latin est su par cœur, sa notation se faisant très progressivement à partir du IX^e siècle⁷ et servant pendant plusieurs siècles seulement d'aide-mémoire⁸. Certains chantres étaient réputés pour leur voix ou leurs qualités musicales⁹, de même que les trouvères et

⁴ Cf. Entrée « Performance » dans la rubrique lexicographique du Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi) ; URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/performance> ; accès 02.02.22.

⁵ « *La musica [est régie] par des rapports proportionnels qui commandent par analogie toute la représentation 'musicale' du monde. Le De musica de Boèce (VI^e siècle) en a légué les principes à toute la culture médiévale. La musica se divise en trois ensembles : la musica mundana met en consonance tout ce qui compose la Création voulue et régie par Dieu, par exemple le mouvement des corps célestes, l'alternance des saisons, la vie animale et la croissance de la végétation ; la musica humana concerne l'homme dans ses affects aussi bien que dans les mouvements internes de son corps, sa respiration, les battements de son cœur ; enfin, la musica instrumentalis se réfère à la musique sensible, audible, qu'elle vienne de la voix humaine ou d'instruments de musique.* » (Cf. Schmitt, 2016, p. 127).

⁶ Certaines pièces sont attribuées à leurs compositeurs ; on sait par exemple que Saint Thomas d'Aquin a composé l'office du Saint-Sacrement suite à l'établissement relativement tardif de cette fête au XIII^e siècle, mais on n'a pas de paternité claire ne serait-ce que pour une antienne mariale aussi usitée que le « *Salve Regina* ».

⁷ Du moins les premiers manuscrits neumés qui nous sont parvenus datent-ils de la période carolingienne. (Cf. Colette *et al.*, 2003).

⁸ Concernant le rôle de la mémoire chez les chantres et sa diminution progressive en lien avec le développement des systèmes de notation sur lignes, on consultera avec profit l'article sur la chironomie médiévale de Michel Huglo (1963).

⁹ La *Vie de Saint Turliau*, évêque de Dol au VIII^e siècle, nous rapporte par exemple que le saint attirait les fidèles par sa renommée de chanteur : « *autant que possible, à cause de la façon dont il chantait l'office, le peuple voulait toujours y assister avec lui.* » (Cf. Cassard, 2003).

troubadours en matière de musique profane. Il existe en outre clairement un répertoire très virtuose qui nécessite de très solides compétences, il suffit de consulter le répertoire des graduels, des alléluias et à plus forte raison encore des offertoires pour s'en assurer. Mais l'esprit général de la « *performance musicale* » dans son contexte médiéval n'est pas la mise en valeur des individualités ou de la performance en tant que telle, ceci est tout particulièrement vrai bien sûr pour le répertoire liturgique.

On relèvera en outre que la vision de la musique comme une science des justes proportions conduit à une certaine objectivité de l'esthétique musicale. Le monde médiéval tant occidental qu'oriental établit des correspondances — objectives — entre la nature humaine, les sons, les timbres, et les rythmes. Il parle d'« *éthos* », c'est-à-dire de caractère propre des modes à partir du moment où il les théorise aux alentours du XIII^e siècle¹⁰. Or, ce caractère propre est lié à des effets particuliers et à des vertus thérapeutiques. Dans la vision de la médecine antique héritée d'Hippocrate et de Galien, l'être humain étant vu comme un microcosme reflet du macrocosme et de l'ordre cosmique universel, la santé dépend du maintien des équilibres au sein de ce microcosme et la musique y contribue. Ces correspondances témoignent du fait que la musique est indissociable de la médecine et vice-versa. La « *performance musicale* » fait partie de l'attirail de soin proposé par les traités de médecine tant occidentaux qu'orientaux. Ainsi le *Tacuinum sanitatis*, traité d'un médecin chrétien de Bagdad au IX^e siècle, traduit et diffusé dans le monde latin, mentionne-t-il en trois tableaux la musique, le chant et la danse au même titre que des pratiques en matière de nourriture, de boisson, de mouvement, de repos, de sommeil et de veille (Van Riet, 1992).

On peut se demander enfin si la « *performance musicale* » dans le cadre liturgique ou paraliturgique médiéval ne permet pas plus d'exorciser une angoisse qu'elle n'en suscite, d'une part parce que le musicien s'inscrit par ce biais dans un temps cyclique, prédictible, marqué par de très nombreuses fêtes, le plaçant sous le patronage de tout un ensemble de saints et en tout premier lieu sous la protection divine. D'autre part, parce que la liturgie et la paraliturgie viennent répondre à l'anxiété du siècle, une forme d'anxiété directement liée à la mort et à l'imminence du Jugement n'étant évidemment pas étrangère à cette vaste période médiévale, il suffit de repenser aux courants millénaristes autour l'an mille ou au contexte de peste et de guerre de Cent Ans. On pense à ce titre au motif iconographique des danses macabres des XV^e-XVI^e siècles représentant ces performances extraordinaires mêlant morts et vivants de toutes conditions et de tous ordres, souvent accompagnées de musiciens¹¹.

Le tournant, à partir de la Renaissance, vers une vision naturaliste et matérialiste de la musique : la musique stimulation du système nerveux mettant en valeur la sensibilité et l'expression.

Le profond changement civilisationnel que l'on peut faire remonter à la Renaissance et qui amène une autre cosmologie et une autre anthropologie a un retentissement pour la musique également, ou plus exactement la musique exprime aussi ce changement¹². Musicalement, on le XIII^e siècle introduit en effet de plus en plus de polyphonie, même si la monodie continue à

¹⁰ On renverra à ce titre aux travaux de Jacques Viret (2001) pour le monde occidental et de Jean During (2015) et Amnon Shiloah (2000) pour le monde oriental.

¹¹ Sur le thème de la danse macabre, son effectivité ainsi que sa valeur symbolique et d'édification, voir Schmitt, 2016, p. 700-713.

¹² Il faut noter néanmoins que les glissements et changements civilisationnels sont progressifs et il est toujours abusif de les attribuer exclusivement à une période donnée, elle-même délimitée dans le temps de façon arbitraire.

jouer un rôle majoritaire pour le chant liturgique latin. La musique devient en outre mesurée avec un système de notation rythmique en rapport¹³. La notation musicale qui était le support d'un aide-mémoire et qui ne comportait à l'origine pas les hauteurs relatives des notes¹⁴ se met à comporter des lignes et des clés. Il est donc désormais possible de déchiffrer à vue et donc d'apprendre des pièces sans les avoir entendues au préalable, c'est-à-dire sans se connecter à une tradition orale¹⁵. La partition elle-même prend également une importance croissante et, progressivement, le rôle de la mémoire et de l'improvisation diminue. Le compositeur, enfin, acquiert une importance grandissante, et avec lui le fait de devoir respecter les œuvres, même si l'improvisation a encore très largement sa place jusqu'à la période moderne.

À partir du XVII^e siècle, dans le prolongement d'une approche plus naturaliste et matérialiste la musique est de moins en moins vue comme un microcosme de l'ordre cosmique et plus comme ayant trait à la stimulation du système nerveux¹⁶. De l'« *air implanté* » dans l'oreille, concept hérité d'Aristote, on en vient progressivement au rôle des nerfs qui est bien établi à la fin du XVIII^e siècle (Kennaway, 2014, p. 8). Les XVI^e et XVII^e siècles amènent des avancées en anatomie de l'oreille et une autre compréhension du phénomène de l'audition avec des médecins comme Gabriel Fallope († 1562), Bartholomeo Eustachi († 1574), Fabricius ab Aquapendente († 1619), Volcher Coiter († 1576). Joseph-Guichard du Verney († 1730) publie quant à lui en 1683 le *Traité de l'organe de l'ouïe*, premier grand traité d'otologie où les nerfs occupent la place centrale pour la pensée de l'audition et par là même de la musique.

En parallèle de ce discours scientifique sur la stimulation du système nerveux, les Lumières s'accompagnent d'un idéal de la sensibilité, de l'expression et du sentiment. L'historien américain George Rousseau (*1941) voit d'ailleurs une corrélation entre le développement des connaissances médicales concernant les nerfs et les sensations et ce culte de la sensibilité du XVIII^e siècle. Les sentiments étant compris comme un mélange de passion et de sensations physiques, ils relèvent en effet de la délicatesse des nerfs, c'est ainsi que le poète Samuel Taylor Coleridge († 1834) désigne les nerfs comme « *des électromètres exquis du goût* »¹⁷. En lieu et place des théories médiévales de l'éthos des modes qui pensaient un lien objectif entre les éléments musicologiques et les affects, on en vient, notamment avec les écrits de Johann Georg Sulzer († 1779), à une esthétique subjective du sentiment et de l'expression, basée sur cette conception sous-jacente de la musique comme stimulation des nerfs.

Le XIX^e siècle, la figure du virtuose et ses impacts sur la performance musicale.

Le XIX^e siècle marque un tournant pour la « *performance musicale* » avec la mise en avant du rôle du soliste et du virtuose qui donnent désormais des « *réitals* ». Des changements interviennent quant à la performance musicale elle-même : une distance physique s'instaure

¹³ Concernant l'invention de la notation musicale, les premières notations spécifiques d'œuvres polyphoniques, et la notation carrée noire mesurée, on consultera Colette *et al.*, 2003.

¹⁴ Notation dite « *adiastématique* » des manuscrits musicaux entre le IX^e siècle — auquel remontent les plus anciens manuscrits avec notation musicale qui nous soient parvenus — et le XIII^e siècle et même encore au-delà dans certains cas et dans certaines régions (Colette *et al.*, 2003).

¹⁵ Comme l'écrivait Isidore de Séville († 636) dans ses *Étymologies* : « *Si les sons ne sont pas retenus par la mémoire des chantres, ils se perdent, car on ne peut les écrire.* »

¹⁶ Bien que, comme l'écrit James Kennaway (2014, p. 6), « *jusqu'au XVIII^e siècle compris, les travaux évoquant la thérapie par la musique attribuaient les effets de la musique sur le corps au fait que celle-ci l'alignait avec la manière dont était ordonné l'univers.* » (« *until well into the eighteenth's century, works on music therapy generally ascribed the effects of music on the body to the way it aligned it with universal order* »).

¹⁷ Exquisite electrometers of taste (Kennaway, 2014, p. 8).

entre le musicien-performateur virtuose et son public, distance qui n'était pas celle du virtuose dans les salons avant le XIX^e siècle. De même, le silence se fait pendant la performance, autre innovation du XIX^e siècle (Thormählen, 2014, p. 202). Avec la figure de Franz Liszt († 1886), figure du virtuose par excellence, on en arrive à un format de récital exécuté par un soliste, de mémoire et en mélangeant des œuvres. On note au passage le recours au « *par cœur* » qui pourrait à première vue rappeler les périodes antérieures, seulement, le fait de savoir par cœur est ici exploité dans un tout autre esprit, c'est-à-dire en tant que « *performance* », il participe de l'exceptionnalité du soliste et il est mis en scène. La performance musicale se situe alors entre « *art* » et « *divertissement* » (*entertainment*), le corps du musicien-performateur est donné en spectacle. Il est l'instrument des prouesses techniques du virtuose et il devient d'ailleurs l'objet de caricatures dans les journaux qui relient les caractéristiques physiques, l'aspect émotionnel et le jeu de l'instrumentiste¹⁸. On note que le rapport au corps lui-même devient problématique dans les sociétés occidentales au début du XIX^e siècle, comme le montrent notamment les travaux de Michel Foucault († 1984), Norbert Elias († 1990) et Peter Gay († 2015). D'une manière générale dans la société occidentale européenne, le contrôle sur le corps est désormais opéré par l'État qui se charge de la santé et du bien-être (*welfare*), avec des politiques d'hygiène, le développement des hôpitaux, et du sport en lien avec les besoins militaires¹⁹. Il est significatif néanmoins que les caricatures du virtuose dans la presse n'interviennent pourtant pas avant la seconde moitié du XIX^e siècle, comme si celles-ci survenaient parce qu'un mouvement contraire se faisait jour dans la pensée, ce mouvement relèverait de l'idéalisme instaurant un autre rapport au corps, à l'esprit, à la subjectivité et à la sensibilité.

La réaction idéaliste du XIX^e siècle : la prédominance de l'esprit sur le corps et le culte de l'œuvre.

Pour autant, l'esthétique musicale s'est rebellée contre le point de vue matérialiste des naturalistes et s'est rapprochée d'une vision kantienne transcendantale des effets de la musique. En lien avec l'idéalisme allemand, la pensée d'un E. T. A. Hoffmann († 1822) et d'un Arthur Schopenhauer († 1860) créent une nouvelle métaphysique de la musique, qui est d'ailleurs vue par ce dernier comme l'art « *le plus métaphysique* ». Encore une fois, le parallèle est frappant avec l'histoire des sciences puisque déjà à la fin du XVIII^e siècle, l'émotion est comprise par le neurologue Albrecht von Haller († 1779) comme une « *sensation cognitive* ». Elle quitte ainsi le corps pour rejoindre l'esprit, le royaume des idées, de la raison, de la logique. L'existence physique en devient le support de la performance, mais pas ce qui la génère. C'est l'esprit qui gouverne, on en arrive par ce biais à une nouvelle objectivité de l'esthétique musicale. L'historien de la médecine James Kennaway (2014) n'hésite pas à parler à ce sujet des bases d'une véritable « *idéologie de la musique classique* ».

¹⁸ On pense en particulier aux caricatures de Liszt le représentant de manière disproportionnée, extrêmement grand et maigre, et avec surtout de très grandes mains. « *Les performances de Liszt étaient tant un spectacle pour l'oreille que pour l'œil et elles étaient à mi-chemin entre l'art et le divertissement* » (« *[Liszt's] performances presented a spectacle for the eye as much as the ear, falling somewhere between art and entertainment* ») (Thormählen, 2014, p. 191). La figure du virtuose ne faisant qu'un avec sa sensibilité, la musique et son instrument est ainsi mise en scène. « *Car voyez-vous, mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate [...], c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie ; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse.* » (*La Gazette musicale*, 11 février 1838 ; <https://www.francemusique.fr/musique-classique/10-petites-choses-que-vous-ne-savez-peut-etre-pas-sur-franz-liszt-37914> ; accès : 22.02.22).

¹⁹ On pense au rôle des « associations sportives » (*Turnvereine*) dans le monde germanique (Thormählen, 2014, p. 205).

Le XIX^e siècle est ainsi le lieu du déploiement de l'idéalisme en matière de musique : musique absolue, prédominance de l'esprit *sur*, et même *contre*, le corps, appréciation désintéressée de la forme, de l'intériorité, culte du génie, esthétique du sublime, et idéal de l'autonomie de l'œuvre (Kennaway, 2014, p. 2). Ce dernier point qui confère à l'œuvre une vie propre s'accompagne en termes de performance musicale d'une importance accrue du respect de la partition, de l'intention du compositeur, de l'histoire de l'interprétation. Ce sont là, nous semble-t-il, des éléments de poids pour faire remonter l'APM contemporaine au XIX^e siècle, ce que la lexicographie des termes semble corroborer. En parallèle des récitals de solistes virtuoses, une nouvelle forme très différente dans l'esprit voit le jour : la symphonie, qui opère un glissement entre le fait de regarder la performance musicale et le fait de l'entendre. La musique, enfin, fait partie dans une telle vision de l'éducation au sens où elle doit transmettre les valeurs et la moralité.

L'APM, un phénomène contemporain ? L'accentuation moderne du caractère « exceptionnel » et « déconnecté » de la performance musicale.

Le musicien contemporain²⁰ est donc soumis au poids d'une « *idéologie de la musique classique* » héritée du XIX^e siècle en lien avec le culte de l'œuvre et la figure du virtuose. Quand l'interprète est sur scène, les attentes concernent non seulement une perfection technique virtuose, mais aussi le respect de l'œuvre et du compositeur, ainsi que la prise en compte de l'histoire de l'interprétation à ce jour, ce qui s'avère d'autant plus exigeant que cette histoire est rendue disponible par les enregistrements et que les prises en studio présentent une version idéale rendue « *parfaite* » par les montages. L'interprète doit en outre apporter quelque chose de personnel et de « *différenciant* » dans un monde de plus en plus compétitif. De même, il est possible que des traces de la performance soient conservées et diffusées sur les multiples réseaux avec ou sans l'accord du musicien, parfois à son insu. On notera au passage que la performance en acquiert un caractère très intellectualisé, et peut-être aussi assez désincarné, déconnecté du corps qui n'est plus réellement pris en compte qu'au moment de régler les problèmes posturaux ou les autres problèmes de santé, de stress ou de concentration qui peuvent constituer un obstacle à cette dernière.

À ceci, il convient d'ajouter que la distance vis-à-vis du public, en tout cas pour la musique dite « *classique* », et le caractère « *exceptionnel* » de la performance doivent aussi être reliés au fait que la musique sous la forme « *active* » d'une pratique musicale régulière est de moins en moins présente dans la vie quotidienne comme elle peut l'être dans les sociétés traditionnelles et comme elle a pu l'être au moins jusqu'au début du XX^e siècle sous la forme du chant de travail notamment²¹. Pour autant, la musique sous la forme d'une écoute passive demeure paradoxalement omniprésente et plus disponible que jamais de par les avancées technologiques.

²⁰ On s'est adressé ici à un public de musiciens classiques passés par les cursus de formation des conservatoires, mais d'autres genres musicaux, et en particulier ceux qui relèvent de la musique dite « traditionnelle », n'entretiennent pas nécessairement le même rapport à la performance musicale.

²¹ À titre d'exemple, on trouve dans la médiathèque de l'INA un extrait de reportage donnant à entendre le chant des sardinières de Douarnenez dans leur usine dans les années 1970. On les entend chanter le cantique breton traditionnel « *Da feiz hon tadou kozh* » (« *La foi de nos ancêtres* ») et la chanson « *Kousk breizh izel* » (« *Dors, pays de Bretagne* »). On remarque que toutes les ouvrières chantent en chœur pendant le travail et que c'est même la contremaîtresse qui entonne. (Cf. Médiathèque de l'INA, L'Ouest en mémoire, « Douarnenez autrefois », 12.03.74, <https://fresques.ina.fr/ouest-en-memoire/fiche-media/Region00732/douarnenez-autrefois.html> ; accès : 27.01.22).

En d'autres termes : qui n'a pas accès à des milliers de titres à tout moment de la journée sur son téléphone portable, mais qui chante pour autant naturellement de soi-même tout au long de la journée en effectuant ses tâches quotidiennes, en travaillant ou en couchant ses enfants le soir²² ?

L'« *anxiété* » au sens d'« *angoisse existentielle* » est un concept que l'histoire de la philosophie relie aux figures de Kierkegaard († 1855), Heidegger († 1976) et Sartre († 1980). Or, l'« *angoisse existentielle* » n'apparaît pas avec la philosophie de Kierkegaard, mais bien plutôt ce dernier est l'héritier d'une longue tradition ascétique qui utilise, cultive et encourage la « *timor Domini* », ou « *yirat Adonai* », la « *crainte du Seigneur* »²³ comme moyen d'élévation spirituelle par la conscience de la relativité de l'existence humaine par rapport au divin (Megna, 2015). Dans ses cours au Collège de France de 1984, Michel Foucault (2008) n'hésite pas à voir une filiation d'esprit cynique au sens de la philosophie antique, c'est-à-dire au sens du « *courage de la vérité* », entre les figures de l'ascète chrétien depuis l'antiquité d'une part, et du révolutionnaire et de l'artiste telles que comprises par le XIX^e siècle d'autre part. On pourrait prolonger ce parallèle à une certaine forme d'« *angoisse existentielle* » vécue, pourrait-on dire avec profit, par l'ascète, le révolutionnaire et l'artiste. Pour autant, l'« *anxiété de performance* » est à relier un contexte sociétal propre à la période contemporaine. La question de l'APM est, comme on l'a dit, une question anthropologique protéiforme qui renvoie aux grandes problématiques de la modernité, outre l'évolution de la performance musicale en elle-même et l'évolution de la relation du musicien, au public, à l'œuvre et au compositeur, il est important de se rappeler que l'APM se comprend dans le cadre plus général d'une véritable « *société de la performance* » et de l'anxiété qui découle de ce contexte.

²² On peut aussi noter le décalage le cas échéant entre la musique occupant la sphère de la vie quotidienne et la musique performée par le musicien. Un chanteur traditionnel fera dans le cadre de la performance ce qu'il fait dans son quotidien.

²³ Ps. 110 [111], 10 et 18 [19], 10. « *Timor Domini initium sapientiae* », « *La crainte du Seigneur est le commencement de la sagesse* », que l'on trouve notamment en en-tête des *Præambula* de Descartes.

Bibliographie

- Anderson, G. H. (1983). Pythagoras and the Origin of Music Theory. *Indiana Theory Review*, 6 (3), 35-61. <https://www.jstor.org/stable/24045969> ; accès : 02.02.22.
- Cassard, J.-C. (2003). *L'Église dans le siècle. Les Bretons de Nominoë*. Presses Universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/21458> ; accès : 02.02.22.
- Colette, M. — N., Popin, M., Vandrix, P. (2003). *Histoire de la notation musicale du Moyen Âge à la Renaissance*, Coll. Musique ouverte, Paris, Minerve.
- During, J. (2015). De la délectation à la médication. L'évolution des conceptions de l'effet de la musique dans l'ancien monde musulman. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 28. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2513> ; accès : 02.02.22.
- Foucault, M. (2008). Le courage de la vérité : l'ascète, le révolutionnaire et l'artiste. *Esprit*, 12, 51-60. <https://www.cairn.info/revue-esprit-2008-12-page-51.htm> ; accès 02.02.22.
- Huglo, M. (1963). La chironomie médiévale. *Revue de musicologie*. Vol. 49, n° 127, 155-171. <https://www.jstor.org/stable/927461> ; accès : 02.02.22.
- Kennaway, J. (Ed.) (2014). *Music and the Nerves, 1700-1900*. Palgrave, Macmillan.
- Lawson, C., and Stowell, R. (Eds.) (2012). *The Cambridge history of musical performance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Megna, P. (2015). Better Living through Dread: Medieval Ascetics, Modern Philosophers, and the Long History of Existential Anxiety. *PMLA*, 130 (5), 1285-1301. <http://www.jstor.org.janus.bis-sorbonne.fr/stable/44017151> ; accès : 02.02.22.
- Shiloah, A. (2000). Jewish and Muslim Traditions of Music Therapy. *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity* (69-83). Farnham, Ashgate Publishing.
- Schmitt, J.-C. (2016). *Les rythmes au Moyen Âge*. Paris, Gallimard.
- Thormählen, W. (2014). Physical Distortion, Emotion and Subjectivity: Musical Virtuosity and Body Anxiety. Dans J. Kennaway (Ed.), *Music and the Nerves, 1700-1900* (191-215). Palgrave, Macmillan.
- Van Riet, S. (1992). Ibn Butlan et son traité sur la conservation de la santé. *Bulletin de la Classe des sciences*. T. 3 (1-4), 25-28. https://www.persee.fr/doc/barb_0001-4141_1992_num_3_1_27330 ; accès : 02.02.22.
- Viret, J. (2001). *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*. Lausanne, L'Âge d'Homme.