

Nicolas Marty

QUAND L'ÉCOUTE FAIT L'ŒUVRE
L'étude des conduites d'écoute de 1979 à aujourd'hui

Delatour France

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.
Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0420-5

© 2020 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

INTRODUCTION

De quoi parle-t-on quand on parle d'« écoute » ? Plus précisément concernant ce travail, de quoi parle-t-on quand on explore une pluralité d'écoutes ?¹ S'agit-il de ces « pratiques d'écoute » mentionnées notamment par Delalande au sens de « pratiques sociales » liées à l'instrumentation de l'écoute par les lecteurs audio, par les situations de concerts et d'exposition à la musique en général² ? Ces manières de « pratiquer » l'écoute comme une activité ornée d'une signification ou d'une valeur sociale ont été étudiées de manière théorique par Adorno³ et reconstruites plus récemment grâce à des entretiens avec des auditeurs réels, notamment par Hennion⁴ et Lilliestam⁵, ou sans auditeurs, comme chez Thoresen⁶. En parallèle de l'évolution des valeurs sociales liées aux pratiques d'écoute, le XX^e siècle a vu des situations de concert existant parfois déjà dans des cadres restreints se répandre largement dans le monde : retransmissions radiophoniques ; improvisations plus ou moins groupées ; changement des

¹ À propos de l'écoute en général, explorée sous plusieurs angles, mais pas nécessairement dans le sens de la pluralité des pratiques ou des conduites, voir notamment l'ouvrage collectif SZENDY, Peter (éd.), *L'écoute*, Paris, l'Harmattan, 2000.

² Communication de François Delalande le 4 novembre 2016 lors de la première journée d'études « Écoutes multiples, écoute des multiples » organisée par le CIEREC à Saint Étienne.

³ ADORNO, Theodor W., « Types d'attitudes musicales », dans *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, 2009, p. 15-30.

⁴ HENNION, Antoine, « Les usagers de la musique : l'écoute des amateurs », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 19-32 : un auditeur préfère apprendre les différentes voix au sein de son ensemble choral et les suivre une à une, ce qui s'est progressivement transmis à son écoute des disques (p. 21-22) ; une autre s'allonge en rentrant du travail dans l'idée de se détendre, faisant passer les plages des CDs pour trouver ce qui lui plaît et la décontracte (p. 23-24) ; un autre écoute dans le train, cherchant des correspondances entre ce qu'il écoute et le paysage qui passe à la fenêtre (p. 24-25) ; un autre encore classe ses disques de manière systématique, de gauche à droite et de haut en bas, pour signifier ce qu'il a déjà écouté ou ce qu'il n'a pas encore découvert, mais aussi ce qu'il a aimé plus ou moins (p. 25-26) ; une dernière, musicienne, dit écouter rarement de la musique en-dehors de sa pratique instrumentale (p. 28-29).

⁵ LILLIESTAM, Lars, « Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People », *Volume !*, vol. 10, n° 1, 2013 [<http://volume.revues.org/3733> – consulté le 02/09/2017].

⁶ THORESEN, Lasse (avec l'assistance d'Andreas Hedman), *Emergent Musical Forms – Aural Explorations (Studies in Music, n° 24)*, University of Western Ontario, 2015, p. 87-156. Dans sa proposition théorique autour des « conduites d'écoute », Thoresen mentionne un ensemble de pratiques : donner une importance particulière à certaines voix, chercher ce qu'a voulu dire le compositeur, chercher une satisfaction personnelle dans la détente, s'intéresser au jeu de l'instrumentiste. Il a repris le terme de « conduite » à Delalande (DELALANDE, François, « *La terrasse des audiences du clair de lune* de Debussy : essai d'analyse esthétique », *Analyse Musicale*, n° 16, 1989, p. 75-84) pour y inclure également ce que Delalande appelle des « pratiques ».

Quand l'écoute fait l'œuvre

positions des musiciens par rapport au public ; concerts participatifs où le public peut aussi bien parler, chanter, danser, par contraste avec des concerts presque religieux où le silence est de mise et où le moindre toussotement peut gêner les autres auditeurs ; concerts télématiques où les musiciens jouent ensemble en réseau, simultanément dans différentes villes ; concerts où le seul musicien joue sur une table de mixage ou sur un ordinateur sans que l'auditeur ne puisse toujours faire sens de ses actions ; concerts où tout ou partie des musiciens sont des avatars holographiques ; *live coding*, où le musicien codeur affiche son code construit en temps réel sur un écran géant pour que les auditeurs puissent, moyennant une connaissance du langage informatique employé, suivre la construction de la musique en temps réel.

Au-delà de ces situations de concerts, l'écoute, réservée avant l'apparition de l'électricité et de la reproduction sonore aux situations de concerts, est aujourd'hui largement accessible en quelques clics sur un ordinateur, un lecteur audio ou un smartphone, sur une grande partie de la planète. L'écoute sur haut-parleurs, mais aussi l'écoute sur écouteurs ou au casque, sont donc aujourd'hui des situations bien plus répandues que les situations de concerts plus ou moins nouvelles – d'autant plus si l'on considère que la plupart des magasins, des restaurants, des lieux publics diffusent de la musique en continu. De plus, ces nouvelles pratiques d'écoute solitaires s'accompagnent de la possibilité de maîtriser le déroulement de la musique, de pratiquer une « écoute instrumentée »⁷ où les lecteurs audios, les logiciels de représentation et de transcription, permettent de voyager dans l'œuvre librement, de répéter des passages, d'en sauter d'autres, de générer des boucles, voire de programmer ces actions.

Le présent ouvrage s'intéresse à une pratique bien particulière, à savoir l'écoute solitaire et attentive, sans « instrumentation ». Denis Dufour, compositeur, considère les musiques acousmatiques, du fait de l'absence d'interprète et de la fixation sur support, comme détachées de cet aspect social qui définit le rapport aux musiques instrumentales : le rapport à l'interprète. Au cours d'un colloque sur le temps en musique électroacoustique, il déclare à Delalande :

[...] dans la musique instrumentale on est face à l'action de quelqu'un qu'on regarde agir ; cette musique fonctionne avec un code social ; on regarde une œuvre instrumentale comme on regarde une compétition sportive : règles du jeu, risques de voir l'interprète défaillir [...]. Dans la musique acousmatique, cet aspect compétition n'apparaît plus (on ne voit pas les causes, etc.) ; [...] on sent aussi très vite que tout y est « fixé » ; quand on écoute une musique acousmatique on est davantage dans une aventure personnelle, solitaire – non dans le jeu social ; on l'écoute seul, plus de compétition ni de combat, donc le temps est modifié.⁸

⁷ D'après le titre du colloque Ircam / Ina-GRM organisé sous la responsabilité de François Delalande en 2002 [<http://resonances2002.ircam.fr/rubrique2536.html> – consulté le 02/09/2017].

⁸ Compte-rendu de l'intervention de Denis Dufour par Jean-Christophe Thomas dans DELALANDE, François (éd.), *Du temps à l'œuvre, quelle théorie du temps pour les musiques acousmatiques ?*

Introduction

Ainsi, le choix d'étudier l'écoute solitaire n'est pas seulement un choix arbitraire permettant de circonscrire la méthodologie à employer, mais crée un lien direct avec la situation d'écoute acousmatique et son contexte contrastant avec celui des concerts habituels. Étudier l'écoute solitaire permet de mettre de côté l'influence éventuelle des autres auditeurs, du groupe social, les effets de normalisation de l'écoute et de moyennage des récits qui pourraient la suivre⁹. Dans le cas où l'on interrogerait des auditeurs, bien que les effets d'influence de la majorité ou d'une minorité tenace puissent être évités avec des entretiens individuels et si les auditeurs ne discutent pas de ce qui est écouté entre le moment de l'écoute et le moment de l'entretien, il semble plus complexe d'éviter les effets de normalisation et de conformisme (à une norme ou à une idée que l'auditeur attribuerait au groupe ou à l'intervieweur, à tort ou à raison)¹⁰.

Au sein de cette écoute solitaire, on choisira d'étudier l'écoute attentive à ce qui est entendu d'un bout à l'autre. On exclura donc les situations d'écoute en « musique de fond » et d'utilisation de musique pour accompagner une activité au quotidien, dont on peut supposer qu'elles impliquent des manières d'écouter tout à fait différentes de l'écoute pratiquée « pour elle-même », où l'attention est portée sur la musique (ou tout du moins essaie de l'être). « D'un bout à l'autre » ne signifie pas que l'écoute qui nous intéressera concerne l'écoute d'œuvres entières, difficile à étudier avec une méthodologie correcte et auprès d'auditeurs novices. Cependant, l'idée est que les auditeurs portent leur attention sur un extrait complet, plutôt que sur des moments épars comme c'est peut-être le cas lorsque de la musique passe en fond et que l'on se laisse aller à des rêveries ou à des activités tout autres.

Enfin, l'écoute solitaire et attentive qui nous intéressera sera non seulement une écoute « d'une traite », mais également une écoute « acousmatique », c'est-à-dire sans support visuel. En évitant de fournir des transcriptions graphiques (sonagrammes, partitions, etc.) aux auditeurs, on laisse la porte ouverte à une plus grande variété de manières d'écouter dépendant essentiellement de facteurs liés à l'œuvre et à l'auditeur, mettant autant que possible de côté l'influence du contexte – notamment du contexte visuel avec la prégnance de la représentation horizontale de la chronologie dans les transcriptions et sonagrammes.

C'est cette variété de manières d'écouter au sein d'une même pratique que François Delalande appelle « conduites d'écoute » ou « conduites de

(programme du séminaire et préparation des actes), séminaire de recherche GRM 1992-1993, document interne non publié, 1994, p. 25.

⁹ À propos de l'influence majoritaire et de l'influence minoritaire dans un groupe, voir TROGNON, Alain et BROMBERG, Marcel, « Psychologie sociale des groupes », in *Psychologie sociale*, eds. Serban Ionescu et Alain Blanchet, Paris, PUF, 2007, p. 188-196.

¹⁰ À propos de la normalisation et du conformisme, voir Py, Jacques, « Les bases de la psychologie sociale », in *Psychologie sociale*, eds. Serban Ionescu et Alain Blanchet, Paris, PUF, 2007, p. 79-90.

Quand l'écoute fait l'œuvre

réception »¹¹. Plus précisément, pour Delalande, la conduite d'écoute est « cet acte dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive, symbolisations, émotions, sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet »¹². Nous reviendrons sur cette définition et son élaboration progressive au cours de plusieurs enquêtes auprès d'auditeurs. Retenons simplement ici la définition qui suit :

l'écoute sera considérée pour ce travail comme une manière pour l'auditeur de donner du sens à ce qu'il entend au fil du déroulement d'une œuvre.

De la même manière qu'avec la définition de Delalande, l'accent est mis ici sur l'aspect dynamique et sur l'interaction entre l'auditeur et l'œuvre.

Comme on le verra à de multiples reprises, il n'est pas question de dire que l'auditeur puisse écouter et se représenter n'importe quelle configuration sonore de n'importe quelle manière, mais de soutenir qu'au sein d'un ensemble de possibilités ouvertes par une configuration sonore, l'orientation de l'attention dans le temps, dans l'espace et au sein de l'image qu'il se fait de la forme peut jouer un rôle directeur sur ce qui est perçu. C'est en partie le propos de Reybrouck qui adapte au domaine musical la théorie écologique de la perception, décrivant la musique comme un environnement sonore et l'auditeur comme un organisme cherchant à s'adapter à cet environnement sonore, mais surtout à lui donner du sens symboliquement et en termes de fonctions et de relations fonctionnelles¹³. Plus intéressant encore, ces modèles impliquent une analyse et une écoute de la musique plus tournée vers la mémorisation d'une identité, de champs harmoniques et de règles de mouvement, que par le suivi note à note, l'engagement corporel de l'auditeur ou l'idée d'une structure globale.

Il s'agit donc aussi de guider le lecteur-auditeur vers certaines manières d'écouter, de se rapporter à la forme et au contenu, qu'il pratique déjà de lui-même ou non. En effet, certaines conduites d'écoute ne sont pas (ou sont peu) susceptibles de se produire chez l'auditeur sans être induites, comme le fait notamment remarquer Jonathan Kramer en ce qui concerne les écoutes adaptées aux musiques contemporaines plus ou moins expérimentales¹⁴.

¹¹ Communication de François Delalande le 4 novembre 2016 lors de la première journée d'études « Écoutes multiples, écoute des multiples » organisée par le CIEREC à Saint Étienne.

¹² DELALANDE, François, *Analyser la musique : pourquoi, comment ?*, Paris, Ina Éditions, 2013, p. 42.

¹³ REYBROUCK, Mark, « Music as Environment: an Ecological and Biosemiotic Approach », *Behavioral Sciences*, vol. 5, 2015, p. 1-26. Jean-Marc Chouvel propose, pour matérialiser un autre type d'encodage cognitif de la forme « hors-temps » et hors de la représentation spatiale du temps, deux modèles : l'espace des phases (qui représente l'ensemble des états possibles d'un système) et les matrices de Markov (qui matérialisent les probabilités de passage d'une situation à une autre) (CHOUVEL, Jean-Marc, *Analyse musicale – Sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 141, p. 144).

¹⁴ KRAMER, Jonathan D., *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New-York, Schirmer Books, 1988, *passim*.

Introduction

Pour Denis Smalley, le fait qu'une écoute ne se produise pas spontanément n'enlève cependant rien à son aspect naturel, ni à sa qualité¹⁵. C'est également le propos d'Eldad Tsabary, qui affirme que des données analytiques émergent d'hypothèses (même arbitraires) sur l'écoute, ne sont pas dénuées d'intérêt à condition que l'on puisse faire en sorte d'entendre ce qu'elles impliquent¹⁶. Il est notamment possible pour l'auditeur d'écouter une pièce en y percevant autre chose que ce qui a mis le compositeur. Cet autre chose reste un pan réel de l'œuvre et une expérience possible pour l'auditeur. Si la musique semble appeler l'interprétation des intentions, c'est probablement parce qu'elle est effectivement faite par quelqu'un et donnée à un auditeur. Imaginer que ce don est dénué d'intention contredit le bon sens, va à l'encontre de l'attribution causale, mécanisme systématiquement à l'œuvre chez l'humain¹⁷. La politesse voudrait, quand quelqu'un nous adresse quelque chose, que l'on essaie de le comprendre, c'est-à-dire de l'écouter en termes plus ou moins explicitement sémiotiques. À l'opposé, le « son » en général, par opposition à la musique, est émis sans intention et ne nécessite donc aucune traduction sémiotique.

La musique et les sons

Au cours des siècles passés, le timbre a pris une importance grandissante au sein du paysage musical occidental. De partitions qui pouvaient apparemment être jouées aussi bien au clavier qu'au quatuor à cordes, on est passé à une symbolique des timbres instrumentaux, à une normalisation et à une évolution de l'orchestre symphonique, avant que les percussions n'y prennent de plus en plus de place avec l'arrivée du post-romantisme. Au XX^e siècle, Varèse a développé l'usage des percussions indépendamment des autres familles instrumentales au sein de l'orchestre, Russolo a composé pour les « bruiteurs » qu'il avait créés à la suite de son manifeste pour un art des bruits mieux adapté à la vie moderne¹⁸, et la musique dodécaphonique a ouvert la voie à de nouvelles écritures où le timbre rejoignait les hauteurs au rang des paramètres articulés par la musique. L'enregistrement et l'électricité ont permis l'apparition de nouvelles morphologies sonores défiant les lois de la physique naturelle. L'analyse de plus en plus fine du spectre sonore a permis de le resynthétiser à l'orchestre comme chez Grisey – les hauteurs, les notes et les parties instrumentales individuelles ne

¹⁵ SMALLEY, Denis, « Établissement de cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefférienne », in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Ina/Buchet-Chastel, 1999, p. 191.

¹⁶ TSABARY, Eldad, « Atomes et structures sonores en électroacoustique : de la formation auditive à l'analyse et inversement », in *Musiques électroacoustiques / Analyses ↔ Écoutes*, éd. Nicolas Marty, Paris, Delatour, 2016, p. 201-202.

¹⁷ Selon LEYENS, Jacques-Philippe, et YZERBYT, Vincent, *Psychologie sociale – Nouvelle édition revue et augmentée*, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga, 1997, p. 69-70.

¹⁸ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des Bruits*, Paris, Allia, 2009.

Quand l'écoute fait l'œuvre

devenant alors que des prétextes à l'émergence d'entités composites de timbre, de morphologie.

L'unité minimale de la composition, qui était jusqu'alors la note (arrangée au sein d'échelles mélodico-harmoniques), devient plus difficile à cerner, peut changer d'une œuvre à l'autre : on peut alors parler de « musiques de sons »¹⁹. Le matériau de base de ces musiques ne peut souvent pas être ramené à une échelle discrétisée, en partie parce que les dimensions du timbre ne sont pas adaptées comme le sont les hauteurs à une discrétisation qui en permettrait la grammaticalisation, la segmentation, la ségrégation. McAdams a d'ailleurs affirmé à propos des dimensions du timbre qu'elles avaient une puissance « moyenne » ou « faible » en tant que dimensions « porteuses de forme »²⁰. François Rossé aime quant à lui répliquer, lorsque quelqu'un reconnaît l'air de *Au clair de la lune* joué au piano, que ce n'est pas *Au clair de la lune*, puisque c'est du piano²¹, cherchant ainsi à contrecarrer la « puissance » des configurations de hauteur pour attirer l'attention sur les différences de timbre avec ce qui est reconnu.

On pourrait bien pourtant chanter *Au clair de la lune* ou le jouer sur un piano, une harpe, un marimba ou un basson, avec ou sans accompagnement harmonique ; on pourrait même le jouer à quelqu'un à travers un vieux téléphone avec une bande passante réduite, sans que la personne qui l'entend n'en perde l'essence, fondée sur la succession des hauteurs et des rythmes qui les animent. Cela est possible parce que les sons harmoniques dans les bandes de fréquences moyennes peuvent voir leur spectre filtré, tronqué dans certaines limites, sans que la hauteur perçue ne change radicalement, ce qui permet à la musique fondée sur ces hauteurs d'être encore perçue même lorsque le timbre est altéré. Au contraire, les sons occupant des bandes de fréquence extrêmes, mais également les sons bruités et les sons composites en général peuvent être rendus méconnaissables selon le mode de diffusion. Il est facile d'imaginer qu'un son très aigu (disons un son bruité dont la plupart des formants sont concentrés autour de 12 kHz) ne serait tout simplement pas entendu s'il était diffusé sur les haut-parleurs intégrés à un vieux téléphone portable. De même, un son très grave (dont les formants seraient concentrés en-dessous de 100 Hz, par exemple) ne serait même pas entendu sur des haut-parleurs de bureau ne disposant pas de caisson de basse. La compression numérique peut également faire des ravages sur

¹⁹ Dans la mesure où cette distinction ne recoupe pas celle entre les musiques instrumentales et les musiques utilisant les moyens électroacoustiques, Leigh Landy a proposé la distinction entre « musiques de notes » (dont le matériau de base est la note) et « musiques de sons » (dont le matériau de base est le son). Voir LANDY, Leigh, *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2007.

²⁰ MCADAMS, Stephen, « Contraintes psychologiques sur les dimensions porteuses de forme en musique », in *La musique et les sciences cognitives*, eds. Stephen McAdams et Irène Deliège, Liège / Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989, p. 258-259.

²¹ Masterclasse au conservatoire de Bordeaux le 22 janvier 2016.

Introduction

certaines particularités du son définissant parfois l'identité de l'œuvre. Bien que ces situations extrêmes ne soient pas systématiques dans les musiques de sons, elles peuvent exister et dépasser l'intérêt pour le beau son, le bon mixage, en faisant partie intégrante de la composition. On peut en déduire que la conservation de l'identité d'une musique de son dépend dans une certaine mesure des moyens de diffusion employés.

Les musiques acousmatiques

Parmi les musiques de sons, on s'intéressera particulièrement au fil de cet ouvrage aux « musiques acousmatiques », c'est-à-dire aux musiques ne mettant pas en scène d'instruments acoustiques, leur préférant le haut-parleur. Parler de musique concrète, électronique, expérimentale ou électroacoustique, se réfère à la production, à la poïétique : on utilise des moyens électroacoustiques, on travaille du concret vers l'abstrait, on crée des sons par la synthèse électronique, on expérimente des méthodes, des techniques, des dispositifs de production. « Art des sons fixés » se réfère autant à la poïétique (on fixe les sons) qu'au niveau « neutre » de la trace, aux éléments constitutifs (les sons sur la bande, sur le disque dur aujourd'hui). Aucune de ces appellations ne recouvre l'aspect esthétique, c'est-à-dire la réception de ces genres de musique – en fait, le point qui nous intéressera en premier lieu dans ce travail. Au contraire, le qualificatif « acousmatique » se réfère à la situation de réception de l'auditeur qui écoute quelque chose sans pouvoir en déceler la cause, l'origine. L'auditeur est aveugle. Mais « acousmatique » désigne aussi, pour Bayle qui a proposé ce terme en reprenant la direction du Groupe de Recherches Musicales (GRM) en 1966, « les musiques qui dépassent leurs indices sonores, leurs causes instrumentales, et mettent en jeu une écoute active intéressée aux effets et au sens »²². Il s'agit pour lui de désigner cette musique qui met en jeu le son comme image, « image-de-son », et se projette en salle pour créer un espace « inhabitable » dans lequel se déplacent ces images²³. Et « musique acousmatique » a aujourd'hui une consonance bien française qui désigne notamment les héritiers du GRM et de ses développements à l'étranger, notamment au Canada, en Belgique et en Angleterre. On ne peut certes pas passer à côté de cette connotation, en particulier en France, mais on préférera malgré tout ce terme aux autres dénominations, trop éloignées de nos préoccupations présentes.

Le pluriel « musiques acousmatiques » cherchera à mettre en évidence la variété des genres existant au sein de cette entité que l'on vient de délimiter. Au sein de cet ensemble, on précisera également quelques exclusions. Parmi les musiques électroacoustiques, seront appelées ici « musiques acousmatiques » ces musiques

²² BAYLE, François, *Musique acousmatique - propositions...positions*, Paris, Buchet Chastel, 1993, p. 37.

²³ *Ibid.*, *passim*.

Quand l'écoute fait l'œuvre

qui fixent le son sur support et le diffusent sur des haut-parleurs sans instrument et sans élément visuel. La situation de concert acousmatique sera également mise de côté, parce qu'elle implique souvent un « interprète » (c'est-à-dire une personne gérant la diffusion du son sur l'ensemble de haut-parleurs installé dans la salle de concert), un décor, une mise en scène. La situation d'écoute solitaire sera donc privilégiée ici.

Nous étudierons donc une pratique d'écoute particulière pour en décrire la variété possible des manières d'écouter, de se rapporter à la forme et à son contenu. Mais pourquoi étudier particulièrement l'écoute des musiques acousmatiques ? Ces musiques impliquent-elles une écoute différente d'autres types de musiques ? Les recherches concernant l'écoute des musiques électroacoustiques sont rares dans le domaine de la psychologie de la musique. Bien que des théoriciens cognitivistes se penchent sur le sujet²⁴, ces musiques ont reçu une attention quasiment nulle de la part des psychologues expérimentaux, comparée à la grande quantité d'études dédiées à comprendre les processus à l'œuvre dans la perception et dans le traitement cognitif des hauteurs, des rythmes pulsés et de l'harmonie tonale²⁵. En fait, les études sur l'écoute des musiques électroacoustiques ont souvent été menées par les compositeurs eux-mêmes, sous l'influence plus ou moins explicite de leur propre positionnement esthétique²⁶. Les travaux fondateurs de Pierre Schaeffer²⁷ en sont un exemple : bien que, théoriquement, l'« écoute réduite » vise une pratique détachée de tout style ou genre particulier, le développement des travaux de Schaeffer est lié à l'esthétique particulière qu'est la « musique concrète ». Ce sera le cas aussi pour François Bayle avec la

²⁴ Voir pour exemple WINDSOR, W. Luke, « Using Auditory Information for Events in Electroacoustic Music », in *Timbre Composition in Electroacoustic Music*, éd. Simon Emmerson, 1994, p. 85-93 ; HIRST, David, *A Cognitive Framework for the Analysis of Acousmatic Music – Analysing Wind Chimes by Denis Smalley*, Sarrebruck (All.), VDM Verlag, 2008 ; KENDALL, Gary, « The Feeling Blend: Feeling and Emotion in Electroacoustic Art », *Organised Sound*, vol. 19, n° 2, 2014, p. 192-202.

²⁵ On mentionnera à titre d'exception les deux expériences de Roger Dean et Freya Bailes autour de *Red Bird* de Trevor Wishart : DEAN, Roger T., et BAILES, Freya, « Modelling Perception of Structure and Affect in Music: Spectral Centroid and Wishart's *Red Bird* », *Empirical Musicology Review*, vol. 6, n° 2, 2011, p. 131-137 ; DEAN, Roger T., et BAILES, Freya, « Comparative Time Series Analysis of Perceptual Responses to Electroacoustic Music », *Music Perception*, vol. 29, n° 4, 2012, p. 359-375.

²⁶ Ici aussi, une exception mérite d'être mentionnée : Leigh Landy, compositeur et musicologue, a travaillé auprès de populations d'auditeurs et s'est intéressé toute sa vie à la réception des musiques contemporaines, sans mettre en avant les éléments de sa propre esthétique compositionnelle (orientée notamment vers le *sampling* et le collage). Après avoir réalisé des travaux analytiques sur des courants expérimentaux et sur les nouvelles formes de notation, Landy s'est intéressé aux raisons du rejet souvent rencontré par la musique expérimentale (alors que l'art contemporain recevait déjà un public beaucoup plus important) et a proposé dès 1994 le concept de « *something to hold on to factor* » pour désigner ces éléments auxquels l'auditeur pouvait se raccrocher pour mieux comprendre et écouter les œuvres contemporaines (LANDY, Leigh, « The 'Something to Hold on to Factor' in Timbral Composition », *Contemporary Music Review*, vol. 10, n° 2, 1994, p. 49-60).

²⁷ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1998.

Introduction

« musique acousmatique » et les développements théoriques autour de la notion d' « image-de-son »²⁸ et la conception spécifique qu'elle implique vis-à-vis du son, reprise et transmise par Francis Dhomont et Annette Vande Gorne. On peut en dire de même de la « spectromorphologie » de Denis Smalley²⁹ qui, si elle implique d'abord de porter l'écoute de manière générale sur le développement énergétique, spectral et spatial du son (sans relation à sa nature acousmatique ou acoustique), a été développée en s'appuyant sur l'esthétique de Smalley (qui l'enseignait à ses étudiants). Dans le cas de Lasse Thoresen³⁰, qui a proposé un système extensif de notation des critères typomorphologiques et formels, le cadre est celui de la « recherche artistique » : Thoresen tire des conclusions esthétiques de l'élaboration de son modèle, et Andreas Hedman (l'un de ses assistants de recherche) compose en utilisant son système de notation.

On peut déjà poser avec certitude la présence de processus cognitifs de bas niveau identiques quel que soit le type de musique, par exemple en ce qui concerne les lois gestaltistes, étudiées notamment par McAdams³¹ (qui a montré le rôle de la cohérence spectrale et de la synchronicité des attaques dans la formation d'une image auditive globale) ou Bregman³² (qui a montré le rôle de divers facteurs tels que les différences d'ambitus et la répartition spatiale dans la formation et dans la ségrégation des flux auditifs). Cependant, comme le rapporte McAdams, les situations d'ambiguïté cognitive sont loin d'être rares³³. Une fois dépassés les contrastes perceptifs de surface, c'est bien l'auditeur qui forme une représentation dans un sens ou dans un autre. L'absence des fonctions harmoniques (alors qu'elles contribuaient à la construction des représentations de la forme dans les musiques tonales) et l'absence d'instruments chargés d'une longue histoire musicale permettent d'espérer l'observation de manières d'écouter ne dépendant pas des processus liés à la tonalité ou à la modalité et des attentes liées aux instruments « classiques ».

Comme on le voit par exemple régulièrement de manière empirique, chez les novices comme chez les experts en musiques acousmatiques, l'imaginaire peut jouer un rôle important dans la segmentation formelle. Juslin et Sloboda, dans

²⁸ BAYLE, François, *Musique acousmatique - propositions...positions*, Paris, Buchet Chastel, 1993 ; BAYLE, François, *L'image de son – Technique de mon écoute / Klangbilder – Technik meines Hörens (Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000-20003))*, Berlin, LIT Verlag, 2007.

²⁹ SMALLLEY, Denis, « Spectromorphology : Explaining Sound-Shapes », *Organised Sound*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 107-126.

³⁰ THORESEN, Lasse (avec l'assistance d'Andreas Hedman), *Emergent Musical Forms – Aural Explorations (Studies in Music, n° 24)*, University of Western Ontario, 2015.

³¹ MCADAMS, Stephen, *Spectral fusion, spectral parsing and the formation of auditory images*, thèse de Ph.D., Stanford University, 1984.

³² BREGMAN, Albert S., *Auditory Scene Analysis – The Perceptual Organisation of Sound*, Cambridge, MIT Press, 1990.

³³ MCADAMS, Stephen, *Perception et cognition de la musique*, Paris, Vrin, 2015.

Quand l'écoute fait l'œuvre

leur article sur l'émotion en musique³⁴, parlent du contrôle de l'auditeur sur ses émotions. Ils émettent l'idée que les émotions sont un résultat volontaire de l'auditeur plutôt qu'une induction par l'œuvre, que ce soit parce que l'auditeur essaie de ressentir ces émotions ou parce qu'il choisit des stimuli musicaux appropriés plus ou moins consciemment³⁵. Suivant cette idée, ils proposent le modèle BRECVEM, qui distingue sept origines des émotions musicales. On pourra s'intéresser tout particulièrement à l'imagerie visuelle (*Visual imagery*), seul processus entièrement volontaire et conscient souligné par Juslin et Sloboda. Si ce type d'imagerie ne semble pas excessivement lié à la structure pour Juslin et Sloboda³⁶, il se pourrait qu'il en soit autrement dans le cas des musiques de sons, notamment acousmatiques.

L'écoute et son support

Les rapports à l'espace et au temps émergeront à la fin de cet ouvrage, au sein d'une théorisation des conduites d'écoute des musiques acousmatiques. Cette théorisation ne servira pas uniquement à parler de l'écoute, mais cherchera également à ouvrir la voie à des modèles d'analyse esthétique, dont l'utilité majeure pourrait se trouver dans le guidage de l'écoute d'auditeurs plus ou moins novices au sein d'œuvres de musiques acousmatiques. Plusieurs questions se posent alors : comment construire ces supports analytiques pour qu'ils soient applicables à plusieurs œuvres, voire à tout un répertoire, en s'appuyant sur des témoignages d'auditeurs et des théories de l'écoute ? Est-il possible d'orienter l'écoute des auditeurs grâce à des supports analytiques ? Comment contrôler cette orientation de l'écoute de manière efficace dans un contexte pédagogique sans restreindre pour autant la liberté d'écoute des auditeurs ?

Ces questions étaient déjà au centre du développement des « écoutes signées » à l'Ircam, projet n'ayant pas pu être approfondi, ayant dû s'arrêter à la production de quelques propositions d'orientation de l'écoute pour des œuvres par des spécialistes³⁷ (à cause de limitations technologiques ou de la priorité accordée à d'autres projets de recherche³⁸). Les réponses à ces questions ne pourront être qu'esquissées au cours de ce travail, mais pourraient donc constituer à elles seules un sujet de recherches approfondies.

³⁴ JUSLIN, Patrick N., et SLOBODA, John A., « Music and Emotion », in *The Psychology of Music – Third Edition*, éd. Diana Deutsch, Waltham, Academic Press, 2013, p. 583-645.

³⁵ *Ibid.*, p. 620.

³⁶ *Ibid.*, p. 614-619.

³⁷ DONIN, Nicolas, « Manières d'écouter des sons. Quelques aspects du projet *Écoutes signées* (Ircam) », *DEMéter*, 2013.

³⁸ Page web dédiée au projet *Écoutes signées* sur le site de l'Ircam [<http://apm.ircam.fr/subproject/3/> – consulté le 31/07/2017].

Introduction

La problématique générale de cet ouvrage est la description et la compréhension de différentes manières d'écouter, ainsi que la vérification et l'approfondissement du modèle proposé par Delalande autour de ces questions. Il s'agira donc de déterminer dans quelle mesure on peut décrire et comprendre l'écoute, à partir de différentes méthodologies pour l'étudier. Le modèle et la méthodologie de Delalande devront donc être explorés afin d'en mettre à jour les forces et les faiblesses et de déterminer s'il est possible de le développer sur des bases méthodologiques et théoriques solides. Après une discussion détaillée des différentes méthodologies et des différentes propositions théoriques liées au concept de « conduite d'écoute », deux enquêtes réalisées en collaboration avec Pascal Terrien seront présentées. La première consiste en un questionnaire, adressé à cent lycéens et étudiants, à compléter pendant l'écoute d'un extrait de *Chat Noir* (2000) d'Elizabeth Anderson, afin d'évaluer la validité opérationnelle des quatre catégories de mots impliquées par différentes conduites d'écoute. La deuxième enquête se propose d'évaluer l'efficacité de l'entretien d'explicitation dans l'étude des conduites d'écoute, en comparant les résultats obtenus par entretien d'explicitation avec ceux obtenus par entretien compréhensif, après l'écoute du même extrait de *Chat Noir*. Une poursuite de cette deuxième enquête permet de proposer une interprétation possible des résultats obtenus en termes de différentes manières d'écouter. Dans les deux cas, il s'agira de partir de la restitution verbale (écrite ou orale) de l'expérience d'écoute par les auditeurs, pour étudier l'écoute et le discours qui en rend compte.

L'idée directrice sera, d'une part, de décrire l'écoute des auditeurs réels, d'autre part, d'envisager des analyses esthétiques qui pourraient servir de support à une approche d'œuvres ou de répertoires plus ou moins larges pour des auditeurs novices, en complément d'approches différentes telles que la pratique concrète (puisque « faire » permet souvent de mieux « entendre ») et la culture générale (qui favorise l'ouverture d'esprit et d'oreille).

NB – Annexes et supports multimédias

Les témoignages recueillis par différents auteurs pour former la base de leur analyse sont mentionnés tout au long de cet ouvrage. Leur transcription complète, en français et dans leur version originale, est disponible en annexe de ma thèse³⁹. Les notes de bas de page accompagnant les citations de ces témoignages font référence au volume d'annexes de la thèse, consultable au format PDF⁴⁰ en attendant la possibilité d'une version numérisée et explorable de tous ces témoignages.

Les extraits et les œuvres mentionnées sont disponibles dans l'annexe multimédia de la thèse, à l'exception de *Chat Noir*, d'Elizabeth Anderson, pour lequel l'extrait a été rendu disponible en ligne lors d'une précédente publication⁴¹.

³⁹ MARTY, Nicolas, *Les conduites d'écoute. Temps, espace et forme dans les musiques acousmatiques.*, thèse de doctorat en musicologie, dir. François Madurell, Sorbonne Université, 2018.

⁴⁰ http://nicolas-marty.com/delatour/marty_these_annexes.pdf (consulté le 31/12/2018).

⁴¹ Voir http://www.musimediane.com/delatour_marty/ (consulté le 28/12/2018), accompagnement de l'ouvrage collectif MARTY, Nicolas (éd.), *Musiques électroacoustiques / Analyses ↔ Écoutes*, Paris, Delatour, 2016.

FRANÇOIS DELALANDE

Depuis ses premières expériences au Groupe de Recherches Musicales dans les années 1970, François Delalande s'est intéressé de près aux liens entre l'écoute et l'analyse, inspiré par la musique électroacoustique qui implique, comme toute musique sans notation, sans trace matérielle préalable à l'œuvre elle-même, d'être écoutée pour être analysée.

Avant d'en venir dans les prochains chapitres à l'étude des variations autour de la méthodologie et du cadre théorique de Delalande, ce chapitre fait un compte-rendu critique des différentes études menées par Delalande avec divers collaborateurs entre 1979 et 2006, présentées de manière chronologique. L'intérêt de cette présentation chronologique se trouve dans le rétablissement d'un ordre qui permettra de mieux comprendre l'étendue des travaux et des réflexions de François Delalande sur la question de l'écoute, mais aussi l'évolution de sa pensée et de ses définitions, pour mieux en poser les intérêts et les limites.

Les études présentées ici ont fait suite à plusieurs articles écrits par Delalande à propos des notions de pertinence¹ et d'analyse perceptive², et au séminaire « Bordenave » (d'après le nom de la personne qui prêtait une maison pour la réalisation du séminaire), dans lequel trois ou quatre personnes se réunissaient pour écouter une pièce et discuter ensuite de la manière dont ils avaient écouté la pièce (plutôt que de ce qu'ils avaient entendu)³.

¹ DELALANDE, François, « Pertinences et analyse perceptive », *Cahiers Recherche/Musique* (Ina/GRM), n° 2, 1976, p. 73-90 [repris dans *la Revue Musicale*, n° 394-397, 1986, p. 158-173] – « Supposons qu'on veuille analyser la ligne mélodique d'un thème. On a facilement tendance à se représenter cette ligne mélodique comme donnée, [...]. En réalité, c'est un objet complexe et indifférencié, qu'il s'agit d'analyser du point de vue mélodique, ce qui suppose de la part de l'auditeur (éventuellement de l'analyste) une attitude perceptive grâce à laquelle il réduira le thème à une ligne mélodique. » (*Ibid.*, 1986, p. 171).

² DELALANDE, François, « L'*Omaggio a Joyce* de Luciano Berio, suivi de 'À propos de l'*Omaggio a Joyce* : analyse musicale et psychologie de l'écoute' », *Musique en jeu*, n° 15, 1974, p. 45-54.

³ Communication électronique avec l'auteur en septembre 2015.

1. Autour de *Sommeil* de Pierre Henry (1979-1988), avec Jean-Christophe Thomas⁴

La première étude menée par Delalande autour de l'idée d'une pluralité des manières d'écouter s'est appuyée sur « *Sommeil* », premier mouvement des *Variations pour une porte et un soupir* (1963) de Pierre Henry. Il affirme que son projet initial était de partir des manières d'écouter inférées spécifiquement pour un auditeur au cours d'une écoute pour les décomposer « en conduites-types choisies presque arbitrairement de façon à ce que les conduites réelles observées puissent être considérées comme des combinaisons de ces conduites-types »⁵. D'emblée, le caractère arbitraire des catégories est reconnu et assumé.

Cependant, la réalisation et l'analyse des entretiens dans cette optique l'ont amené à penser que les conduites-types ont « une réalité psychologique, comme l'atteste l'existence de conflits entre des stratégies d'écoute incompatibles »⁶.

Population et passations

Les passations pour cette première étude ont été réalisées au Groupe de Recherches Musicales avec Jean-Christophe Thomas qui a fait passer les entretiens et a participé à l'analyse des résultats⁷. Huit personnes ont été choisies pour écouter « *Sommeil* », parmi l'entourage des auteurs⁸.

- François Bayle (compositeur de musique acousmatique et directeur du Groupe de Recherches Musicales de 1966 à 1997),
- Philippe Mion (compositeur, enseignant en composition et en analyse de musique électroacoustique, à Vitry-sur-Seine et à Mons),
- Guy Reibel (compositeur et enseignant de musique électroacoustique, ayant tenu avec Pierre Schaeffer la première classe électroacoustique au Conservatoire de Paris),
- Marie-Noëlle Moyal (amie de Jean-Christophe Thomas, compositrice de musique électroacoustique ; depuis nommée professeure à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour),

⁴ DELALANDE, François, « Music analysis and reception behaviours: *Sommeil* by Pierre Henry », *Journal of New Music Research*, vol. 27, n° 1/2, 1998, p. 13-66. Publié en français dans DELALANDE, François, *Analyser la musique : pourquoi, comment ?*, Paris, Ina Éditions, 2013, p. 35-89.

⁵ DELALANDE, François, *art. cit.*, 1998, p. 42-43.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ Voir, en annexe A (p. 533-609), les cahiers 10, 11 et 39 de la « bibliothèque interne des inédits de recherche du GRM ».

⁸ DELALANDE, François, *op. cit.*, 2013.

- Marcelle Guertin (musicologue ayant participé au séminaire Bordenave ainsi qu'à des séminaires méthodologiques à Montréal dans le cadre d'échanges France-Québec ; aujourd'hui professeure honoraire à l'Université de Montréal),
- Alain Léobon (ayant participé au séminaire Bordenave, à l'époque doctorant en sciences de l'information et de la communication, sur le thème de l'analyse psycho-acoustique du paysage sonore urbain ; aujourd'hui chargé de recherche au CNRS en partenariat avec l'UQAM),
- Ménehould Hémard (amie de J.-C. Thomas fréquentant les concerts du GRM),
- Christian Tantale (ami de J.-C. Thomas fréquentant les concerts du GRM).

Les limites concernant une population de huit sujets sont très claires – et Delalande les reconnaît :

Huit auditeurs, c'est peu. Trop peu pour prétendre tirer la moindre conclusion statistique. Mais ce n'était pas le but. [...] Il n'y a pas d'objection logique à ne faire appel qu'à huit sujets tant qu'on ne cherche pas à généraliser les observations⁹.

L'objet n'était donc pas de réaliser des analyses statistiques montrant que telle conduite d'écoute se présentait chez telle proportion de sujets, par exemple. Au contraire, Delalande cherchait d'abord à vérifier s'il existait des convergences entre les différents témoignages.

De plus, on remarque que la plupart des sujets étaient experts en musique électroacoustique, qu'un certain nombre avaient déjà participé à d'autres projets de recherches du GRM, et qu'un seul (Alain Léobon) était néophyte en ce qui concerne la musique électroacoustique. Même dans le cas de Léobon, non-expert, un autre biais apparaissait, à savoir qu'il avait participé à l'élaboration de la méthodologie pour ces enquêtes et avait réalisé un certain nombre d'entretiens (notamment avec Jean-Christophe Thomas) pour une enquête similaire portée sur une chanson de Barbara, et avait déjà, au moment de sa passation, aidé à dépouiller « plus d'un témoignage » pour l'étude sur « Sommeil », ce qui pouvait constituer un biais non négligeable. Jean-Christophe Thomas utilise pourtant cet exemple de Léobon pour justifier l'inclusion, lors de l'analyse des témoignages, de deux autres témoignages rapides : le sien et celui de François Delalande¹⁰. En fait, pour lui, le fait que Léobon ait été « juge et partie » ne semble pas être un problème, et justifie l'inclusion des deux nouveaux témoignages. – dont on

⁹ DELALANDE, François, *art. cit.*, 1998, p. 44.

¹⁰ Voir annexe A.2, section « Où l'on découvre que cette enquête n'est peut-être pas aussi scientifique qu'elle en a l'air (?) » (p. 560) – malheureusement, le témoignage de Jean-Christophe Thomas n'était pas présent dans le document d'analyse.

Quand l'écoute fait l'œuvre

notera par ailleurs qu'ils ne sont jamais mentionnés dans les publications de Delalande à propos de cette enquête.

Lors des entretiens, Jean-Christophe Thomas demandait aux auditeurs de commenter l'œuvre telle qu'ils l'avaient entendue, mais aussi de commenter la manière dont ils l'avaient écoutée¹¹. Au fil de l'écoute, les auditeurs pouvaient aussi prendre des notes¹². Il est probable qu'orienter un auditeur vers la considération de sa propre écoute ait une influence plus ou moins forte sur l'écoute elle-même, mais aussi sur la manière dont l'auditeur en rendra compte et rendra compte de ce qui aura été entendu. De plus, il semble important de souligner que la méthodologie n'a pas été strictement la même auprès des huit personnes interrogées :

- la consigne initiale s'est précisée au fil des passations, pour en arriver au bout du compte à « dites tout, si possible dans l'ordre, ce qui vous est passé par la tête pendant la durée de l'écoute »¹³ ;
- certaines personnes recevaient le titre de l'œuvre et du mouvement (et éventuellement du compositeur) avant l'écoute, d'autres ne le recevaient qu'au milieu ou à la fin de l'entretien ;
- certaines personnes ne réalisaient qu'une seule écoute, d'autres deux, d'autres trois (la méthodologie s'est affinée au fil des passations pour en arriver à la considération que trois écoutes étaient idéales : la deuxième pour confirmer et affiner la première, la troisième pour commenter au fil de l'écoute) ;
- certaines personnes avaient écouté d'autres extraits avant l'écoute de « Sommeil ».

En somme, il ne s'agissait pas dans cette étude de chercher à savoir comment des néophytes « naïfs » percevaient la musique électroacoustique, ni même d'étudier l'écoute de manière expérimentale (on est ici très loin de conditions expérimentales contrôlées), mais de s'intéresser, avec une visée exploratoire, à la manière dont des personnes plus ou moins expertes, plus ou moins habituées à ce genre de musique, plus ou moins informées sur les buts de l'enquête, orientaient leurs écoutes.

¹¹ DELALANDE, François, *art. cit.*, 1998, p. 44.

¹² Voir en annexe A.1 (p. 537) les transcriptions des témoignages sur « Sommeil », dans lesquelles il apparaît régulièrement des mentions de ces notes prises par les auditeurs.

¹³ Voir en annexe A.2, section 8.1, la note 11,6 attachée au témoignage de Léobon (p. 579), seul endroit où la consigne élaborée est mentionnée entièrement.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Introduction.....	9
La musique et les sons.....	13
Les musiques acousmatiques	15
L'écoute et son support	18
NB – Annexes et supports multimédias	20
François Delalande.....	21
1. Autour de <i>Sommeil</i> de Pierre Henry (1979-1988), avec Jean-Christophe Thomas	22
2. Autour de <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> de Claude Debussy, avec Jean-Christophe Thomas (1989)	31
3. Retour sur « <i>Sommeil</i> » (1997-1998).....	40
4. Synthèse, rétrospectives (2010-2016) et discussion.....	45
Antonio Alcázar	53
1. Méthodologie.....	53
2. Observation des conduites-types et analyses esthétiques	57
3. Discussion / ouverture.....	70
Elizabeth Anderson.....	73
1. Méthodologie.....	73
2. Analyses des résultats.....	77
3. Synthèse et discussion	81
Les conduites d'écoute – Variations et développements théoriques	85
1. Martin Kaltenecker.....	86
2. Lasse Thoresen	88
3. Nicolas Marty	91
4. Francesco Spampinato.....	95
Enquête n°1 – Réactions écrites de non-experts face à un extrait de musique acousmatique.....	113
1. Préalables.....	113
2. Méthodologie.....	119
3. Analyse sémantique.....	121
4. Répartition des catégories dans les discours des groupes	132
5. Évaluation des modèles	140
6. Discussion	141
L'entretien d'explicitation	145
1. Définition.....	145
2. Cadre théorique	146
3. Générer la situation d'explicitation	150

Quand l'écoute fait l'œuvre

4. L'accès à la mémoire et sa fiabilité : le point de vue de la psychologie cognitive et des neurosciences	152
5. L'analyse des données d'explicitation	159
6. Synthèse.....	160
Enquêtes n°2-3 – Entretiens d'explicitation	163
1. Enquête n°2 – Écoute unique	164
2. Enquête n°3 – Écoute répétée.....	171
3. Analyse catégorielle	176
4. Discussion générale.....	198
Perspectives théoriques sur les conduites d'écoute	203
1. Embrayage expérientiel et représentations cognitives	204
2. Dimensions générales.....	213
3. Dimensions spécifiques.....	222
4. Synthèse.....	229
Conclusion	231
Conduites d'écoute	231
Perspectives musicologiques.....	233
Perspectives pédagogiques	234
Et au-delà des musiques acousmatiques ?.....	238
Bibliographie.....	241
Discographie.....	247
Documents non publiés	248
Index	249
Table des illustrations	251
Tableaux	251
Figures.....	251
Table des matières.....	253

Collection Pensée Musicale

Sous la direction de Jean-Michel Bardez

La notion de musicologie est multiple et ouverte : ne s'agit-il pas de penser le musical tout à la fois dans chaque contexte et, de manière plus générale, pour l'être humain, dans le cours d'une véritable anthropologie ?

Déjà paru dans la même collection

- Bergers, guerriers et musiciens - La musique dans la trifonctionnalité et la trifonctionnalité dans la Bible* - Éric de Putter
- Correspondance et écrits de Pierre Barbaud* - Laura Morelli-Claass, Nicolas Viel, Marc Battier
- Écrits d'André Jolivet* en 2 volumes groupés - Christine Jolivet-Herli
- Écrits de Michel Philippot* en 2 volumes groupés - Michel Philippot
- Jean Sibelius - Le style dans l'œuvre symphonique* - Antonin Servièr
- L'interprétation musicale* - Textes réunis et présentés par Marie-Noëlle Masson
- Les Chants du silence - Olivier Messiaen, fils de Cécile Sauvage ou la musique face à l'impossible parole* - Béatrice Marchal
- Mendelssohn et la France de 1847 à nos jours* - Bénédicte Gandois
- Musique française - Esthétique et identité en mutation* - Sous la direction de Pascal Terrien
- Pionniers de la musique numérique* - Olivier Baudouin
- Les esprits écoutent. Musiques des peuples autochtones de Sibérie* - Henri Lecomte
- Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique* - Ricardo Mandolini
- Quatre regards sur les quatuors à cordes de Joseph Haydn* - Frédéric Gonin
- Regards sur la Tonalité / Perspectives on Tonality* - Sous la direction de Henri Gonnard
- La fin d'œuvre en musique - Sens et significations entre création et réception* - Textes édités par Grégoire Caux et Mathias Roger
- Hommage à Elliott Carter* - Textes réunis, traduits et introduits par Max Noubel
- Fusion du temps - Passé-Présent, Extrême Orient - Extrême Occident* - Dir. de Lin-Ni Liao et Marc Battier
- Frederick Delius et la France* - Textes réunis et édités par Jérôme Rossi
- L'enseignement de la culture musicale : pratiques et innovations* - Dir. de JP Guye - Préface d'A. Poirier
- Focus sur le rock. Perspectives analytiques et historiques* - Sous la direction de Philippe Gonin
- L'analyse musicale aujourd'hui / Music analysis today* - Dir. de X. Hascher, M. Ayari et JM Bardez
- Les XIV Sezenze de Luciano Berio* - Édité par Stéphane Orlando et Laurence Wuidar
- La traduction des émotions dans les musiques de films* - Sous la direction de M. Joubert et B. Merlier
- Héritages culturels et pensée moderne : Les compositeurs taiwanais de musique contemporaine formés à l'étranger* - Lin-Ni Liao
- La mélodie instrumentale après 1945. Analyse et esthétique des ruptures* - Étienne Kippelen
- Musiques électroacoustiques : analyses ↔ écoutes* - Sous la direction de Nicolas Marty
- Chant pensé, chant vécu, temps chanté : Formes, usages et représentations des pratiques vocales* - Sous la direction de Charlotte Poulet et de Nicolas Bénard
- Le chant des mots - Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise* - Charlotte Poulet
- Analyser la musique mixte* - Sous la dir. de Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffo
- Les Gnawa du Maroc : intercesseurs de la différence* - Jean Pouchelon
- Enseigner la culture musicale : aux miroirs du réel* - Textes réunis et introduits par Mathilde Catz
- Szymanowski à la rencontre des arts* - Anetta Floirat
- Bourdieu et la musique : Enjeux et perspectives* - Sous la direction d'A. Robert, P. Kaelblen, I. Kirchberg
- Voir le son - L'écriture, l'image et le chant* - Violaine Anger
- Sur le seuil : Modalités plastiques d'écriture du sonore et du musical* - Frédéric Mathevet
- Quand l'écoute fait l'œuvre - L'étude des conduites d'écoute de 1979 à aujourd'hui* - Nicolas Marty