

# Écoute multiple, écoute des multiples

Cycle de journées d'étude  
2016-2018

sous la direction de Béatrice Ramaut-Chevassus et Pierre Fargeton

## Journée 1 : Vendredi 4 novembre 2016

Salle G.0.5

11h00 **Martin KALTENECKER** (Université Paris Diderot)

### Conduites d'écoute

François Delalande a souligné que les résultats de son enquête sur les conduites d'auditeurs face à *La Terrasse des audiences au clair de lune* de Claude Debussy et à *Sommeil* de Pierre Henry (repris dans *Analyser la musique, Pourquoi, comment?*, Paris, INA, 2013) semblent confirmer une triple orientation de l'écoute. Delalande distingue entre une écoute « taxinomique » qui vise la forme en tant que structure et cherche les découpages significatifs ; une écoute prenant la forme comme une narration et s'ingéniant à y « trouver du figuratif » ; une écoute « empathique », captée par certaines sonorités fascinantes, des moments isolés, des effets de matière. Or, ces écoutes ont d'une part été théorisées au moins depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, comme j'aimerais le rappeler dans cette intervention, tout en me demandant, de l'autre, jusqu'à quel point on peut parler d'une imbrication entre les aspects ainsi mis en lumière, tressage caractéristique d'une œuvre musicale relevant de la musique savante occidentale.

11h45 **Nicolas MARTY** (Université Paris-Sorbonne)

### L'analyse esthétique pour guider l'écoute

Que cherche-t-on à faire en analysant la musique ? Mailman (2016) affirme que l'analyse sert une visée épistémologique (établir des connaissances sur une œuvre, un répertoire, etc.) et une visée critique (guider l'écoute des pièces en fournissant des orientations possibles et des clés d'écoute). L'apprentissage de la composition implique parfois une formation explicite de l'écoute (Gayou-Mion 2015, Tsabary 2016). Cependant, orienter l'écoute d'un public non-expert, la « changer », les compositeurs en ont rêvé sans arriver à le faire (Chouvel 2014). C'est néanmoins à la portée des musicologues, par le moyen de diffusion qu'est l'analyse.

D'un côté, l'analyse relève des particularités saillantes d'une œuvre, pour les rendre plus sensibles à l'écoute et permettre de se faire une image plus claire de la forme de l'œuvre. Par ailleurs, l'analyse, quand elle s'intéresse au plan esthétique, peut proposer différentes manières d'aborder l'œuvre perceptivement, qui parfois peuvent changer radicalement la représentation de la forme. C'est ce qu'a montré Delalande (2013) à plusieurs reprises avec ses recherches sur les conduites d'écoute : interroger plusieurs auditeurs sur un même extrait ou une même œuvre permet de mettre en avant plusieurs manières d'écouter l'œuvre, de se la représenter mentalement, d'en parler. Alcázar (2015), Anderson (2011) et Marty (2015) ont reproduit ces observations sur différentes œuvres et auprès de différentes populations. Kaltenecker (2016), Smalley (1992) et Spampinato (2015) ont quant à eux discuté les fondements et les conséquences théoriques de ces observations.

Dans la lignée d'un article appliquant à la musique acousmatique une distinction conceptuelle proposée par Deleuze pour le cinéma (Marty 2016), je m'intéresserai ici à l'écoute d'un extrait de musique acousmatique selon plusieurs perspectives analytiques reposant sur autant de « conduites d'écoute » établies conceptuellement ou extraites de témoignages d'écoute d'auditeurs experts et non-experts en musique acousmatique.

14h00 **Johanni CURTET** (Rennes)

### Qu'entendez-vous par *khöömii*, chant diphonique et chant harmonique ? De quelques expériences et résultantes d'écoutes autochtones et étrangères

Les Mongols pratiquent le *khöömii* (litt. « pharynx »). Leur mode de transmission est fondé sur une expérience d'écoute et d'imitation des sons environnant leur vie quotidienne, ainsi qu'une conception du monde verticale.

En résulte une technique vocale étagée, construite de plusieurs sons superposés, dont la perception est typiquement mongole et fort éloignée des écoutes occidentales de la musique.

Culture de l'oreille et distance obligent, au moment de la découverte étrangère du *khöömii* dans les années 1970, la recherche occidentale l'a nommé de tous les noms, allant pour les termes français de « voix guimbarde » à « chant diphonique » ou encore « chant harmonique ». Ces appellations sont la résultante d'une écoute particulière de ce chant à différents moments de l'Histoire et montrent à quel point des personnes aux oreilles pourtant averties et orientées ont eu besoin de satisfaire leurs perceptions personnelles au détriment de la terminologie autochtone.

Le monde étranger de la musique s'emparant de ces termes, des réalisations fort éloignées de leur contexte d'origine ont vu le jour, allant de la musique contemporaine, en passant par le rock, jusqu'au courant *new age* qui contribua à inventer une tradition parallèle. Dans le temps, tout cela a contribué à nourrir aussi la pratique des Mongols, mélangeant alors le *khöömii* aux influences créées par la mondialisation.

En Mongolie comme ailleurs, les performances musicales résultantes ont engendré des réceptions variées accompagnées d'autres perceptions, ouvrant le champ du possible à de nouvelles interprétations et usages de la tradition. À partir d'une étude de cas concrets, cette communication propose d'aborder et d'analyser ce phénomène sur les plans historique et ethnomusicologique.

14h45 **François DELALANDE** (Paris)

### **Existe-t-il des orientations d'écoute musicale dominantes ?**

Parmi les pratiques de réception musicale, l'écoute attentive est une pratique réglée socialement : au concert, par exemple, on écoute en silence, le début et la fin du moment d'écoute sont réglés par des comportements appris. Ce qui se passe chez l'auditeur dans le temps d'écoute – l'écoute « actuelle » – est une conduite éminemment variable et instable, au cours du temps d'écoute, d'un jour à l'autre, selon l'humeur. Cette conduite implique une activité cognitive de perception, répondant à une motivation, renforcée et réorientée par des réponses émotionnelles, parfois une induction motrice inhibée. Cette écoute actuelle changeante, on peut tenter de l'analyser comme combinaison « d'écoutes-types ». Ainsi l'auditeur écoute un moment selon le mode A, puis son attention est captée par une nouveauté qui le fait basculer dans un mode B, ou une combinaison de B et C, après quoi vient un moment de non-écoute, etc.

Plusieurs expériences pilotes ont montré que sous certaines conditions ces « écoutes-types » ne sont pas de simples artifices d'analyse mais ont une réalité et une « logique » psychologiques. Si je me donne comme but de construire une représentation synoptique de la pièce, alors j'isole et oppose des parties, je suis peu attentif aux détails, et les métaphores que j'emploierai pour en parler ne serviront qu'à les désigner (« métaphores-étiquettes »). D'autres écoutes types conduisent l'auditeur à « construire » la pièce entendue de façon tout à fait différente.

Les premières observations, fondées sur des témoignages recueillis après l'écoute, ont fait apparaître trois principaux « types d'écoute » récurrents (Delalande 2013). Ces observations seraient d'une très grande fragilité si elles n'avaient été confirmées ou complétées par d'autres chercheurs (Alcazar 2004, 2015, Marty 2015, Anderson 2010, 2015, Spampinato 2015).

S'il se confirme qu'il existe des orientations dominantes, dans des conditions d'écoute attentive, la question qui immédiatement se pose est : pourquoi ? Une réponse possible serait historique et culturelle. Kaltenecker (2010), en se fondant sur l'étude de textes des 18 et 19<sup>èmes</sup> siècles expliquant comment écouter la musique – dans des conditions d'écoute concentrée –, a montré que des orientations d'écoute en nombre limité étaient proposées, qui coïncident de façon troublante avec celles qu'ont fait apparaître nos observations.

Une autre explication possible à ces convergences est que le nombre de conduites de réception face à une œuvre d'art n'est pas infini.

15h45 **Muriel JOUBERT** (Université Lyon 2)

### **Écouter la profondeur**

À l'heure où les cinémas s'équipent en sons immersifs (systèmes multicanal divers) et que l'image est conçue de plus en plus en 3D, l'auditeur affine sa perception sonore de la profondeur, multipliant ainsi ses possibilités d'écoute. Pourtant, au-delà des systèmes audio utilisés (en 5.1, 7.1, etc. ; acousmonium), au-delà de la configuration spatiale choisie par le compositeur – *Duel* de Xenakis, *Gruppen* ou *Carré* de Stockhausen faisant office d'exemples notoires de la fin des années 50 –, il s'avère que la musique, par son écriture musicale, délivre son propre espace. Que cet espace soit « immatériel » (Renaud Méric<sup>1</sup>), à la fois « mirage » et « voluminosité » (Jankélévitch<sup>2</sup>), ou « espace de l'intériorité » (Michel Guimard<sup>3</sup>), « il n'en affirme pas moins son existence

sensible, existence psychologique sans doute, mais qui n'en est pas cependant moins réelle »<sup>4</sup> (Robert Siohan). Or cette réalité, jaillissant de l'écriture même de la partition, se dissimule sous de multiples apparences, depuis le début du XXe siècle, dépassant les lois de la Gestalt mises en valeur par exemple par Mari Riess Jones et William Lee <sup>5</sup>, pour s'appuyer plus que jamais sur les «schèmes de spatialité»<sup>6</sup> fondés sur les modèles «perceptifs/moteurs/affectifs»<sup>7</sup>. Avec le brouillage de la tonalité jusqu'à son oubli, avec la prise en compte du son, de la texture timbrique, des registres, c'est-à-dire d'une réelle matérialité sonore, l'espace mental que suscite la musique dévoile d'autres formes de profondeur<sup>8</sup>, révélant, entre autres, des sensations de transparence (la *perspicere*), de tridimensionnalité et d'holophonie<sup>9</sup>. À partir de la lecture de quelques partitions, enrichie par des réflexions d'ordre phénoménologique ou psycho-acoustique, cette communication se propose de reprendre les recherches que je mène depuis plusieurs années sur l'écriture de la tridimensionnalité liée aux procédés de déphasage, que l'on trouve depuis Steve Reich ou Ligeti, jusque dans les œuvres d'Ondřej Adámek, où les effets de profondeurs s'inscrivent dans une esthétique spécifique de la métamorphose, comme une nouvelle possibilité d' « écoute des multiples ».

16h30 discussion

## BIBLIOGRAPHIE sélective

- ALCAZAR Antonio, 2004, *Anàlisis de la música electroacústica – género acusmático – a partir de su escucha*, Thèse de doctorat, Université de Castille-La Manche, Cuenca.
- ALCAZAR Antonio, 2015, « l'écoute attentive comme base pour l'analyse des musiques électroacoustiques », *Musimédiane* n° 8 (revue multimédia en ligne).
- ANDERSON Elizabeth, 2011, *Materials, meaning and metaphor: unveiling spatio-temporal pertinences in acousmatic music*, Thèse de doctorat, City University London.
- ANDERSON Elizabeth, 2015, « l'espace en tant que dénominateur commun dans la musique acousmatique », *Musimédiane* n° 8 (revue multimédia en ligne).
- CHOUVEL Jean-Marc, 2014, « Changer l'écoute. Une utopie compositionnelle », *Filigrane. Musiques, esthétique, sciences, société*, n°17, « Musique et Utopie ».
- CURTET Johanni, 2014, « L'apport de l'enregistrement dans l'étude ethnomusicologique et historique du chant diphonique mongol », in *Musique et enregistrement*, Rennes : P.U.R., coll. Aesthetica, p. 123-136.
- DELALANDE, François, 2013, *Analyser la musique : pourquoi, comment ?*, Paris, Ina Éditions.
- GAYOU Evelyne, 2015, « Aventure d'enseignement, aventure de partage, et de la folle écriture, entretien avec Philippe Mion », in *Portrait Polychrome n°22 – Musique et Technologie, Éveiller, Enseigner, Créer*, p. 61-82.
- JOUBERT Muriel, 2015, « Boucles et répétitions : de la déréalisation à l'illusion tridimensionnelle », dans *Boucle et répétition, musique, littérature, arts visuels*, coordonné par L. Belloi, M. Delville, Chr. Levoux, Chr. Perenne, Presses Universitaires de Liège.
- KALTENECKER Martin, 2010, *L'oreille divisée, les discours sur l'écoute musicale aux XVIIIe et XIXe siècles*, édition MF.
- KALTENECKER Martin, 2016, « La musique comme cristal, miroir et corps : notes à propos des trois conduites d'écoute de François Delalande », in *Musiques électroacoustiques / Analyses ↔ Écoutes*, éd. Nicolas Marty, Paris, Delatour, p. 59-66.
- MAILMAN Joshua B., 2016, « Pour un renouvellement à la source : visées critique-esthétique et épistémologique de l'analyse, fondées sur la théorie performative », in *Musiques électroacoustiques / Analyses ↔ Écoutes*, éd. Nicolas Marty, Paris, Delatour, p. 33-58.
- MARTY Nicolas, 2015, « La narrativisation acousmatique – Compte-rendu d'expérience », *Musimédiane*, n°8.
- MARTY Nicolas, 2016, « Deleuze, cinema and electroacoustic music, or What if music weren't an art of time? », *Organised Sound*, vol. 21, n° 2, p. 165-174.
- SMALLEY Denis, 1992, «The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era», *Companion to Contemporary Musical Thought Vol 1*, éd. Painter J. et al., Londres, Routledge, p. 514-554.
- SPAMPINATO Francesco, 2015, *Les incarnations du son – Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, l'Harmattan.
- TSABARY Eldad, 2015, « Atomes et structures sonores en électroacoustique : de la formation auditive à l'analyse et inversement », in Nicolas MARTY (éd.), *Musiques électroacoustiques / Analyses ↔ Écoutes*, Paris, Delatour, p. 189-206.