

François Delalande

### **Signification et émotion dans les conduites d'écoute musicale**

Sur ces questions centrales - la signification et les émotions – qui sont un défi lancé aux sciences de la musique depuis toujours, il est aujourd'hui bien utile d'essayer de rassembler les données. Les pionniers - Meyer et Francès notamment - avaient proposé des modèles, mais les observations se sont accumulées depuis, dans des perspectives tout à fait différentes les unes des autres, dont on verra peut-être, en les comparant, émerger des convergences. Les premières approches étaient psychologiques, d'autres, plus récentes, s'appuient sur des observations neurophysiologiques. Sont-elles compatibles ?

Je proposerai ici une synthèse de recherches effectuées au GRM entre 1979 et 2006 et utilisant deux méthodologies très différentes. Les unes, fondées sur l'analyse de réponses verbales, visent à dégager des « conduites-types » fournissant des points de vue d'analyse de l'objet sonore entendu. Les autres, s'appuyant sur l'enregistrement d'indices électro-polygraphiques, renseignent sur ce qu'il advient dans « l'écoute actuelle ». Les premières fournissent une base de réflexion sur la signification, les secondes sur les émotions.

#### **Écoute-type, écoute actuelle.**

Toute étude empirique portant sur l'écoute musicale rencontre dès l'abord le problème de la variabilité de l'écoute réelle. Il est impossible d'écrire « on entend... » sans se demander « qui, dans quelles conditions, quel jour, etc. ? ». Toute recherche se fonde sur un moyen de réduire la diversité et de trouver du stable dans l'instable. Chaque méthode a ses limites. Réduire la diversité consiste par exemple à faire écouter un stimulus sonore simplifié, choisi en fonction d'une hypothèse, dans des conditions expérimentales déterminées. Ou bien soumettre à l'écoute un enregistrement musical, mais en demandant au sujet une tâche précise, comme de segmenter, en appuyant sur un bouton quand il estime qu'un changement s'est produit. Ce sont deux

approches qui visent une connaissance précise de points particuliers, et ont comme perspective de reconstruire de bas en haut, par juxtaposition d'informations fragmentaires, la complexité de ce que vit un auditeur lorsqu'il écoute de la musique chez lui ou en concert.

Chercher du stable dans l'instable conduit à placer un auditeur dans une situation considérée comme « normale », à lui faire écouter une « vraie » musique, et à essayer de relever des informations. Il faudra bien, ensuite, trouver le moyen de dégager des régularités dans un flot de singularités. À cette question, deux réponses sont classiques : modéliser, de façon univoque, la stratégie qu'implique l'écoute musicale et construire un modèle de l'*auditeur idéal* ; traiter statistiquement un grand nombre de réponses verbales choisies dans un inventaire fini, de façon à dégager des axes dominants. Le modèle de l'auditeur idéal élimine les aléas de ce qu'il advient dans l'écoute et ne rend pas compte de la diversité observée. Le traitement statistique écarte les écoutes très minoritaires, celle d'un expert par exemple, ce qui, dans le cas de la musique, peut être fâcheux, et privilégie l'*auditeur moyen*. Chacune de ces approches et de ces méthodes a ses limites et ses inconvénients, et celle que nous allons présenter n'échappe pas à la règle.

Le modèle que nous avons adopté consiste à décomposer l'écoute actuelle en écoutes-types. L'expérience commune<sup>1</sup> montre que pendant l'écoute d'un disque ou d'un concert, on prête attention pendant un instant à telle combinaison sonore, pour ensuite repérer une inflexion mélodique expressive, ou une fusion de timbres, ne plus écouter pendant un moment d'absence, etc. L'écoute passe d'un état A à un état B, puis C; il n'est pas exclu que ces orientations se groupent à certains moments en un état A+B.

Ce modèle n'était pas considéré *a priori* comme une hypothèse. Nous ne supposons pas que nous constaterions l'existence de conduites-types ayant une réalité psychologique, fondée sur des stratégies d'écoute apparaissant de façon récurrente chez des auditeurs différents. C'était plutôt un modèle abstrait, inspiré des combinaisons linéaires de l'algèbre qui permettent, par exemple, de considérer un quelconque vecteur d'un espace comme une combinaison de vecteurs de base

---

<sup>1</sup> En l'occurrence, cette « expérience commune » s'est fondée sur de nombreuses séries de séances pendant lesquelles nous nous enfermions à trois ou quatre pour écouter des extraits de musique, rendant compte oralement, après écoute, de la manière dont chacun avait vécu ce moment d'écoute. La question n'était pas tant : « qu'ai-je entendu ? », que « comment ai-je écouté ? ». Ont participé à ces longues et riches journées d'introspection comparée Jean-Christophe Thomas, Marcelle Guertin, Alain Léobon et moi-même. Les notes prises sont consignées dans onze cahiers archivés au GRM en bibliothèque interne d'inédits de recherche.

indépendants, choisis arbitrairement, constituant un « repère ». Cependant l'expérience a montré, au contraire, qu'au moins dans certaines conditions, il semble exister des manières d'écouter tout à fait opposables, qui s'excluent (j'écoute en mode A ou en mode B, mais non les deux à la fois), ce qui se traduit par des conflits et des changements d'orientation que l'on peut dater dans le cours de l'écoute actuelle.

### **La méthode des témoignages d'écoute.**

À des détails près, et après une période de mise au point, la même procédure a été utilisée pour cinq campagnes de recherche menées au GRM auxquelles il faut ajouter un travail de thèse doctorale effectué en Espagne utilisant le même protocole à plus grande échelle par Antonio Alcazar.

-*Sommeil*, 1er mouvement des *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry (de 1979 à 1988 avec J.C. Thomas<sup>2</sup>)

-*La Terrasse des audiences du clair de lune* de C. Debussy par C. Ousset (1989, avec J. C. Thomas).

-*Aquatisme*, extrait de *La création du monde* de B. Parmegiani (1991, avec J. C. Thomas et D. Besson).

-CDrom *La musique électroacoustique*, partie « entendre » : six extraits ou mouvements de musiques électroacoustiques (de Parmerud, Parmegiani, Leroux, Henry, Savouret, Bayle) (1999-2000, collectif).

-*Le Plein du vide* de Xu Yi (2006, avec Maÿlis Dupont).

Antonio Alcazar : trois extraits ou mouvements de *Points de fuite* (F. Dhomont), *Jazz, d'après Matisse* (M. Redolfi), *Futaie* (R. Renouard Larivière).

Les sujets, en nombre restreint (six à onze pour nos expériences parisiennes, 24 pour la recherche espagnole) et de culture musicale homogène, sont invités à écouter individuellement à trois reprises une pièce assez brève, dans de bonnes conditions, en présence de l'expérimentateur. Après chaque écoute ils commentent leur écoute (« ce que vous avez entendu, comment vous avez écouté »). Les témoignages, enregistrés, sont transcrits et comparés, avec l'espoir de voir apparaître des analogies dans les métaphores employées ou des indices de stratégies d'écoute comparables, d'un auditeur à l'autre, d'une écoute à l'autre, et d'esquisser ainsi une typologie.

---

<sup>2</sup> Sont indiquées entre parenthèse les périodes de recherche. Les auteurs et dates de publication sont reportés en références.

La verbalisation a ses limites, qui ne sont que trop évidentes.

- Devoir parler après l'écoute influe sur la stratégie d'écoute (comme n'importe quelle autre condition).
- La verbalisation après écoute est une reconstruction, qui comporte des manques et des développements. Elle ne peut pas être considérée comme une image fidèle de ce qui s'est passé pendant l'écoute.
- L'analyse comparative des témoignages transcrits conduit à regrouper des verbalisations analogues mais non identiques, ce qui implique approximation et interprétation.

Il faut cependant admettre que l'accès à la signification passe prioritairement par le verbal, même si les significations ou les sensations ne sont pas toujours du domaine du verbal et sont parfois rendues encore plus confuses par des bouffées d'émotion. Le sens, tel qu'il se traduit en mots, est une paraphrase, comme le notait Greimas<sup>3</sup>. Quand il y a convergence, il arrive à nos auditeurs de « dire presque la même chose », pour reprendre la jolie formule d'Umberto Eco parlant de la traduction (2007), cette « chose » étant, en l'occurrence, peu accessible à la verbalisation. Il n'empêche que le verbal est un passage obligé pour accéder au sens, même si on ne l'utilise qu'indirectement, en le croisant avec des réponses non verbales (électro-physiologiques, par exemple), pour interpréter ces réponses.

Les différentes études sur lesquelles se fonde cette synthèse, bien qu'utilisant sensiblement la même procédure, n'avaient pas exactement le même objectif et n'ont pas induit, chez les auditeurs témoins, les mêmes stratégies d'écoute. Les auditeurs qui s'apprêtent à ce genre d'expérience sont coopératifs, ils savent ce qu'on attend d'eux et la « consigne » implicite ne se réduit pas à la phrase que l'on prononce avant l'écoute. Celle-ci peut se résumer sous la forme « qu'avez-vous entendu ?, comment avez-vous écouté ? », mais selon l'objectif de la recherche, que nos auditeurs connaissent ou devinent, leur stratégie d'écoute et de verbalisation ne sera pas la même. Ils s'adaptent à la demande implicite.

Ainsi, lorsque notre objectif était d'aboutir à une analyse, et les témoignages d'écoute un moyen

---

<sup>3</sup> Notamment dans l'introduction de *Du Sens 1*. On trouve cette formulation condensée dans l'article *Sens* du Dictionnaire (Greimas, Courtés, 1979) : « Intuitivement ou naïvement, deux approches du sens sont possibles : il peut être considéré soit comme ce qui permet les opérations de paraphrase ou de transcodage, soit comme ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité ».

de distinguer des points de vue, les écoutes se sont-elles plutôt orientées vers l'objet écouté, et les témoignages ont davantage répondu à la question « qu'avez-vous entendu ? » plutôt que « comment avez-vous écouté ? ». C'est le cas, par exemple, de l'analyse d'*Aquatisme* : chacun des auditeurs a commenté ce qui lui paraissait être typique de cette pièce, les recoupements des verbalisations faisant apparaître des points de vue récurrents que nous avons appelés : « polyphonie des chaînes », « écriture de l'eau », « opposition intérieur/ extérieur », « sentiment de vitesse ». Presque tous les auditeurs (y compris le compositeur) ont décrit l'objet de ces quatre points de vue, passant avec virtuosité de l'un à l'autre et pratiquant une sorte d'écoute papillonnante, visant à accumuler les observations. (On en dirait autant des témoignages d'écoute portant sur *Le Plein du Vide*, et sur les six pièces analysées dans le CDrom.)

Au contraire, lorsque l'objectif fondamental était d'élucider le fonctionnement de l'écoute, même si la consigne comportait une partie « qu'avez-vous entendu ? », c'est plutôt à la question « comment avez-vous écouté ? » que répondaient nos sujets, se livrant donc à un exercice d'introspection tournée vers soi. Ils s'installaient dans une attitude d'écoute privilégiée, de façon stable au cours de l'écoute et même souvent de deux écoutes successives de la même pièce, la seconde visant à approfondir l'expérience vécue la première fois. Ce fut le cas pour les études sur *Sommeil* et sur *La Terrasse*, de même que dans les expériences d'Antonio Alcazar.

Dans ces deux types d'observations, les unes plus directement *appliquées* à l'analyse esthétique et favorisant une écoute plus papillonnante, tournée vers l'objet et multipliant les points de vue, les autres plus *fondamentales*, induisant une écoute et des témoignages orientés vers soi écoutant, et approfondissant une expérience d'écoute, on ne tire pas les mêmes enseignements.

### **La construction d'une forme et d'un sens dans l'écoute**

Une première conclusion ressort de l'ensemble de ces observations, appliquées et fondamentales, et peut se résumer en ces termes : *l'auditeur construit tout à la fois de la forme et du sens, au point que la distinction entre forme et sens semble bien fragile*. Le modèle selon lequel l'objet aurait une forme à laquelle l'auditeur attribuerait un sens est à regarder avec beaucoup de défiance. Lorsqu'un auditeur de *Sommeil* de Pierre Henry perçoit certaines impulsions aiguës comme « lointaines », cette remarque décrit-elle la forme ou le sens ? L'organisation spatiale relève bien de la forme - d'une forme que l'auditeur perçoit de ce qu'il entend - au même titre que

des rapports de durées ou des nuances d'intensité. Mais c'est aussi du sens qui est, simultanément, construit. S'il y a ici « lointain », c'est parce que ce « lointain » s'oppose à du « proche » dans une scène globale qui oppose de l'« intérieur » (intérieur du corps, organique, vivant) à un « extérieur », et que ce son lointain joue un rôle de signal extérieur. Est-il *réellement* lointain ? Non, car d'autres auditeurs, qui construisent la pièce différemment, en adoptant un autre type d'écoute, le perçoivent au contraire proche. Pourquoi proche ? Parce qu'ils l'associent à un autre son, les deux formant ensemble une figure unique<sup>4</sup> qui « tombe verticalement » en premier plan et s'oppose globalement à une autre configuration décrite comme un « frottement horizontal ».

Ce genre de constat soulève des questions théoriques qu'il nous faut, sinon résoudre, du moins poser.

Les constructions symboliques qui semblent relever de la métaphore - des sons qui « tombent », d'autres qui « frottent », ou bien des sons « intérieurs » par opposition aux sons « extérieurs » - sont-elles antérieures ou postérieures à une perception de forme ? Si l'on prend le mot « antérieur » dans le sens chronologique, alors cette question relève de l'étude de l'écoute actuelle. Il arrive, en effet, comme nous le verrons, qu'une interprétation s'impose, à un moment précis de l'histoire de l'écoute, et reconfigure rétrospectivement ce qui a déjà été entendu, lui donne sens et forme, et préside à la perception de ce qui suit. Ce moment, cette prise de conscience soudaine, se manifestera probablement par une réponse émotionnelle. Mais on peut aussi prendre le mot « antérieur » dans un sens purement logique. La question est alors : « la construction symbolique commande-t-elle la perception d'une forme ? », est-elle une condition nécessaire ? Existe-t-il entre perception d'une forme et d'un sens un rapport d'implication ? (C'est ce que j'ai laissé entendre en écrivant : « Pourquoi proche ? Parce que... »). Ou même une relation de cause à effet ?

Le rapport de causalité ou d'implication sous-tend la problématique de la réception et de la verbalisation. Il y a bien quelque chose comme une relation de cause à effet entre le stimulus sonore et ses effets sur l'auditeur. Un bon coup de cymbales, ou même le début de n'importe quelle musique écoutée dans une cabine silencieuse provoquent une réponse électrodermale. Personne n'y échappe. Mais c'est loin de tout expliquer, et surtout pas l'essentiel. Il semble que les

---

<sup>4</sup> Si je peux écrire « un autre son » ou « une figure unique », c'est que je m'appuie sur une segmentation qui suppose un autre type d'écoute, qui diffère non seulement par une orientation taxinomique mais par une pratique spécifique : c'est une écoute « légèrement instrumentée », délinéarisée, qui s'autorise la « pause » et la ré-écoute.

musiciens s'évertuent à fabriquer des configurations subtilement ambiguës, des nuances qui combinent le lourd et le léger, des équilibres instables qui se prêtent à des lectures multiples, histoire sans doute de compliquer (et de rendre tellement plus intéressante...) la tâche des analystes. L'auditeur est libre de choisir parmi tous les possibles (ou du moins, ce qui oriente ses choix n'est pas la volonté du producteur - à l'exception des coups de cymbales, ruptures et autres prégnances fortes). C'est en ce sens qu'il *construit*, à la fois les significations et les formes. Mais en revanche il n'est libre de choisir *que* parmi ces possibles. C'est-à-dire que la relation entre l'objet et la conduite est de l'ordre de l'implication. Si j'entends cela, c'est qu'il y a quelque chose dans l'objet qui me *permet* de l'entendre ; qui par conséquent s'y trouve (au sens propre : que l'on peut y trouver). Il en va de même de la relation entre perception et verbalisation. Certes, il y a mille choses dans ce que j'ai perçu dont je ne parlerai pas, qui ont peut-être effleuré ma conscience, peut-être pas. Mais ce que je dirai implique que je l'ai perçu (à moins que je fabule, mente ou me laisse emporter par mon imagination verbale). Plutôt qu'une relation causale, qui est exceptionnelle, il y a donc une double relation d'implication entre l'objet et sa perception, entre sa perception et les réponses verbales ou physiologiques. L'objet ne provoque pas la perception d'une forme ou d'un sens (sauf exception plutôt banale) pas plus que le perçu ne provoque une verbalisation ou une quelconque réponse. Mais cette réponse implique une perception, et cette perception implique qu'une configuration sonore ait pu être perçue.

L'idée d'un réservoir de configurations qui existent bel et bien dans l'objet et parmi lesquelles l'auditeur ne ferait que choisir est séduisante, mais demande à être précisée. Malheureusement, les configurations sonores qu'on peut relever dans l'objet sont a priori en nombre infini, ce qui rend vaine toute tentative analytique qui consisterait à en dresser d'abord l'inventaire pour observer ensuite comment elles sont sélectionnées par des auditeurs. L'auditeur peut « zoomer » plus ou moins sur tel détail, remarquer des scintillements, une fluidité, ou effectuer des rapprochements et relever des symétries entre des moments disjoints, etc. Les configurations sont *a priori* infinies, mais *dans les faits* les sélections et les constructions qu'on relève dans les verbalisations ne le sont pas. Ou du moins, si les témoignages sont toujours singuliers, ils se rejoignent, à des nuances près, ce qui indique que dans l'infinité des configurations, toutes ne sont pas sélectionnées avec la même probabilité. Aussi serait-il bien imprudent, pour un analyste, de se lancer dans l'analyse esthétique d'un objet en se privant de cette information précieuse qu'est la sélection qu'effectuent des groupes déterminés de sujets. Analyser directement l'objet se fait

cependant couramment de deux manières : soit en appliquant une grille de sélection prédéterminée, issu d'une théorie ou d'une tradition<sup>5</sup>, soit en se considérant soi-même comme auditeur témoin et en sélectionnant et hiérarchisant soi-même les traits jugés pertinents. Croyant être « objectif » en décrivant au plus près possible - croit-on - l'objet, on est alors non seulement subjectif mais personnel. Ce qui garantit l'objectivité n'est pas l'objet mais la méthode, qui vise à mettre en parenthèse non pas la subjectivité en général - sans lequel il n'y a ni sens ni même musique - mais, autant que possible, celle du chercheur.

### **La signification, reflet d'une conduite**

La seconde série d'expériences, celles portant sur *Sommeil* et *La Terrasse* et leur prolongement dans les travaux d'Antonio Alcazar, dans lesquels les auditeurs essaient de décrire non seulement l'objet tel qu'ils l'entendent mais aussi leur propre conduite d'écoute, suggère deux sortes de conclusions.

La première est que dans des conditions particulières d'écoute très attentive et libérée de tout impératif analytique, certaines conduites d'écoute apparaissent de manière récurrente, chez des auditeurs très différents confrontés à des musiques elles-mêmes très différentes<sup>6</sup>. Ayant fait cette observation, avec Jean-Christophe Thomas, en comparant les témoignages d'écoute de *Sommeil* et de *La Terrasse*, j'ai suggéré à Antonio Alcazar, qui m'avait demandé conseil, de refaire exactement la même expérience (avec d'autres sujets et d'autres musiques), c'est-à-dire de recueillir des témoignages après trois écoutes successives de pièces brèves, avec la même consigne. Ces résultats corroborent de façon troublante nos observations.

Cependant je ne veux pas ici développer ces conclusions convergentes mais provisoires, qui probablement laissent entrevoir l'existence de stratégies dominantes dans les conduites de réception, au moins à l'intérieur d'une culture. Je m'appuierai seulement sur ces conduites typiques récurrentes pour montrer que *le sens n'est pas une face de l'objet, mais une face de la*

---

<sup>5</sup> Je pense aux quatre paramètres classiques, aux critères typo-morphologiques schaeffériens, aux lois gestaltistes, aux paramètres physiques du signal habituellement analysés, ou même aux Unités Sémiotiques Temporelles, fondées sur un choix délibéré de privilégier une sémiotique du temps. L'usage d'une grille a priori n'est en rien condamnable, mais il suppose une validation et surtout n'éclaire la réception que d'un seul point de vue volontairement restrictif dont on ne sait pas comment il se combinera avec d'autres (ni même s'il jouera un rôle) dans la complexité d'une conduite d'écoute.

<sup>6</sup> Spécialement trois types d'écoute que nous avons appelés « écoute taxinomique », « écoute empathique du matériau sonore », et « figurativisation ».



*conduite.*

Le concept de conduite est associé à celui de finalité qui oriente une stratégie et coordonne les actes élémentaires. Une image classique est celle du chasseur et du promeneur qui traversent la forêt avec des buts très différents. Leur comportement (démarches, discrétion...) seront en tous points opposés. Dans l'infinité de ce qu'on peut voir, sentir, entendre dans une forêt, ils ne remarqueront pas les mêmes senteurs, lumières, bruissements ; l'un cherchera des indices, l'autre des sensations, ce qui commande des stratégies distinctes. De même, bien que ce soit plus flou, l'écoute musicale repose sur des attentes, mot qu'il faut prendre dans deux sens. Avant même de commencer à écouter, *je m'attends à...* , je connais plus ou moins l'auteur, l'époque, le style, le genre et donc je me prépare à écouter de telle ou telle manière. C'est ce que Jauss appelle un horizon d'attente. Mais l'attente est aussi *ce que j'attends de* ce moment d'écoute : quel type de satisfaction, de compréhension, de sensations, de plaisir. Ce deuxième sens rejoint l'idée de finalité qui polarise la conduite. L'attente au sens de « je m'attends à... » précède l'écoute (ou éventuellement se détermine après quelques secondes d'identification). L'attente au sens de « ce que j'en attends » peut aussi précéder, de façon vague, le début de l'écoute, mais naît plus habituellement d'un premier contact. On passe d'un « je m'attends à... » très ouvert à un « j'en attends cela... » qui se précise dans les premiers instants.

Les trois types d'écoute que nous avons vu nettement se dégager de nos observations jouent différemment de ces attentes. C'est sur ces exemples que nous nous appuyerons pour montrer comment *stratégie, sens et forme sont trois visages d'une même conduite.*

Ce que nous avons appelé l'écoute « taxinomique » répond à l'objectif de se former une image synoptique de la pièce, proportionnée, facile à mémoriser. L'auditeur cherche à distinguer des parties successives ou des chaînes superposées, en nombre suffisamment restreint pour avoir des chances de construire une vision d'ensemble. Les métaphores sont utilisées comme « étiquettes », pour désigner conventionnellement un segment où un type de sons. Ainsi un auditeur de *Sommeil* peut-il, dans un même témoignage, parler à sept reprises de « la goutte d'eau brillante » pour désigner un son aigu bref qui revient régulièrement. Nul besoin de varier la comparaison, au contraire. Quel type de satisfaction l'auditeur tire-t-il de cette stratégie d'écoute ? La réponse dépend de la réussite ou de l'échec. Les auditeurs taxinomistes de *Sommeil* entendent facilement

trois « chaînes » se superposer et trois moments, voire trois « mouvements » dans cette pièce (que d'autres perçoivent comme une parfaite continuité). Par contre, *La Terrasse* crée un désagrément chez les taxinomistes, car des segments se détachent très nettement les uns des autres, mais trop courts pour donner prise à l'ensemble : « j'entends des juxtapositions de toutes petites séquences...on change de sujet sans arrêt », « pour moi, c'est une musique difficile à mémoriser, complexe, très articulée ».

Chez d'autres auditeurs de *Sommeil*, l'attente, au sens de « ce que j'attends de cette écoute », se définit dès les premiers sons : « Ca m'a donné un coup ». « Le coup que l'on reçoit dans l'estomac... ». Ce sont les « sensations » qui vont dominer, qu'on va rechercher, approfondir, en recevant la musique au présent, sans percevoir de forme générale : « Si ça change, c'est pour qu'on puisse continuer d'écouter dans le présent ». Ces « sensations », rapportées au corps, échappent à la verbalisation. Aussi faut-il multiplier les métaphores, toujours différentes, pour approcher cet indicible en tournant autour. Elles s'élaborent et s'explicitent davantage en métaphores de deuxième degré, pour traduire plus précisément une impression complexe : « un karaté au ralenti » qui exprime la lenteur, les coups, le caractère fictif. Ou encore : « les couches géologiques qui frottent ... » qui sont encore de l'ordre de la mécanique lente. Face à *La Terrasse*, cette forme « d'écoute empathique » du matériau sonore se manifeste par une sensation de pesanteur, toujours rapportée au corps. De même qu'avec *Sommeil* il ne s'agissait pas d'un coup qu'on entend mais bien d'un coup que l'on reçoit, de même ici, ce n'est pas une pesanteur qu'on perçoit dans l'objet mais qu'on éprouve : « Je me vois continuellement dans une situation où je vais échapper à une certaine pesanteur, mais où j'y suis ramené ». Là encore, la forme générale échappe à l'auditeur, qui cherche à approfondir au présent cette « sensation », qui l'a peut-être d'abord frappé, mais qui est par la suite cultivée et se confirme.

Une troisième écoute typique est celle que nous avons appelée la « figurativisation ». La musique n'est pas en elle-même figurative, mais si on lui prête ce type d'écoute, on la rend figurative. Cette orientation d'écoute est fondée sur une opposition entre l'inerte et le vivant. Il y a en effet de l'inerte dans *La Terrasse*, si on veut bien l'entendre, figuré par des notes ou accords répétés lentement, stables, sur les temps, en milieu de registre ou sur toute l'étendue du clavier, devant lequel se meut du vivant : « On vous dessine un espace, comme un écrin, et la chose importante, vivante, organique, se passe au milieu ». Dans *Sommeil*, le vivant est cette « respiration », toujours fluctuante, soulignée par les « battements de coeur », et l'« extérieur » forme un

environnement. Dès qu'un être vivant a été situé dans un décor, les éléments sont réunis pour que se déroule une action, et l'évolution dans le temps est interprétée comme un récit. Il ne faut pas voir là une forme de réception naïve, mais plutôt une forte prédisposition anthropologique à donner sens par le récit<sup>7</sup>. L'apparente fantaisie des récits inventés par les auditeurs pour traduire verbalement les images qui s'imposent à eux cache parfois une analyse très subtile. Ainsi « cette avancée de la caméra à travers les haies d'arbres, jusqu'au joli château, dans les films de Walt Disney » exprime-t-elle cette relation d'un inerte (accord répété) vu par transparence à travers du vivant (une ondulation mélodique chromatique) qui passe progressivement au premier plan.

Cette tendance qu'on observe, pour deux pièces aussi différentes que *la Terrasse* et *Sommeil*, à interpréter le mouvant comme du vivant, et l'évolution du vivant dans un contexte stable comme un récit, apparaît comme l'un des traits caractéristiques d'un type de conduite plutôt que comme une signification attachée à une forme. Certes, si l'on adopte cette conduite et qu'on est à l'affût du vivant à opposer à un décor, des configurations formelles de l'objet apparaissent et les significations qu'on leur attribue sont fonction de l'objet. On voit une « transparence » dans *la Terrasse* (l'inerte, par transparence à travers le mouvant) et de l'organique interne (respiration, cœur) dans *Sommeil*. Mais le noyau de cette signification - l'opposition entre le vivant et l'inerte - est caractéristique de cette conduite typique, la « figurativisation », et non de l'objet.

Le mot « signification » lui-même doit être discuté. Dans le cas de la figurativisation, puisque l'auditeur isole des formes qu'il interprète comme des images, le mot convient assez bien, et prend un sens particulier : celui d'une scène qu'on se représente.

Mais peut-on vraiment parler de « signification » dans le cas de l'écoute empathique, lorsque l'auditeur insiste sur les « sensations » qu'il dit ressentir « corporellement » : « des coups qu'on reçoit », une « pesanteur qui vous tire vers le bas » ? Si l'on conserve le mot « signification », il faut être conscient que le même mot n'a pas exactement le même sens que dans le premier cas<sup>8</sup>. C'est la signification de la conduite, c'est-à-dire sa finalité, qu'on désigne maintenant. Non pas :

---

<sup>7</sup> On serait tenté de considérer la figurativisation comme une forme de validation empirique du modèle de la sémiotique greimassienne. Mais la comparaison des trois conduites de réception qui apparaissent de manière récurrente dans nos études tendrait à montrer que le modèle semio-narratif n'est peut-être pas si général qu'on le croit parfois.

<sup>8</sup> Il ne s'agit pas non plus, ou pas seulement, de sensation au sens d'une stimulation qui agit physiquement sur les récepteurs sensoriels. C'est ce que l'auditeur appelle « sensation » (aussi avons-nous conservé les guillemets), de l'ordre du symbolique, qui entre dans la sphère des significations, mais distinctes des images.

« ce que j'entends » dans cette musique, mais « ce que j'en attends », ce que j'aime qu'elle me fasse.

Si l'on parle de « signification » pour l'écoute taxinomique, ce sera encore pour désigner « ce que j'attends de ce moment d'écoute », sachant que ce que j'en attends n'est pas du même ordre que dans le cas précédent. Cette fois, j'en attends une satisfaction (non une sensation ni une image), celle d'y trouver un ordre, une organisation claire. Les exemples sur lesquels nous avons travaillé - *La Terrasse* et *Sommeil* - ne comblent pas de grandes joies ce type d'attente. On peut imaginer que *l'Art de la Fugue*, que domine un juste équilibre de l'ordre et de la complexité, serait plus gratifiant pour les taxinomistes. Mais c'est encore la signification d'une conduite - combler une attente au-delà de ce qu'on pouvait espérer - et non de l'objet, ce qui n'exclut pas qu'à d'autres moments de l'écoute actuelle l'attention s'oriente dans une autre direction, se livre par exemple à une figurativisation, et qu'alors se dévoile un autre type de signification.

### **Les réponses émotionnelles au cours de l'écoute actuelle**

L'écoute musicale est un magnifique terrain d'études des émotions. Vous êtes tranquillement assis dans un fauteuil, peut-être même les yeux fermés, rien ne se passe autour de vous, personne n'est méchant ni agressif, et cependant vous éprouvez des frissons, qui vont quelquefois jusqu'aux larmes. Les émotions dont il s'agit n'ont pas grand-chose à voir avec la tristesse, la joie, la peur, ces « émotions de base » qui peuvent être des états persistants. C'est pourquoi, plutôt que d'émotions nous parlerons de réponses émotionnelles, ou même de manifestations émotionnelles. Elles sont en effet l'indice d'un changement qui se produit à un instant donné. Ces réactions à l'écoute musicale ont ceci de particulier qu'elles sont plutôt faciles à observer, justement parce que le sujet est immobile et peut fermer les yeux, mais difficiles à interpréter.

L'étude des réponses émotionnelles a donné lieu, au GRM, à deux campagnes de recherche, fondées sur l'enregistrement d'indices électro-polygraphiques<sup>9</sup>. Alerté par Robert Francès sur l'intérêt de ces techniques pour l'étude de l'écoute musicale, nous avons d'abord procédé à de tels enregistrements à l'hôpital Necker, avec Élisabeth Dumaurier (1981-82), jusqu'à ce que nous équipions spécialement une cellule d'écoute dans les locaux du GRM, pour une seconde campagne de recherche menée avec Jean-Luc Jézéquel (de 1984 à 1988). La technique électro-

---

<sup>9</sup> Cf. Jézéquel 1986 et quatre cahiers (700 p.) conservés au GRM en Bibliothèque interne d'inédits de recherche.

polygraphique consiste à enregistrer simultanément plusieurs indices physiologiques (en plus d'un électroencéphalogramme) : la réponse électrodermale (RED), le rythme cardiaque, les mouvements respiratoires (mouvements de la cage thoracique) et les mouvements oculaires (enregistrements électro-myographiques, yeux fermés). La RED est un indice particulièrement sensible à un trouble émotionnel. Quand un sujet dit avoir ressenti une émotion, le tracé le montre, donne une indication d'amplitude et permet de dater l'événement<sup>10</sup>.

Certaines réponses observées s'interprètent aisément. C'est le cas de celles qui sont l'effet d'une surprise : par exemple, après un instant de repos silencieux, un quelconque bruit dans la cellule d'écoute ou même un bruit très lointain, à peine audible, s'il peut être interprété comme le pas de quelqu'un qui pourrait entrer.

D'autres réponses sont plus surprenantes : celles qui ne sont associées à aucun changement dans l'environnement et sont l'indice de ce que *vit* le sujet. Certains sujets, inquiets sans doute de la situation dans laquelle on les a placés, yeux fermés, dans une cellule insonorisée parfaitement silencieuse, équipés d'une dizaine d'électrodes collées sur la peau, ne cessent de manifester leur trouble par une réponse intempestive, avant même qu'on ait pu leur faire entendre quoi que ce soit. Ceux-là sont inaptes à l'expérimentation. En règle générale, les réponses varient d'un sujet à l'autre, c'est pourquoi l'association de plusieurs indices est précieuse. Il faut néanmoins « étalonner » les sujets à l'aide de quelques tâches et stimulations normalisées.

Une séance d'écoute commence par un moment de repos, en silence. On n'observe, chez les sujets paisibles, aucune réponse électrodermale. En revanche, dès qu'on lance la musique, une forte RED est enregistrée (après un bref temps de latence). Ce n'est pas tant la stimulation sonore elle-même, qui la provoque, que la mobilisation soudaine de l'attention. De même, quelques changements très nets dans la musique peuvent expliquer certaines réponses. Mais ce sont les autres qui nous intéressent, celles qui ne sont la « réponse » à aucun changement dans la stimulation et ne sont que l'indice d'un événement dans la conduite du sujet. En les confrontant aux commentaires verbaux apportés par les auditeurs après l'enregistrement, on constate qu'elles sont associées à une prise de conscience, à une mobilisation ou remobilisation, à une analyse, souvent rétrospective. C'est pourquoi elles peuvent être désynchronisées de la musique.

C'est ce que l'on observe souvent *après* la musique, lorsque le sujet reste au repos, dans le

---

<sup>10</sup> On capte une modification de la conduction de la peau, conséquence d'une très légère sudation.

silence, les yeux fermés. Une forte RED peut indiquer que l'auditeur se remémore un instant qu'il a vécu ou réinterprète ce qu'il a entendu. L'écoute, comme construction d'une forme et d'un sens, ne s'arrête pas quand cesse la musique. C'est ce qui montre que *les émotions, du moins celles que capte la réponse électrodermale, ne sont pas à proprement parler « provoquées » par la musique, mais sont une manifestation d'une dimension de la conduite actuelle.*

Un bel exemple est celui d'une auditrice de *Sommeil* invitée à pratiquer une écoute empathique et expliquant, après écoute, qu'elle a compris ce qui faisait pour elle l'efficacité des « coup » (le rapprochement temporel d'une impulsion aiguë et d'une grave) et en a éprouvé une émotion : « Je le dis parce qu'il va peut-être y avoir des vibrations sur le papier ; j'étais toute contente d'avoir trouvé ça ». Certes, des vibrations, il y en avait ! Dans le local attenant à la cellule d'écoute, penchés sur le papier qui se déroulait, nous nous demandions bien ce qu'il avait pu arriver à notre auditrice pour que l'aiguille de la RED aille se bloquer plusieurs secondes sur sa butée. La cause en était une analyse rétrospective, une compréhension soudaine, donc le plaisir de comprendre (« j'étais toute contente d'avoir trouvé ça »), générateur d'une émotion. Cet événement, qui se produit dans le cours de l'écoute et non dans le cours de la musique, modifie l'orientation d'écoute : il y a un avant et un après. Avant, l'écoute est ouverte, flottante, désorientée. La compréhension rétrospective crée une remobilisation, associée à une réponse émotionnelle. Après, pendant les minutes qui suivront, elle orientera l'écoute, polarisera l'attention dans une direction particulière. Cet instant dans le cours de l'écoute actuelle aura fait basculer d'une conduite type à une autre.

Ce qui ressort de l'ensemble de ces observations sur l'écoute est d'abord que la signification attribuée par l'auditeur à l'objet entendu est une dimension de sa conduite, elle même orientée par une attente. On ne saurait comprendre la construction d'un sens sans étudier les conduites de réception.

Mais cette attente est susceptible de réorientations subites au cours de l'écoute, résultant d'une compréhension soudaine ou d'une prise de conscience, qui se traduit par une réponse émotionnelle – dont le frisson est l'exemple prototypique. Ce n'est pas un état émotionnel (comme la joie, la tristesse...), mais un événement qui survient : une mobilisation et une focalisation de l'attention qui entretiendra ou même augmentera en retour la compréhension, comme une boucle de réaction positive, et renforcera la spécificité de la conduite

## Références

Alcazar Aranda, A., *Anàlisis de la música electroacústica –gènere acusmàtico- a partir de su escucha*, thèse de doctorat, Université de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004.

Alcazar Aranda, A., « Analyse de la musique électroacoustique, genre acousmatique, à partir de son écoute : bases théoriques, méthodologie et but de la recherche, conclusions » (présentation succincte de la thèse), Revue *Lien*, *L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques*, Musique et Recherches, 2006. Téléchargeable sur

<http://www.musiques-recherches.be/edition/la-revue-lien>

[Note FD 2017 : voir aussi le n°8 de la revue en ligne Musimédiane :

<http://www.musimediane.com/numero-8/>]

Collectif, *La musique électroacoustique*, CDrom, Ina-GRM, Hyptique, 2000.

Delalande, F., « La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy : essai d'analyse esthétique », *Analyse Musicale* n°16, 1989.

Delalande, F., “Music Analysis and Reception Behaviours : *Sommeil* by Pierre Henry”, *Journal of New Music Research*, Vol 27 n° 1-2, Swets & Zeitlinger, Netherlands, pp 13-66, 1998.

[Note FD 2017 : Article publié en français dans *FD Analyser la musique, pourquoi, comment?* INA publications, 2015]

Delalande, F., « La construction d'une représentation de l'espace dans les conduites de réception » (à propos de *Sommeil* de P. Henry) in Stefani, Tarasti, Marconi (éd.) *Musical Signification between rhetoric and pragmatics*, actes du 5<sup>ème</sup> congrès international sur la signification musicale, Bologne, CLUEB, 1998.

Delalande, F. et Besson, D., « Problèmes théoriques et pratiques de la transcription des musiques électroacoustiques » (analyse d'*Aquatisme* de Parmegiani) in *Actes du second congrès européen d'analyse musicale*, Université de Trente, Italie, 1992.

Présentation multimédia en ligne : « Aquatisme »,

<https://www.francois-delalande.fr/aquatisme/>

Delalande F., Dupont M., « *Xu yi, Le plein du vide : L'œuvre et sa perception* » (analyse multimédia en ligne) :

Eco, U., *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.

Greimas, A. J., Courtés, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979.

Jauss, H.R *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Jézéquel, J-L, « De la musique au corps : analyse expérimentale des conduites de réception musicale », in Chion, M. et Delalande, F. (dir.) *Recherche Musicale au GRM*, La revue Musicale, Richard Masse, Paris, 1986.