

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Vicente Manuel Claramonte Sanz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Vicente Manuel Claramonte Sanz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nommick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Juan Bernardo Pineda.** Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer

Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines

Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización

José María Hortelano, operador de cámara

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



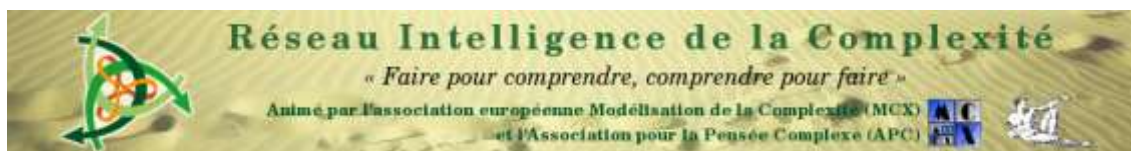
Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris





Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca  
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de  
Expresión Musical,  
Plástica y Corporal  
Universidad Zaragoza

King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

# *Artículos de investigación*

## Le solo imprévu : l'atelier d'improvisation comme lieu d'échanges entre cultures d'audition

Arthur Dutra

Compositeur, vibraphoniste, batteur et écrivain  
University of Rouen-Normandie, France

**Résumé.** À partir de l'idée d'espace commun d'un fait musical, de la sociologue Anne-Marie Green, et de la théorie de la réception de Hans Robert Hauss, l'atelier d'improvisation musical pour tout public est envisagé dans sa possibilité de transformation des pratiques de réception, en vue d'une modification dans la propre nature de la culture d'audition de chaque auditeur. Dans ce sens, nous proposons quatre axes de réflexion, allant de la validation de l'expérience personnelle des participants à la réception de la surprise de l'instant comme facteur d'éducation musicale, en passant par la recherche des outils de communication spécifiques à la réception de la musique, capables de captiver les auditeurs au sujet des aspects originaux des formes de musique *jamais écoutées*.

**Mots-clés.** Réception de la musique, Culture d'audition, Improvisation musicale, Atelier d'improvisation.

**Abstract.** Starting from sociologist Anne-Marie Green's idea of "common space", and from Hans Robert Hauss' reception theory, the improvisation workshop is thought to be a way of transforming the practices of reception, in order to modify the nature of the *culture of listening* of each listener. Four research axis are, then, proposed, from the validation of the personal experience of the participants to the reception of the instant's surprise as a factor of education, including the research of communicational tools specific to reception of music, capable of captivating the listeners with the original aspects of the unknown musical territories.

**Keywords.** Reception of music, Culture of listening, Musical improvisation, Improvisation workshop.

---

Dans son article portant sur *L'Influence de l'espace sur la réception musicale* Anne-Marie Green envisage une réflexion sur l'« espace commun » que le fait musical engendre à travers la coexistence des temporalités internes de l'acte musical et du temps externe à connotation sociologique. Si l'on considère que le

temps musical est « abstrait, c'est-à-dire vécu par la conscience de celui qui en fait l'expérience »<sup>1</sup>, alors la corporéité de l'auditeur peut sans doute servir de *locus* pour l'organisation de l'espace musical. En fait, c'est comme si Green mettait un autre sujet dans la phrase adornienne. En l'occurrence, Adorno s'attachait à la nécessité de la séquence intra-temporale des phénomènes musicaux. Dans ce contexte, il s'intéressait à l'aspect fictif en tant que « participation au caractère d'apparence de l'art »<sup>2</sup>. En effet, rien de plus *réel* que de penser à la temporalité des phénomènes musicaux laquelle, dans diverses cultures, se connecte volontiers à celle du corps humain.

La raison pour laquelle l'énoncé de Green nous importe vient du fait que l'écoute de « l'ethnomusicologue » est autant rare que le relativisme culturel l'est pour la réception de l'auditeur commun. Avec l'usage du walkman<sup>3</sup>, la musique se fait nomade<sup>4</sup>, affirme Jacques Attali. Et Green d'ajouter que la réception musicale serait, ainsi, devenue « secrète pour l'autre »<sup>5</sup>. Ce « secret », que l'auteure attribue à l'audition autonome offerte par l'appareil portable dans l'espace public, est aujourd'hui moins important vis-à-vis du partage de données et du stockage dématérialisé en ligne. En même temps, il est à présent notoire que la réception étudiée à travers la collectivité du goût informé culturellement ou de l'ambiguïté de l'audition distraite est de plus en plus étudiée. Aurions-nous donc à faire à l'écoute individuelle, celle qui concerne la « corporéité » organisatrice de l'espace musical, la seule à rester d'une certaine manière « secrète » ? Autrement, combien d'auditeurs seraient capables de *visiter* les musiques du monde avec la même aisance dont ils soutiennent ces morceaux préférés depuis 1979, l'année où le walkman a été lancé ?

Avant de répondre à ces questions, nous nous proposons de les analyser sous l'angle de l'histoire de la réception. S'inspirant de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, la thèse de doctorat en musique de Jean-Pierre Armengaud a cherché à circonscrire le concept de premier récepteur d'une œuvre dans le contexte de l'interprétation des partitions classiques européennes. L'interprète désirait exprimer les actualisations de l'histoire de la réception d'une œuvre<sup>6</sup>. En la véhiculant par l'interprétation, nous croyons qu'une certaine *culture d'audition* peut se transmettre de la sorte. Analyser les conditions d'existence de cette forme de *culture* par rapport à l'auditeur commun consiste en un des objectifs principaux de ce texte. Pourtant, Armengaud emploie le concept de

---

\* Fecha de recepción: 09-12-2020/ Fecha de aceptación: 25-01-2021.

<sup>1</sup> GREEN, Anne-Marie : « L'influence de l'espace sur la réception musicale », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp.727-742, p.727.

<sup>2</sup> ADORNO, Theodor: *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão, Edições 70, Lisboa, 2008, p. 44-5. Notre traduction.

<sup>3</sup> Wikipédia : « Walkman est une marque déposée par l'entreprise Sony qui historiquement désigne les baladeurs à cassette qu'elle a vendus depuis 1979 ».

<sup>4</sup> ATTALI, Jacques : *Lignes d'horizon*, Fayard, Paris, 1990.

<sup>5</sup> GREEN, Anne-Marie: « L'influence de l'espace... *Op. Cit.*, p. 734.

<sup>6</sup> ARMENGAUD, Jean-Pierre : *Pour une esthétique de la réception musicale*. Mémoire thèse de doctorat. Université de Paris I, Paris, 1994, p. 132. Selon ce pianiste musicologue, il s'agissait de la particularité de la réception de l'interprète musical par rapport à la réception littéraire.

« premier lecteur » dans un sens très différent de celui que Jauss utilise pour la compréhension de l'appréhension esthétique du lecteur ordinaire. Mais chez les deux auteurs, se maintient l'idée d'une ligne historique connectant le récepteur du passé à celui d'aujourd'hui. Ici la perspective d'Armengaud nous intéresse dans la mesure où l'interprète est capable de créer des formes de styles dans des cultures de réception. Il aurait donc la possibilité d'informer le public à propos d'un auteur de façon analogue à celle du critique ou du commentateur qu'oriente la perception des lecteurs vers des aspects spécifiques ou impensés dans l'œuvre d'un philosophe ou d'un écrivain.

Si chez Jauss les expériences des premières réceptions de chaque œuvre se rapportaient au fait de nous informer sur la réception du public contemporain, et si chaque nouvelle réception d'une nouvelle œuvre nous enseignait aussi sur les réceptions en général, il nous reste la question portant sur la possibilité de modifier cette réception à travers des pratiques capables d'affecter l'horizon d'attente<sup>7</sup> d'un public. Pour essayer d'y répondre nous voudrions proposer quatre axes de réflexion.

D'abord, l'expérience personnelle des auditeurs ordinaires est rarement validée comme objet d'une connaissance concrète de la réception de la musique. L'ethnomusicologie et les études sur la sociologie de la réception ont fourni des éléments pour une connaissance approfondie du composant culturel et des diverses pratiques de réception. Mais d'une manière générale ils sont restés dépendantes soit d'une collectivité à partir de laquelle cette réception est possible, soit des pratiques en vigueur en réalités distantes de l'improvisation libre et même du jazz<sup>8</sup>. De plus, ces pratiques ont plusieurs fois fait l'objet de critiques de la part des participants d'une même culture d'audition. Les études sur la réception peuvent à leur tour aborder la réalité des auditeurs individuels dont les pratiques échappent d'un standard défini par sa culture<sup>9</sup>. Ces études ont la possibilité de développer les modes de communication propres à chaque situation de réception.

Lorsque Philip Tagg pense le « musème » de Charles Seeger comme une éventuelle unité minimale de sens musical, il s'agit pour lui de proposer un élément unificateur du discours sur la musique, capable d'être utilisé par tous les acteurs d'une même culture d'audition, qu'ils soient musiciens, spécialistes

---

<sup>7</sup> Sans citer Jauss, Molino définit l'horizon d'attente dans la musique comme suit : « la musique que j'entends en ce moment vient s'inscrire dans l'ensemble des musiques que j'ai déjà entendues et de celles que je pourrais entendre ». MOLINO, Jean. « Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 1154-1196, p. 1180.

<sup>8</sup> Nous pensons ici non seulement au jazz américain, mais aussi à tous les styles qui utilisent ses procédures et techniques d'improvisation.

<sup>9</sup> Notons-nous que Jacques Rancière modélise d'une certaine façon des pratiques culturelles et éducatives individuelles qui ont la capacité de générer une réflexion pour tout le contexte dans lequel elles s'insèrent. Voir, comme exemple, RANCIÈRE, Jacques. *Le Maître Ignorant. Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987.

ou auditeurs. C'est justement la recherche des outils de communication spécifiques à la réception de la musique qui légitime le deuxième aspect que nous voudrions signaler. Dans le sillage de la terminologie de Jean Molino, Tagg montre comment la construction (*poïétique*) et la réception (*esthétique*) de différentes structures musicales sont directement liées au sein d'une même culture. Cependant, ce facteur semble s'opposer à la tendance générale des études musicologiques, car :

Il est beaucoup plus commun dans la musicologie traditionnelle d'envisager les structures musicales, et particulièrement les structures tonales, à l'aide de termes ayant trait à la construction (*poïétique*) - "pentatonisme", "do majeur", "bVII", etc. - plus qu'à l'aide de termes liés à la réception (*esthétiques/phénoménologiques*) - "accord de détective", appoggiature, voix de garce, etc. Tout discours à propos des arts visuels permet au commentateur de faire référence aux objets d'un tableau en fonction de ce qu'ils sont censés signifier, plutôt que de la manière dont ils sont construits. En revanche, les qualificatifs décrivant les structures musicales font figure de charabia technique aux yeux des auditeurs dotés par ailleurs d'une indéniable capacité de réception (...)<sup>10</sup>

Il semblerait que les termes liés à la réception montrent, dans les études sur la musique, le sceau de la subjectivité et du manque de précision formelle. A ceux qui s'attachent à la théorie musicale, il resterait la tâche de remettre le contenu de la musique à l'instance supérieure comprenant la syntaxe<sup>11</sup> musicale. Il est intéressant de rappeler ici le passage où Adorno caractérise la musique de Debussy à l'aide d'une expression relative à la réception. L'homme de lettres musicien tenait à préciser son changement de positionnement, d'analyste de la musique allemande en auditeur de la musique française : « Il faut une rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est-à-dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau »<sup>12</sup>. Il s'agissait non seulement, comme l'affirme Jean Marc Chouvel, d'une prise de conscience par le philosophe « qu'un style d'œuvre, c'est d'abord un style d'écoute, que les deux éléments sont indissociables... »<sup>13</sup>. Ici, nous pouvons remarquer avant tout une modification de la place d'Adorno en tant que chercheur, passant de la position de « locuteur natif » de la musique et de la culture allemande à celle de « spectateur-participant » à une réception *colorée* des sonorités de Debussy. En fait, les comptes rendus individuels sur les rapports entre les arts renvoient, même dans ce passage d'Adorno, à une capacité analogique de l'auditeur, celle-ci ne dépendant pas de la connaissance musicale. Plus que cela, ils constituent des éléments d'une communication particulière de la réception musicale.

---

<sup>10</sup> TAGG, Philip : « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 743-772, p. 746.

<sup>11</sup> Tagg arrive même à parler d'une « obsession syntactique », qui « n'encourage pas l'élaboration de modèles sémantiques basés sur le raisonnement paradigmatique ». *Ibid.*, p. 745.

<sup>12</sup> ADORNO, Theodor : *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962, p. 193.

<sup>13</sup> CHOUVEL, Jean-Marc : « Analyse dynamique et écoute : modèle de l'œuvre ou métaphore du sujet ? », dans *De l'écoute à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 69-84, p. 77.

Comme en témoigne Lars Lilliestam, la question de savoir « si les auditeurs sans un enseignement musicale analytique comprennent vraiment la musique de la même façon que l'analyste est soigneusement évitée bien qu'elle soit fondamentale »<sup>14</sup>. Les études sur la réception tendent donc à procéder d'une manière correspondante au schéma d'étude réalisé par le commentateur ou le musicien. La réception étant informée par l'établissement de la pratique musicale professionnelle ou semi-professionnelle, la connaissance approfondie de l'œuvre devient le principal objet de partage. La réception initiale du musicien n'est considérée ici que comme l'étape rudimentaire du processus de compréhension de l'œuvre. L'appréhension théorique et technique a pour vertu de constituer une forme de vérité relative à l'objet musical, car elle doit, à juste titre, être partagée avec le récepteur. C'est donc sous la forme des modèles exemplaires d'audition que s'affirme la valeur d'une partie des études sur la réception. Chacun sait que cette perspective ne prend que rarement en compte toutes les étapes du développement de la réception, même chez les musiciens. Dans ce cadre, le premier contact avec les œuvres, s'il n'est compatible avec aucune évaluation *définitive*, est rarement considéré comme objet d'une connaissance sur la réception.

Au contraire, les études réceptionnistes pourraient aussi porter sur des pratiques individuelles, lesquelles ont aussi la capacité d'illuminer certains détails de la production d'un auteur, d'une œuvre ou d'une pratique artistique. Cette réflexion va de pair avec celle de Jauss, qui a cherché à cerner et à valoriser l'expérience du public commun des œuvres, qui n'étaient pas à l'origine destinées à la réflexion des théoriciens. Par conséquent, comme l'affirme Jean Starobinski, même l'interprétation réflexive a « tout à gagner si elle garde en mémoire l'expérience plus directe qui la précède »<sup>15</sup>. Jauss conçoit la réception comme un carrefour d'échanges qui se réalisent entre le premier contact d'un public avec une nouvelle œuvre, et l'éventail de référentiels préexistants qui informent le récepteur à l'instant de ce contact. C'est cette importance conférée à l'horizon premier de l'expérience esthétique surtout d'un public ordinaire qui conduit au troisième axe de notre réflexion. Pour cela, il nous faut appréhender les termes d'une des définitions de réception littéraire données par l'auteur :

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulables qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle

---

<sup>14</sup> LILLIESTAM, Lars : « Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People », dans *Volume !* [Online], 10 : 1 | 2013, Online since 30 December 2013, connection on 04 December 2018. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3733> ; DOI : 10.4000/volume/3733, p. 2.

<sup>15</sup> STAROBINSKI, Jean : « Préface », dans JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978, p. 15.



présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.<sup>16</sup>

Ainsi, les conditions de validation d'une expérience de réception dépendent non seulement de l'absence d'un subjectivisme psychologique, mais aussi de la possibilité de reconstitution de l'attente du public initial d'une œuvre. Cette attente doit se fonder sur ce qui est reconnu comme pratique de réception et qui forme sa culture de réception à un moment déterminé. Par conséquent, si Jauss met en évidence l'importance des premiers spectateurs d'une œuvre, c'est parce qu'il y a une tâche qui leur incombe, celle du partage du sens de la création pour un temps déterminé qui sera transmis aux époques postérieures. Jauss valide aussi la rencontre initiale avec une œuvre, qui se passe à l'intérieur d'une culture de réception. Dès que nous considérons que l'attente du récepteur d'une époque est formée par celles des auditeurs particuliers et par les récits et les impressions de ces prises de contact avec des morceaux ou des types de musique, nous sommes en face de plusieurs *histoires* de réception. La validation de Jauss est alors transmise à des fins de recherche de la part de tous ces autres « corporités » organisatrices des espaces musicaux, dont parle Anne-Marie Green. Nous pouvons donc traduire le sens de cette réception musicale plurielle et singulière par la question suivante : dans quelle mesure l'ensemble des caractéristiques<sup>17</sup> d'un objet musical, ainsi que le contexte de l'événement particulier de chacune de ses *présentations*, nous a surpris, choqué, ému, à un moment donné, comme cela nous paraîtrait aujourd'hui ? L'élément de surprise, entre autres, remonterait peut-être à l'existence d'une culture antérieure que cette musique ou cette œuvre aurait aidée à modeler et transformer.

En ce qui concerne l'univers musical, la réception se présente comme un échange entre cultures d'audition qui s'interpénétraient et se modifieraient au contact de l'une avec l'autre. Car non seulement la première écoute contient un composant dialectique et malléable à propos de sa culture d'audition, mais aussi toutes les premières auditions peuvent être comprises comme des actions interculturelles, leur potentiel d'apprentissage et la possibilité de validation dépendant des *nouveautés* écoutées à la lumière de la surprise esthétique et pas du caractère ethnocentrique. Les musiques improvisées, dont l'originalité liée à l'écoute s'impose comme *règle*, permettent d'une certaine façon d'inciter à « entraîner » les auditeurs aux réceptions de toutes formes de musiques. Et cette tâche peut être comprise dans le sens plus large d'une *vocation* anthropologique pour la promotion des échanges culturels<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> JAUSS, *Ibid.*, p. 54.

<sup>17</sup> Jauss distingue « l'action de l'œuvre, l'effet qu'elle produit », de sa réception. Selon lui, « ce sont les deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition. JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.* p. 269.

<sup>18</sup> Les musiques improvisées mettent en scène plusieurs formes d'opposer ou d'assimiler l'inconnu et le familier à une culture musicale. Une réception particulière de ces musiques pourrait servir à l'audition d'une manière générale. Cf. DUTRA, Arthur : « *Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique* », dans *ITAMAR. Revista de Investigación musical : Territorios para el Arte*, n. 5, *Territorios Doctorado*, Universitat de València, 2019, pp. 305-312.

Cependant, pour que ce type de « vocation » soit exercé il nous faudrait développer une communication sur une forme de réception capable de captiver les auditeurs au sujet des aspects originaux des formes de musique *jamais écoutées*. C'est en cela que consiste le quatrième axe de notre réflexion. La préparation pour une réception de la surprise de l'instant surmontera son paradoxe apriorique en prédisposant chaque membre d'une culture d'audition à toujours dénaturiser sa pratique de réception. En capturant l'instant, l'auditeur la relativiserait en tant qu'horizon d'attente à être modifié, nuancé ou confirmé à chaque nouvelle écoute<sup>19</sup>.

Lorsque Tagg atteste l'importance d'une communication dans la réception commune aux auditeurs et aux musiciens, il ne s'agit pas pour lui de composer le « dictionnaire de significations connues d'avance » auquel Valéry oppose le principe de la *vision pure*. Ce dernier renvoie à une « vision libérée par l'art du 'déjà vu' de tout ce qui la détermine *a priori* à l'insu du sujet et qui acquiert par le fait du langage la fixité du cliché »<sup>20</sup>. Jauss l'utilise comme un des paramètres d'une réception qui n'est pas dictée par l'habitude de ce qui est déjà connu. Donc, Valéry nomme « pure » la réception libérée d'une détermination préalable, soit de la connaissance, soit de l'habitude, comme à vouloir la dépouiller de tous les traits de l'ethnocentrisme<sup>21</sup>. Dans son essai sur Léonard de Vinci, presque contemporain de la théorie de l'art comme pure sensibilité visuelle de Konrad Fiedler<sup>22</sup>, Valéry développe le principe d'une vision créatrice de la part du spectateur. Selon le commentaire de Jauss :

Qui veut avoir la perception esthétique d'un tableau, c'est-à-dire accéder par la vision à une connaissance nouvelle, doit résister à la tendance à identifier ou à reconnaître trop vite les objets, et prendre conscience, au contraire, de la façon dont se constituent peu à peu pour le spectateur, à partir de taches de couleur d'abord étrangères à toute signification, un objet et donc une signification de la réalité visuelle.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Cette communication ne doit pas être pensée comme une formule appliquée à toutes les cultures.

<sup>20</sup> JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.*, p. 157. L'idée de cliché n'aurait pas le même sens dans la musique. Mélodies, rythmes et formes harmoniques connues et répétées ne sont pas des structures que limiteraient le sens et l'horizon d'attente. Les clichés musicaux seraient des *articulations* et des intentions répétées de la même manière dans des circonstances similaires d'une même situation de réception d'une culture.

<sup>21</sup> Il est intéressant de rappeler qu'Adorno pense d'une façon opposée. Chez cet auteur, la réception *pure* serait celle caractérisée par l'appréhension des connaissances capables de discerner, entre autres, la structure formelle et le contenu d'une œuvre. Si Valéry craint les préconceptions inconscientes du spectateur, Adorno semble douter du propre spectateur et de l'absence d'une connaissance préalable capable d'orienter sa réception.

<sup>22</sup> Selon Jauss, les idées de Valéry et de Fiedler coïncident sur plusieurs aspects. L'essai sur Léonard date de 1894, alors que la théorie de l'art comme pure sensibilité visuelle a été « développée dans les années 1880 par Konrad Fiedler et qui, à travers Adolf Hildebrand, Alois Riegel, Heinrich Wölfflin, Richard Hamann, est restée jusqu'à nos jours à l'actualité des discussions esthétiques ». JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.*, p.155.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 158.

Valéry établit une procédure où l'action inconsciente est antérieure à la compréhension et au jugement esthétique, le spectateur s'élevant de « métaphores en métaphores, de suppositions en suppositions, à l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir, qu'on n'a pas toujours eu d'avance ». Son « pas à pas » au sujet du jugement d'une peinture est comme la participation d'un auditeur-improvisateur écoutant d'abord le tempo d'une base rythmique... Et essayant d'improviser peu à peu en pensant aux couleurs des notes des accords<sup>24</sup> lancées de temps en temps : il n'y a rien à « reconnaître d'abord ». Puis il s'agit de « faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité (...)»<sup>25</sup>. L'auditeur-improvisateur expérimente donc les notes jusqu'à parvenir à une perception esthétique particulière à travers sa propre relation avec les objets. Rappelons-nous la réflexion d'Alain Savouret qui, selon le musicologue Clément Canonne, caractérisait l'incertitude concernant l'évolution d'une performance « en reprenant le mot de Paul Valéry : les improvisateurs ' entrent dans l'avenir à reculons '... et il en est de même pour les auditeurs »<sup>26</sup>.

La *pureté* de la vision professée par Valéry tend donc à refléter l'attitude de l'anthropologue qui relativise le regard de sa culture pour pouvoir regarder toujours à *nouveau*. Mais il y a aussi la « pureté » de toute une tradition sur la réception de la musique qui considère idéale l'audition émanant de la « contemplation pure »<sup>27</sup> du beau musical autonome cher à Eduard Hanslick. Cette audition « pure », qui serait pour Jean Molino un mythe à être déconstruit par l'ethnomusicologie et par la sociologie, s'oppose à l'idéal de réception pure chez Valéry. Rêvée pourtant par Hanslick, une audition considérée comme « pure » se traduit par la capacité de l'auditeur à s'apercevoir des traits relatifs à la construction poétique de la musique. Il ou elle devrait aussi savoir l'exprimer par ce que Philip Tagg a appelé au travers de qualificatifs capables de décrire les structures musicales. Ces qualificatifs sont inaccessibles même aux auditeurs dont la sensibilité permettrait une réception riche d'idées et de métaphores sur les interrelations existant entre les arts et même entre les sons. Dans ce sens, Molino se demande : « Pourquoi séparer aujourd'hui la musique de son contexte ? La musique pure en est aussi dépendante que les musiques des communautés restreintes et il ne serait que justice d'appliquer à la réception la formule que Goethe réservait pour la création : « Toutes mes poésies sont des poésies de circonstance' »<sup>28</sup>.

Chez Molino, l'expérience musicale apparaît comme une totalité combinant des aspects internes – la structure et la forme musicales – et externes - les circonstances de réception. C'est justement ce composant total du vécu de la réception que Jauss a cherché à réhabiliter par une esthétique qui agirait au

---

<sup>24</sup> Nous pensons ici aux mots d'Adorno à propos de Debussy, cités auparavant dans ce texte.

<sup>25</sup> VALÉRY, Paul : *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960, p. 1186.

<sup>26</sup> CANONNE, Clément : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS - Revue de Sciences humaines*, [Online], 2010, p. 344

<sup>27</sup> Cf. HANSLICK, Eduard: *Do belo musical*, Editora da Unicamp, Campinas, 1992.

<sup>28</sup> ECKERMANN, 1837-1948 : conversation avec Goethe du 18 septembre 1823, dans MOLINO, Jean : « Du plaisir à l'esthétique... *Op. Cit.* p. 1188.

moins sur deux fronts. D'abord, par l'élimination des oppositions comme celle entre la jouissance et l'action. Secondement, par une nouvelle compréhension de la fonction de communication de l'art qui serait toujours présente dans son efficacité spécifique. Ce sont ces traits centraux que les ateliers d'expérimentation et improvisation sonores – en connectant les quatre axes présentés ici et caractérisant et informant la réception de chaque participant – peuvent contribuer à mettre en pratique. Si l'autonomie de l'art a permis sa résistance et sa distanciation aux rapports de domination sociale, elle a aussi professé la critique à tout didactisme ainsi qu'à toute identification du spectateur avec l'objet présenté. Selon Jauss, la sentence d'Adorno réduirait la jouissance esthétique au philistinisme et dénierait l'identification émotionnelle au nom de la réflexion esthétique, de la qualité sensible de la perception et de la conscience libératrice. Le philosophe aurait donc ignoré le composant anthropologique de l'expérience artistique, qui maintient unis, dans divers cas, les domaines supérieur (sans finalité) et inférieur (utilitaire) de l'art. Son esthétique de la négativité serait, toujours selon Jauss, confrontée au paradoxe de présupposer « chez un public déjà cultivé par le contact avec l'art cette conscience émancipée que l'expérience esthétique en tant que communication de normes, créatrice d'un consensus, est censée pouvoir seule faire naître »<sup>29</sup>.

Chez Jauss, l'expérience esthétique ne se limite ni à l'expérience de l'œuvre ni à l'expérience de soi, au contraire, elle s'ouvre à l'expérience de l'autre, l'art exerçant de fait sa fonction sociale. Et ce « autre » agirait au niveau de « l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire »<sup>30</sup>. L'auteur n'envisage pas ici la dimension anthropologique et éducative que sa théorie suggère dans le sens de promouvoir des échanges entre la réception idéale et spontanée du public ordinaire et d'autres formes d'art pour lesquels ce public agirait avec un détachement<sup>31</sup> caractéristique de la froideur de l'« œil sec », dont parlait Descartes<sup>32</sup>, ou de la « froideur bourgeoise » d'Adorno<sup>33</sup>. Cette réception immédiate et inespérée, que Valéry envisage à travers un regard pur et instantané, ne devrait-elle pas avoir lieu justement par rapport aux formes artistiques qui ne feraient pas partie de l'horizon d'attente d'un public ? En d'autres termes, ne serait-ce pas l'autre artistique le véritable idéal de la réception authentique ?

En outre, les citations du concept de vision pure chez Valéry servent à illustrer encore un autre aspect des cultures d'audition : la territorialité, qui donnerait au regard du visiteur l'expérimentation du geste esthétique. L'atelier musical permettrait le contact avec le *jamais écouté* à travers les improvisations idiomatiques ou l'improvisation libre. Les premières auraient lieu à partir de la

---

<sup>29</sup> JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.*, p. 161.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Formes et types de musique distantes du goût d'un public déterminé, qui ne feraient pas partie de ses pratiques de réception.

<sup>32</sup> POPPER, Frank : *Art, Action et Participation*, Klincksieck Éditions, Paris, 1985, p. 195.

<sup>33</sup> Cf. ADORNO, T. : *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978, p. 357

familiarisation et de la retransmission graduelle des structures rythmiques, mélodiques et harmoniques de chaque style. La seconde privilégierait le développement de la sensibilité musicale et phénoménologique du participant par rapport aux paramètres d'intercommunication établies à chaque instant. Cette expérimentation sonore constante marquerait ainsi les échanges entre les diverses cultures d'audition. Si du point de vue de l'auditeur-participant, les sons produits sont comme un pas à pas sur ce *champ limité*, l'écoute passive nous semble cheminer comme des images inhérentes à cet événement. L'enseignement musical ne devrait pas non plus ignorer l'appréhension culturelle préliminaire du musicien en tant qu'auditeur. Il nous serait donc utile de retirer la praxis musicale de l'atmosphère sacrée que lui confère l'image de construction de monuments, pour la reconstruire peut-être en tant qu'exploration sonore et somme toute, en tant que *visitation*. Le walkman a permis le nomadisme de nos musiques. Le MP3 et les services de streaming ont rendu nomades presque toutes les musiques. Chaque atelier d'une musique improvisée offrira à la réception elle-même ce nomadisme toujours illimité, bien que toujours *pas à pas*. Au contraire, définir l'écoute distraite comme objet d'étude central du champ de la réception musicale nous ferait délimiter des frontières pour chaque corporéité organisatrice de cet espace musical. Cela ne veut pas dire que l'audition deviendra dépendante de la pratique musicale. Quelques heures de pratique musicale par mois ne pourront jamais former un musicien, mais il y aurait quand même sur le chemin d'écoute diverses *nouvelles musiques* dans les casques accompagnant les portables.

### Bibliographie

- ADORNO, Theodor : *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.  
\_\_\_\_ *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978.  
\_\_\_\_ *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão, Edições 70, Lisboa, 2008.  
ARMENGAUD, Jean-Pierre : *Pour une esthétique de la réception musicale*. Mémoire thèse de doctorat. Université de Paris I, Paris, 1994.  
ATTALI, Jacques : *Lignes d'horizon*, Fayard, Paris, 1990.  
CANONNE, Clément : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS - Revue de Sciences humaines*, [Online], 2010.  
CHOUVEL, Jean-Marc : « Analyse dynamique et écoute : modèle de l'œuvre ou métaphore du sujet? », dans *De l'écoute à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 69-84.  
GREEN, Anne-Marie. "L'influence de l'espace sur la réception musicale". Dans : *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp.727-742.  
DUTRA, Arthur : « Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique », dans *ITAMAR. Revista de Investigación musical: Territorios para el Arte, n. 5, Territorios Doctorado*, Universitat de València, 2019, pp. 305-312.  
HANSLICK, Eduard: *Do belo musical*, Editora da Unicamp, Campinas, 1992.  
JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978.  
LILLIESTAM, Lars: « Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People », dans *Volume !* [Online], 10 : 1 | 2013, Online since 30 December 2013, connection on 04 December 2018. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3733> ; DOI : 10.4000/volume 3733.  
POPPER, Frank : *Art, Action et Participation*, Klincksieck Éditions, Paris, 1985.

MOLINO, Jean. « Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 1154-1196.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Maître Ignorant. Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987.

SAVOURET, Alain. « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne. Dans : *TRACÉS. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010.

TAGG, Philip : « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 743-772.

VALERY, Paul : *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.