

# 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



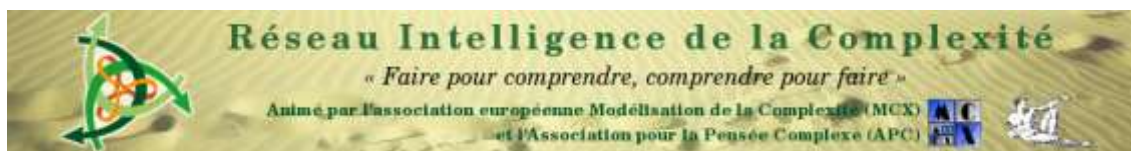
Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



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*

# Musiques improvisées - A propos de « cultures d'audition » : Trois distinctions conceptuelles d'un auditeur-ethnomusicologue

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

**Résumé.** Faisant appel aux catégories respectives de musicien-auditeur, d'*auditeur-ethnomusicologue* et d'*auditeur-critique* (ou simplement de musicien, d'*ethnomusicologue* et de *critique*), l'article cherche à démontrer le caractère dynamique du concept de *culture d'audition*, en mettant en relief la possibilité d'une modification dans l'horizon d'attente des auditeurs.

**Mots-clés :** culture d'audition ; musicien-auditeur ; auditeurethnomusicologue; auditeur-critique ; réception de la musique ; improvisation musicale.

**Abstract.** The article intends to demonstrate the dynamic character of the concept of culture of listening, by developing the categories of *musicianlistener*, *listener-ethnomusicologist* and *listener-critique*, and focusing on the possibility of a modification on the horizon of expectation of the listeners.

**Keywords:** Culture of listening, musician-listener, listener-etnomusicologist, listener-critic, reception of music; musical improvisation.

---

Une fois, après un de ses concerts, un instrumentiste-improvisateur a écouté indistinctement une curieuse évaluation de son art. Sans noter la proximité du musicien, deux auditeurs discutaient et, soudainement, l'un a demandé à l'autre : « As-tu aimé le concert ? ». Une réponse incertaine s'en est suivie : les musiques écoutées étaient, selon lui, composées de trois moments. D'abord elles étaient belles et claires. Ensuite une grande étrangeté s'est installée, on ne pouvait reconnaître aucun trait familier. Finalement, tout concourait à revenir à l'ordre antérieur, mais non sans laisser dans l'air une interrogation portant sur ces étranges moments intermédiaires.

En fait, cette histoire peut être comprise comme une anecdote reflétant un premier contact entre deux cultures d'audition<sup>1</sup>. L'une, provenant des musiques

---

\* Fecha de recepción: 09-12-2020/ Fecha de aceptación: 20-01-2021.

d'improvisation d'inspiration jazzistique, présente comme une de ses valeurs principales la capacité de création et de réinterprétation constante des structures harmoniques, mélodiques et rythmiques des chansons et des thèmes instrumentaux. Les moments intermédiaires des musiques écoutées, qui constituaient justement ceux des improvisations, condensaient l'aventure risquée<sup>2</sup> et illimitée qui génère, peu à peu, l'identité de l'improvisateur. L'autre, qui concerne l'auditeur *critique*, attend un respect fidèle<sup>3</sup> des structures harmoniques, mélodiques et surtout rythmiques, paramètres qui font partie du canon musical conventionnel déjà connu. En l'occurrence, il s'agissait d'une rencontre où la méconnaissance des attentes mutuelles par rapport aux deux pratiques d'audition ne pouvait avoir généré autre chose qu'une évaluation négative de part en part<sup>4</sup>.

Mais il pourrait avoir une suite possible à cette histoire. Imaginez à présent que le premier auditeur pratique une écoute analogue à celle d'un ethnomusicologue et décide de rapprocher peu ou prou les deux *cultures*. Sachant que la différence de perspectives est une des causes de l'incompréhension mutuelle, que pourrait-il faire pour stimuler une écoute différenciée de la part de l'auditeur-*critique* ? Ce dernier pourrait-il expliquer que l'évaluation venait de l'incompréhension des moments d'improvisation situés traditionnellement entre les présentations du thème de chaque morceau ? De plus, ne pourrait-il pas solliciter l'aide du musicien qui, « sensible<sup>5</sup> » au manque de familiarité du *critique*, se mettrait à dialoguer avec l'audience, cherchant à préparer son attente ?

Pour l'effet de clarté de l'exposition, nous ferons appel aux catégories respectives de musicien-auditeur, d'*auditeur-ethnomusicologue* et d'*auditeur-critique*. Ou simplement de musicien, d'*ethnomusicologue* et de *critique*. Nous prétendons ainsi-proposer le langage d'un changement d'orientation capable de causer une légère modification dans l'horizon d'attente du *critique*. Pour ce faire, nous utiliserons trois distinctions conceptuelles, exposées comme suit :

La première partirait de l'attention contemplative, couramment employée comme paramètre d'une écoute réflexive pour arriver à l'écoute attentive et

---

<sup>1</sup> Par « culture d'audition », nous essayons de définir non seulement les similitudes entre les pratiques d'audition de groupes d'auditeurs (dont on inclut les musiciens), mais aussi ce qui est particulier à chaque situation de réception. Nous tenons à préciser que dans la formulation qui suit, nous présentons un type de schéma des attentes distinctives relatives à la musique écoutée et à ses valeurs, sans pour cela verser dans l'approfondissement de recherches de type ethnographiques.

<sup>2</sup> Dans le sens où Clément Canonne définit la prise de risque comme « une des valeurs cardinales de l'improvisation ». CANONNE, Clément : "L'appréciation Esthétique de L'improvisation", dans Firenze University Press • *Aisthesis* • special issue • [www.fupress.com/aisthesis](http://www.fupress.com/aisthesis) • ISSN 2035-8466, 2013, pp. 231-254, p. 342.

<sup>3</sup> Cette fidélité qui est évidemment subjective, varie selon la culture d'audition spécifique de chaque auditeur.

<sup>4</sup> Nous comptons aussi sur la déception du musicien par rapport à l'évaluation de l'auditeur.

<sup>5</sup> Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Entre *ludus* et *gestus* : une écoute sensible dans l'improvisation collective », dans *Musique Environnement : Du concert au quotidien, Sonorités n°9*, Lucie Editions, Nîmes, 2015.

prête à l'action propre de l'improvisateur<sup>6</sup>. Pour caractériser cette première attention, nous aimerions recourir à l'interprétation de Jeanne-Marie Gagnebin qui a abordé les concepts d'attention et de dispersion chez Theodor Adorno et Walter Benjamin. Selon la philosophe, les mouvements d'attention et de dispersion se rapprochent des définitions que la tradition philosophique a donné aux activités de « rappeler » et d'« oublier ». Le premier, *rappeler*, proche du terme allemand *Erinnerung*, serait comme un « raidissement psychique », un « recueillement » et une intériorisation spirituelle liés à une réunion d'images dispersées. Au contraire, *oublier* se rapprocherait chez Nietzsche au « renoncement heureux » et à la « délivrance sage » à une vie « plus grande ». De plus, il s'agissait d'affaiblir la « tension intellectuelle » par un type d'insouciance permanente. « La métaphysique classique, en passant par Augustin et Descartes, privilégie l'approche de la pensée en termes propres à l'activité du rappeler : mémoire, recollection, jonction, en opposition à la dispersion et à l'oubli »<sup>7</sup>.

Rappeler, recueillir, joindre, penser sont autant d'activités considérées comme contiguës par la philosophie. Elles ne seront seulement relativisées qu'à partir de Nietzsche. Il est également aisé d'ajouter à la liste d'auteurs Freud, avec son contexte de l'inconscient – élément intéressant vis-à-vis des objectifs de notre analyse. Mais nous n'oublierons pas Proust, avec son contexte de mémoire involontaire incluant les thèmes qui cherchaient à repenser le privilège donné au raidissement psychique pour une réflexion considérée fructifère. Il est plus facile encore de s'apercevoir comment ce recueillement, condition d'une véritable attention, a été privilégié en tant que composant nécessaire à la contemplation esthétique. L'activité centrale du spectateur et de l'auditeur indiquant son immobilité dans la salle de concert, il est vrai que le moindre geste sonore troublerait l'esthétique statique de l'audition. Dans l'immobilité, proche de l'attention, il n'était pas question d'aspirer à la libération par l'action, raison pour laquelle le geste du spectateur ne considérerait pas la praxis. Ainsi, comme l'observe Gagnebin, la contemplation est « peut-être la forme la plus élevée de l'attention ». En conséquence, nous pourrions dire que pour pouvoir écouter, le sujet esthétique « doit rester immobile »<sup>8</sup>.

Par ailleurs, l'écoute dans le contexte de l'improvisation libre<sup>9</sup> configure un modèle d'attention dans lequel l'action créative se veut en même temps présumé et objectif concret, le geste de jouer n'étant qu'une façon de « sculpter l'écoute avec des notes ». À ce propos, ce que dit Alain Savouret est

---

<sup>6</sup> Il s'agit d'une description de l'attention de l'improvisateur à l'instant de l'exécution, pas de son écoute. Nous pensons que ce critère d'attention peut servir de paramètre pour l'audition des musiques improvisées.

<sup>7</sup> GAGNEBIN, Limiar: *Aura e rememoração. Ensaio sobre Walter Benjamin*, Ed. 34, São Paulo, 2014, p. 103. Notre traduction.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 107

<sup>9</sup> L'improvisation libre s'est développée à partir de la fin des années 1960 à travers des collectifs où, quelques fois, les auditeurs participaient au processus créatif avec les musiciens. Cf. CASTANET, Pierre Albert : « La Musique de la Vie et ses lois d'exception : Essai sur l'« œuvre ouverte » et l'improvisation musicale à la fin du XXème et à l'aube du XXIème siècle », dans *L'Improvisation musicale collective* (sous la dir. de P.A. Castanet et P. Otto), L'Harmattan, Paris, 2016.

très instructif sur le plan de l'objectif du développement de l'écoute relatif à l'improvisation libre : en effet, il parle de « mieux entendre le monde »<sup>10</sup>. Le créateur de la classe d'improvisation générative<sup>11</sup> au CNSMDP<sup>12</sup> prônait comme finalité principale de son enseignement le développement d'une audition « du monde », *externe* à l'activité musicale. D'une certaine manière, cela implique l'importance de la musique pour le public. L'audition préconisée par Savouret montre que dans l'improvisation collective libre, le spectateur « génère le faire », fait de l'attention le geste de se jeter dans le *précipice de l'action*. D'une certaine façon, cette activité auditive mène les musiciens – même ceux qui emploient une technique avancée – vers un retour à un travail de base, une écoute particulière de la relativisation. Celle-ci pourrait aussi être pratiquée pour les auditeurs en relation avec des types de musiques inconnus du public<sup>13</sup>. En fait, il n'est peut-être pas utile d'analyser les situations proposées dans la classe de Savouret. En effet, ce professeur n'indiquait jamais comment il faudrait que « cela sonne ». En outre, il aimait caractériser un mode consistant à « responsabiliser chacun des musiciens » à entendre collectivement ce qui doit « créer » de la « cohérence ». Il s'agissait de proposer le « partage d'un moment » où les exercices occasionnels étaient établis pour « former une oreille encore trop souvent conformée par le solfège classique »<sup>14</sup>. La classe de Savouret était, pour ainsi dire, comme une *plate-forme interculturelle de l'écoute*, capable de valider la connaissance instrumentale spécifique des musiciens de cultures distantes<sup>15</sup>. Un des buts était d'accueillir dans le jury des prix

---

<sup>10</sup> SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 |2010.

<sup>11</sup> Selon Savouret, le terme « générative » a été utilisé « pour qualifier l'improvisation en question » et « par souci de cohérence avec l'histoire électroacoustique que la démarche emprunterait pour une part. Pierre Schaeffer énonçait en son temps que « l'entendre précède le faire » ». Il s'agissait d'inscrire toute effectuation musicale dans le champ de « l'auralité » (de auris, l'oreille). SAVOURET Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.* p.240.

<sup>12</sup> Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

<sup>13</sup> CASTANET, Pierre Albert : « 'L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte' », dans *Écoute multiple, Écoute des multiples* (dir. P. Fargeton, B. Ramaut-Chevassus), Hermann, Paris, 2019.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>15</sup> « Un cas particulier que nous aurions bien sûr aimé multiplier » : si la classe avait été ouverte à l'extérieur par un concours d'entrée spécifique, elle aurait pu accueillir un « joueur de kaval\* », d'origine bulgare, brillant improvisateur dans la tradition de son pays. Mais ces sortes de confrontations très enrichissantes nous étaient parfois offertes parce que certains instrumentistes et/ou chanteuses (notamment) classiques, dûment estampillés CNSMDP, étaient porteurs originellement d'une autre culture, que la pratique de l'invention libre *libérât* précisément : la Bretagne, le Portugal, la Macédoine, le Japon, par exemple, sont des pays venus plus d'une fois colorer de leurs traditions populaires respectives une libre improvisation collective, en grande fertilité. \*Le kaval est une flûte oblique diatonique jouée dans les musiques traditionnelles des Balkans, de Turquie, d'Arménie et d'Égypte. (SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.*, p. 242). Cette question va de pair avec l'affirmation de Jean-Yves Bosseur portant sur la relativisation du son classique, opéré par l'écoute des musiques « extra-européennes » : « (...) je pouvais bien après tout avoir d'autres modes de relations à mon instrument que ceux dictés par la musique écrite, je pouvais bien avoir une oreille un peu neuve et trouver des choses qui me soient propres et non plus calquées sur la technique traditionnelle ! » LEVAILLANT, Denis : *L'Improvisation Musicale*, Actes Sud, Paris, 1996, p. 210-211.

d'improvisation générative, des professionnels provenant d'autres métiers artistiques, sans les « attendus d'école ou les intégrismes stylistiques qui existent dans l'improvisation comme dans tout domaine d'expression musicale »<sup>16</sup>. Selon les propos de Savouret :

C'est bien la formation de l'oreille, et non plus une conformation à un système dominant, qui est en jeu. Une formation de l'oreille couvrant le champ de l'audible dans sa globalité : notre environnement sonore et donc musical a été bouleversé par un XXe siècle particulièrement proluxe, les *façons de faire* du sonore et donc de la musique se sont démultipliées. Avons-nous pour autant modifier nos *façons d'entendre* ?<sup>17</sup>

En définissant l'apprentissage relatif aux « gammes d'oreille » comme étant capable de différencier les « substances de type *tonique* (renvoyant à une hauteur de note) » des « substances de type *complexe* (des masses bruiteuses échappant à la portée à cinq lignes...) », ou de « savoir écouter les différences subtiles entre des pentes d'émergence ou de disparition, abruptes ou douces »<sup>18</sup>, Savouret propose un exercice simple pour les étudiants de musique<sup>19</sup>, à la portée même des auditeurs, une forme d'instruction qui renvoie à un type d'action interculturelle instantanée capable d'accueillir le différent et de réagir de façon à créer la coexistence harmonieuse et la continuité du dialogue. C'est l'appréhension de cette écoute que l'*auditeur-ethnomusicologue* essaierait d'abord d'inculquer à l'*auditeur-critique* et au musicien-auditeur.

L'attention de cette écoute que nous pourrions nommer *ethnomusicologique* ne se reconnaît donc ni dans l'activité de rappeler ni dans l'attention comme recueillement et comme traitement d'une connaissance acquise. Au contraire, l'audition idéalisée par l'*auditeur-ethnomusicologue* se traduit par l'accueil de la différence entendu du point de vue de l'apprentissage constant et par la promptitude de l'action à la frontière du devenir. C'est pour vouloir la repenser et la requalifier encore à la source que nous proposons une deuxième distinction conceptuelle, celle qui partirait d'une idée de distraction aliénée et passive, qui se déplacerait vers une distraction propre à la sérendipité<sup>20</sup>, et qui pourrait aussi être décrite comme un changement d'orientation dans l'attention.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>17</sup> SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.*, p. 242.

<sup>18</sup> *Ibid.* p.246.

<sup>19</sup> Nous pourrions parler d'une « difficulté » qui vient justement de la relativisation des valeurs de sa propre culture, qui se fait « sans recours » à la hiérarchisation. Dans ce sens, Savouret présente sa classe comme une forme propice à « démontrer aux interprètes qu'ils pouvaient être inventeurs de musique et pas seulement exécutants d'une musique écrite qui n'était pas la leur, comme cela est d'usage et trop passivement admis dans la culture savante occidentale ; casser une chaîne de production de la musique très hiérarchisée ». SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.*, p.241.

<sup>20</sup> Traduit de l'anglais « Serendipity », ce terme a été inventé par Horace Walpole en 1754 pour « désigner les découvertes inattendues », ou des choses apparaissant à notre connaissance par le fruit du hasard. ROUSSELOT, Mathias : *Étude sur l'improvisation musicale – le témoin de l'instant*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 55.



Pour illustrer le contexte musical de la première distraction, qui a vu naître chez Adorno l'une de ces plus grandes critiques, nous prétendons encore une fois recourir aux travaux de Jeanne-Marie Gagnebin, qui l'a décrit comme étant la surdité des masses découragées à « récupérer l'écoute ». L'industrie culturelle renforcerait encore cette « infirmité, en leur faisant croire qu'ils n'auraient aucun problème, que tous écouterait très bien. Elle produit ainsi une série sonore qui remplit constamment les ouïes et les esprits comme si l'on n'avait ni la possibilité de silence ni d'autres sons »<sup>21</sup>. Nous connaissons les erreurs des particularisations d'Adorno, que la citation de Gagnebin indique clairement, en attribuant à la récurrence rythmique et à la consistance sonore du modèle de création de la musique populaire des éléments indicatifs d'une certaine politique sonore de la conformité. Mais ce que Gagnebin essaie de montrer réside dans la duplicité du concept de distraction, laquelle générerait l'aliénation à partir d'une déformation de sa pulsion originaire. Notre *auditeur-ethnomusicologue* chercherait donc à inverser cet ordre, de façon à ce que l'audition distraite comme impossibilité d'amplification des modèles esthétiques et des pratiques d'écoute puisse se transformer en une auscultation créative. De plus, celle-ci pourrait tenir compte des caractéristiques de « l'impulse ludique, infantile, mimétique et artistique » et conférerait une « compréhension positive de l'*Ablenkung* comme détour, distraction ou dispersion, comme un oser détourner le regard au lieu de suivre la ligne droite imposée »<sup>22</sup>. C'est cette prédisposition à s'en tenir aux détails d'un parcours singulier, plus qu'à l'identification de flashes des *monuments* du passé, qui indique l'audition particulière proposée au *critique*. L'ancienne distraction, dénoncée comme manque de discipline ou de rigueur, traitée parfois comme loisir irresponsable et fastidieux, est réhabilitée chez Benjamin par l'attention à l'oublié et au mis de côté. Elle a aussi la particularité de « garder à l'intérieur les grains d'autres chemins et histoires »<sup>23</sup>. Pour citer George Lipsitz, s'engager dans la pratique de l'improvisation aiderait aussi à discerner les possibilités cachées, « camouflées » sous des apparitions familières. Un musicien improvisateur doit savoir entendre soigneusement et « reconnaître non seulement ce que la musique jouée *est*, mais aussi ce qu'elle *pourrait être*, écouter les indices des présages prophétiques même de la plus simple phrase »<sup>24</sup>.

Nous sommes au point où la modeste exploration urbaine du *flaneur* chez Benjamin touche la sérendipité de l'audition de l'improvisation comme possibilité du heureux hasard de la découverte instantanée. En l'occurrence, rappelons-nous des notes qui surviennent à une écoute ouverte touchant les autres qui, quelques mesures plus tard, se complètent, comme les appendices après les phrases interrogatives. Au lieu de la validation et de la prescription d'un type d'art au détriment des autres, nous pouvons dire que Benjamin a

---

<sup>21</sup> GAGNEBIN, Limiar: *Aura e rememoração... Op. Cit.*, p. 108. Traduction propre.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.109. Notre traduction.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.110. Notre traduction.

<sup>24</sup> LIPSITZ, George: "Improvised Listening : Opening Statements. Listening to the Lambs", dans *The Improvisation Studies Reader - Spontaneous Acts*, Routledge, London and New York, 2015, pp. 9-16, p. 9. Notre traduction.

essayé de penser beaucoup plus dans le sens d'un enrichissement des formes d'art, déjà proches d'un certain public. Car ces dernières auraient plus de chances de développer et même de sophistiquer les pratiques de réception de celui-ci.

Notre *auditeur-ethnomusicologue* chercherait donc à montrer que le *critique* était devant le type de musique même où l'occasion parfaite inciterait à étendre ses pratiques d'audition.

Après avoir écouté les dernières citations de Walter Benjamin, l'*auditeur-critique*, comme lors d'une improvisation dans le cadre de son métier, a décidé de présenter des arguments concernant le concept benjaminien de critique d'art. Selon lui, celle-ci ne reviendrait pas à l'analyse de l'improvisation, puisque cela attribuerait au critique la tâche de sauver les œuvres – donc du passé – pour le présent, en essayant d'appréhender ce qui reste à l'immédiat de la réception. Selon le critique, nous pourrions nous interroger sur « la vérité dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et des cendres légères de la vie d'autrefois »<sup>25</sup>. Ainsi, ne devrait-il pas privilégier l'écoute des détails de la réinterprétation des musiques du passé sur l'improvisation ? Non, parce que la musique instrumentale d'inspiration jazzistique comprend la réinterprétation constante et l'improvisation, les deux techniques d'exécution ayant des formes de stratification historique. En outre, chez Benjamin, la condition de la critique est déjà celle de la pertinence de l'œuvre. Le composant de contrôle et de hiérarchisation de la production culturelle serait alors soustrait, et à sa place la critique érigerait l'art en critère important pour la compréhension d'un laps de temps. Les improvisations, comme dit l'*ethnomusicologue*, sont toujours « en ce moment », mais la formation du musicien, l'histoire des instruments et des techniques les lient aux traditions correspondantes. Lorsque Pierre Boulez dit que les instrumentistes « ne sont pas des surhommes » et donc ne font que se rappeler de « ce qu'ils ont déjà joué »<sup>26</sup> en le transformant par des actes de « mémoire manipulée »<sup>27</sup>, son opinion négative peut être lue à rebours comme une affirmation du processus singulier de création de la sonorité du musicien ou du groupe. Si d'un côté cette notion témoigne d'une déconsidération de la fonction de la mémoire<sup>28</sup> dans la pratique des grands improvisateurs, de l'autre elle sert à corroborer l'idée que les improvisations émergent non seulement des circonstances de la présentation, mais aussi du croisement des références historiques, y compris celles du récepteur. La pertinence de l'improvisation pour la critique peut donc venir de l'actualité de la réception érigée en geste créatif en son *hic-et-nunc*. De

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter : Œuvres I, *Les Affinités électives de Goethe*, traduction de Maurice de Gandillac, Ed. Gallimard, Folio essais, Paris, 2000.

<sup>26</sup> Au contraire, Il s'agit aussi d'un processus de création.

<sup>27</sup> BOULEZ, Pierre : *Par volonté et par hasard*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 150.

<sup>28</sup> On croit qu'elle peut être décrite comme une alternance entre la mémoire volontaire chez Proust et la mémoire pure chez Bergson. Voir BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas III. Sobre alguns temas em Baudelaire*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.

ce fait, le critique chez Benjamin est comme un alchimiste<sup>29</sup> des temporalités de la réception, ces temporalités étant toujours émancipatoires de l'improvisation<sup>30</sup>.

En conséquence, la troisième et dernière distinction relevée par l'*auditeur-ethnomusicologue* est celle qui part de la critique en tant que jugement et validation, et en se fondant sur l'idée de participation et de création, tout en se reposant sur la réception comme *audition de soi-même*. Cette conception peut être développée à partir de l'interprétation faite par Peter Szondi<sup>31</sup> du livre de souvenirs de Benjamin, *Enfance berlinoise vers 1900*. Nous savons que l'auteur a été inspiré par la lecture de l'œuvre proustienne. On connaît aussi que Proust a exprimé l'avis que ses lecteurs devenaient « les propres lecteurs d'eux-mêmes ». Selon ses mots : « mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes »<sup>32</sup>. La réception serait ainsi la continuation de l'œuvre dans la vie du lecteur. Il faut avouer que chez Benjamin, plutôt qu'une lecture de la *Recherche du temps perdu*, sa quête s'était justement révélée au regard du passé tel qu'on puisse prédire l'avenir :

On a souvent décrit le déjà vu. Est-ce que la formule est vraiment heureuse ? Ne faudrait-il pas parler d'événements qui nous parviennent comme un écho dont l'appel qui lui donna naissance semble avoir été lancé un jour dans l'obscurité de la vie écoulée. Au reste, à cela correspond de fait que le choc, par lequel un instant se donne à notre conscience comme déjà vécu, la plupart du temps nous frappe sous la forme d'un son. C'est un mot, un bruissement, un coup sourd qui a le pouvoir de nous appeler à l'improviste dans le tombeau glacial du passé, de la voûte duquel le présent semble nous revenir comme un simple écho. Étrange qu'on n'ait pas encore suivi le trajet inverse de cet éloignement – le choc par lequel un mot nous fait trébucher comme un manchon<sup>33</sup> oublié dans notre chambre. De même que celui-ci conduit notre pensée vers une étrangère qui était là, il y a des mots ou des silences qui conduisent notre pensée vers cette étrangère invisible : l'avenir, qui les oublie chez-nous.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Terme employé par Benjamin pour définir l'activité du critique. BENJAMIN, Walter: Obras Escolhidas III. *Sobre alguns...* Op. Cit. p. 13.

<sup>30</sup> « Improvisation entails distinct ways of knowing and ways of being. It emerges from insubordinate spaces and creates emancipatory temporalities ». LIPSITZ, George: "Improvised Listening..." Op. Cit., p. 10.

<sup>31</sup> SZONDI, Peter : « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », Traduction: Marc de Launay. *Revue germanique internationale* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1388>

<sup>32</sup> PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1954, vol. III, p. 1033.

<sup>33</sup> Rouleau de fourrure, dans lequel on mettait les mains pour les préserver du froid. DICTIONNAIRE LAROUSSE.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter : *Enfance berlinoise*, traduction de Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, Paris, 1978, p. 53.

Chez Benjamin, l'enfance des processus historiques communique son utopie, qui est en même temps sa promesse et sa rédemption futures. Et c'est la trahison de cette utopie<sup>35</sup> qui, comme l'indique Szondi, peut se cristalliser comme l'objet d'une désapprobation. L'instant de la réception initiale, que Benjamin caractérise comme étant « un son », est l'évocation d'un passé qui sert de piste pour la révélation de l'avenir. L'*auditeur-ethnomusicologue* peut encore attirer l'attention sur un autre élément. Cette rencontre de temporalités, qui est aussi un contact initial entre cultures d'audition d'époques différentes, peut se configurer non seulement comme une estimation, mais aussi comme une décision. Cette critique benjaminienne, comme l'auto réflexion de l'*auditeur de soi-même*, permet ainsi d'écouter et d'accueillir ce qui est différent, comme l'anthropologue le ferait. Comme l'*insight* et la métaphore que l'ethnologue utilise pour établir un parallèle en rapprochant deux mondes.

Avant la rencontre avec le musicien et l'*auditeur-ethnomusicologue*, l'*auditeur-critique* avait appris son activité comme l'audition continue ou historique des objets musicaux considérés comme plus importants. Ainsi, la pensée sur la réception se développait en une connaissance plus élaborée sur l'œuvre. Il serait donc naturel que l'audition sans le paradigme de la répétition, vue comme rencontre entre cultures d'audition, entraîne l'idée d'une nécessité encore plus grande d'une connaissance antérieure des auditeurs, par rapport à la musique écoutée. Si cela pouvait alimenter un type de connaissance purement biographique sur l'art, alors seule la réalisation de recherches ethnographiques sur des ateliers d'audition musicale pourrait répondre. Il ne nous serait pas facile de prévoir la possible stimulation de l'intérêt pour d'autres types de musique au travers de l'attention de l'écoute. La réalisation des ateliers d'improvisation inspirés par les collectifs d'improvisation libre des années 1960 semble, néanmoins, se constituer comme une forme d'intégration de la production de la musique à l'expérience antérieure de l'auditeur avec plus d'efficacité que plusieurs manuels d'écoute encore disponibles<sup>36</sup>. Benjamin, ajoute l'*ethnomusicologue*, a aussi soutenu dans son texte sur le théâtre prolétaire que les ateliers d'improvisation artistique pour les enfants sont les plus appropriés pour développer « l'innervation créative en exacte correspondance avec l'innervation réceptive » qui caractérise le geste infantile jusqu'aux différentes formes d'expression : « en tant que préparation de réquisits théâtraux, peinture, récitation, musique, danse, improvisation ». Pour chacun d'entre eux, l'improvisation resterait comme « centrale », ce qui proviendrait des enfants, comme « accomplissement » achevé ne pourrait « jamais se mesurer en authenticité avec l'improvisation ». Toute performance

---

<sup>35</sup> SZONDI, Peter : « L'espoir dans le passé... *Op. Cit.*, p. 146.

<sup>36</sup> Nous citons comme exemples les livres suivants : COPLAND, Aaron: *Como ouvir e entender música*, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1974; STEFANI, Gino: *Para Entender a música*, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1989 et BARRAUD, Henri: *Para compreender as músicas de hoje*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1997.

infantile ne s'orienterait pas par « l'éternité des produits », mais plutôt par « l'instant du geste »<sup>37</sup>.

L'improvisation offre à la réception une occasion de création et de *récréation* musicales. Cela, plus que l'audition répétitive, peut mener à une anthropologie de la réception de l'art, de sa possibilité ou de son impossibilité à répondre aux exigences de transformation des instances sociales des contextes spécifiques. Ces responsabilités qui leur ont été attribuées ont ensuite été déniées définitivement, comme si les artistes devaient être les « surhommes » cités par Boulez, composant peu à peu et dans un délai déterminé la société émancipée qui ne peut qu'être *touchée et improvisée* dans l'immédiateté de la réception.

### Bibliographie

- BARRAUD, Henri: *Para compreender as músicas de hoje*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1997.
- BENJAMIN, Walter :
- BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas III. Sobre alguns temas em Baudelaire*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_ *Enfance berlinoise*, traduction de Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles/ Maurice Nadeau, Paris, 1978.
- \_\_\_\_ *Ceuvres I, Les Affinités électives de Goethe*, traduction de Maurice de Gandillac, Ed. Gallimard, Folio essais, Paris, 2000.
- \_\_\_\_ “Programa de um teatro infantil proletário”, dans *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Duas Cidades, Ed. 34, São Paulo, 2002.
- BOULEZ, Pierre : *Par volonté et par hasard*, Le Seuil, Paris, 1975.
- CANONNE, Clément : “L'appréciation Esthétique de L'improvisation”, dans Firenze University Press • *Aisthesis* • special issue • www.fupress.com/aisthesis • ISSN 2035-8466, 2013, pp. 231-254.
- CASTANET, Pierre Albert : « Entre *ludus* et *gestus* : une écoute sensible dans l'improvisation collective », dans *Musique Environnement : Du concert au quotidien, Sonorités n°9*, Lucie Editions, Nîmes, 2015.
- \_\_\_\_ « La Musique de la Vie et ses lois d'exception : Essai sur l'« œuvre ouverte » et l'improvisation musicale à la fin du XXème et à l'aube du XXIème siècle », dans *L'Improvisation musicale collective* (sous la dir. de P.A. Castanet et P. Otto), L'Harmattan, Paris, 2016.
- \_\_\_\_ « 'L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte' », dans *Écoute multiple, Écoute des multiples* (dir. P. Fargeton, B. Ramaut-Chevassus), Hermann, Paris, 2019.
- COPLAND, Aaron: *Como ouvir e entender música*, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1974.
- GAGNEBIN, Limiar: *Aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*, Ed. 34, São Paulo, 2014.
- LEVAILLANT, Denis : *L'Improvisation Musicale*, Actes Sud, Paris, 1996.
- LIPSITZ, George: “Improvised Listening : Opening Statements. Listening to the Lambs”, dans *The Improvisation Studies Reader - Spontaneous Acts*, Routledge, London and New York, 2015, pp. 9-16.

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter : « Programa de um teatro infantil proletário », dans *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Duas Cidades, Ed.34. São Paulo, 2002. p. 116-117. Notre traduction.

Arthur Dutra

- PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1954, vol. III.
- ROUSSELOT, Mathias : *Étude sur l'improvisation musicale – le témoin de l'instant*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010.
- STEFANI, Gino: *Para Entender a música*, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1989.
- SZONDI, Peter : « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », Traduction: Marc de Launay. *Revue germanique internationale* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1388>.