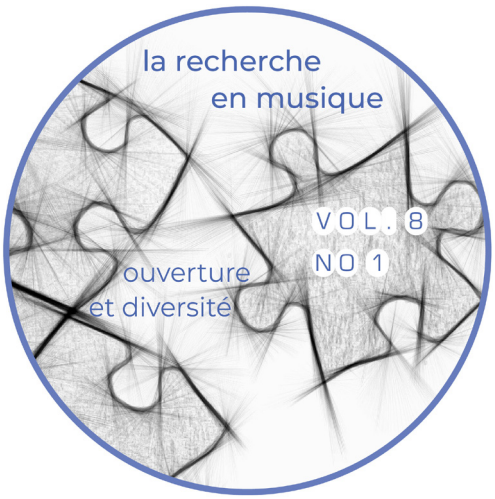
revue musicale oicrm
Le site de la Revue musicale de l'Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique

Présentation du numéro « La recherche en musique. Ouverture et diversité », vol. 8, nº 1 (2021)

Michel Duchesneau



Ce numéro a pour objectif de mettre en scène la diversité des objets de recherche et des approches scientifiques favorisée par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Il est évident que ce numéro ne peut à lui seul représenter l'ensemble de cette diversité. Cependant, il témoigne de manière éloquente de l'ouverture de la recherche en musique qui se manifeste depuis plusieurs années à l'OICRM. Il est aussi évident que cette diversité n'est pas le seul fait de l'OICRM et la recherche en musique en général se distingue aujourd'hui par cette diversité, mais il me semble important de souligner que les chercheur·euse·s de l'OICRM ont une part active au Québec et au-delà des frontières de la province dans cette expansion de l'univers de la recherche en musique.

Ce numéro est aussi l'occasion d'illustrer la mission du centre de recherche qui concentre ses efforts autour des sciences humaines. Et si la technologie est convoquée dans de nombreux projets, comme dans les études d'Ons Barnat et de Jonathan Goldman, elle est présente pour ce qu'elle apporte comme moyen afin de réfléchir à d'autres enjeux – par exemple, les changements opérés par l'usage de la stéréophonie dans l'écoute musicale ou encore l'évolution du style d'un groupe comme les Beatles.

La diversité disciplinaire transparaît très clairement à travers le numéro. L'article d'Ons Barnat consacré à l'enregistrement audionumérique comme processus

d'internationalisation et de mise en marché des musiques afrocolombiennes au XXIe siècle propose une approche fondamentalement ancrée en ethnomusicologique, même si le terrain n'est autre que le studio d'enregistrement urbain, puisqu'il enquête sur les labels discographiques indépendants dans la ville de Bogota.

Dans l'article de Charlene Ryan, Hélène Boucher and Gina Ryan, c'est sur les bases de la pédagogie musicale que les autrices explorent la relation professeur·e·s/élèves et la manière dont ces derniers abordent le phénomène de l'anxiété dans la préparation au récital. C'est d'ailleurs dans cette sphère disciplinaire que ce numéro accueille une contribution libre de Sarah Chardonnens Lehmann, consacrée à une analyse des stratégies que les professeur·e·s d'instrument mettent en place pour développer des compétences autorégulatives chez les élèves.

L'analyse musicale, champ d'études proprement musicologique, est au cœur du texte de Sylveline Bourion qui se consacre à la forme rondo dans l'œuvre pianistique de Mozart. Étude systématique, elle offre une nouvelle perspective sur la trompeuse simplicité de certaines musiques et donne ainsi autant aux musicologues qu'aux interprètes de nouvelles clés de compréhension du répertoire. La musicologie est représentée fort différemment dans l'article de Jonathan Goldman qui étudie la « dimension musicale » des premiers spectacles son et lumière organisés en France à partir des années 1950 et dont les dispositifs stéréophoniques ont modifié l'écoute musicale du grand public. L'histoire des événements, des techniques et des genres mène à une analyse des transformations des aptitudes d'écoutes et d'une nouvelle relation qui naît entre musique et espace.

L'étude de Danilo C. Dantas aborde la musique par un chemin qui nous semble devenu essentiel lorsque l'on pense à la recherche en musique, soit celui des sciences de la gestion. En s'interrogeant sur la manière dont on peut analyser comment les musicien·ne·s construisent leur image de marque, l'auteur ouvre la porte à une autre façon de concevoir les mécanismes à l'œuvre dans la constitution de la carrière musicale que celle que propose, par exemple, la sociomusicologie à travers les études sur les métiers de la musique.

On ne peut penser à un numéro sur la diversité de la recherche en musique à l'OICRM sans qu'il y ait une réflexion en lien avec la recherche-création. C'est ainsi que nous publions dans la section « Notes de terrain » une étude du compositeur et musicologue Jean-Pascal Chaigne consacré à son œuvre *Echo*, créée dans le cadre du projet de recherche « Perspectives actuelles de la musique polychorale ». Si la recherche-création mène à des œuvres musicales dont l'origine est une démarche systématique et qui, par conséquent, pose une problématique et propose une méthode, voire une théorie pour la résoudre, il n'est pas exclu que le travail de recherche-création mène aussi à une réflexion qui adopte un mode de diffusion réservé aux sciences humaines (entre autres) comme l'écriture. La *Revue musicale OICRM* (RMO) sert de véhicule à cette pratique. On peut penser que le fait que la revue soit numérique lui permettra dans les années à venir de diffuser sous d'autres formats les résultats des projets de recherche-création qui lui seront soumis.

Pour compléter la section « Notes de terrain », nous publions un nouvel épisode de l'anthologie réalisée sous l'égide du projet « Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950 ». Dans ce cadre, Federico Lazzaro présente une enquête du

Guide du concert sur « La musique et le sport » menée en 1924 à l'occasion des Jeux olympiques de Paris.

Les comptes rendus publiés dans ce numéro mettent aussi en lumière cette diversité qui irrigue la recherche en musique de manière très large. Laurent Bellemare nous fait part de sa lecture de *Gamelan Girls. Gender, Childhood, and Politics in Balinese Music Ensembles* (2019) de Sonja Lynn Downing, un ouvrage qui aborde un sujet à la fois original et que je pourrais qualifier d'incontournable aujourd'hui, puisqu'il s'agit de la place des femmes dans le monde musical, ici balinais. Achille Davy-Rigaux, membre du Comité de rédaction de la revue, a très aimablement accepté de réaliser un compte rendu des Rencontres nationales sur les recherches en musique qui se sont tenues à Paris en octobre 2020. On y découvre l'état de la réflexion dans plusieurs institutions d'enseignement supérieur de la musique en France, dont le Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD), à propos de la formation des musicien·ne·s en contexte de recherche-création. Katia-Sofia Hakim rend compte, quant à elle, d'un ouvrage sur le *Théâtre musical (XXe et XXIe siècles)* (2019) dirigé par Muriel Plan, Nathalie Vincent-Arnaud, Ludivic Florin et Frédéric Sounac. Il s'agit d'une publication qui fait suite aux travaux entrepris par les éditeur·rice·s dans le cadre d'un programme de recherche consacré aux relations entre le théâtre et la musique. Pour conclure cette section, Sophie Renaudin présente un livre de Philippe Gonin consacré aux Beatles et à leur travail créateur en studio intitulé *The Beatles 1969. De l'autre côté de la rue…* (2019).

Ce dernier titre conclut ce numéro et me permet de franchir le seuil de la RMO pour « l'autre côté de la rue… ».

Note du rédacteur en chef

Ce numéro est en effet le dernier qui paraîtra sous ma direction. Au mois de septembre 2021, j'aurai le plaisir de remettre à Marie-Hélène Benoit-Otis, professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, la direction de la revue. Ce numéro est donc pour moi l'aboutissement personnel d'un travail assidu pour offrir aux chercheur·euse·s de l'OICRM, mais aussi de l'ensemble de la communauté francophone de recherche en musique, un espace d'expression ouvert et d'une solide tenue scientifique. Au bout de neuf années, il me semble que la RMO a désormais pignon sur rue. Cette réussite n'est pas de mon seul fait. Je dois remercier d'abord et avant tout Solenn Hellégouarch qui coordonne la revue depuis 2015. Solenn fait un travail admirable autant d'un point de vue scientifique qu'éditorial. Sans elle, la revue ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui. Il y a aussi Chloé Huvet qui a tenu le fort, alors que Solenn était en congé de maternité en 2018. Je dois aussi remercier toutes les personnes (plus d'une centaine !) qui ont accepté d'évaluer les articles qui leur ont été soumis au fil du temps. Nos évaluateur·rice·s font un travail absolument essentiel et c'est grâce à la qualité de leurs lectures que la réputation de la RMO n'est plus à faire. Un grand merci aux membres du comité de rédaction qui s'emploient depuis quelque temps déjà à étendre les perspectives de la revue. Et puis, merci aux auteur·rice·s qui nous ont confié leurs travaux. Ils sont évidemment au cœur du projet de cette revue électronique dont je suis particulièrement fier.

Articles

« *Todos juntos, nadie pierde* ».
Enregistrement audionumérique, processus d'internationalisation et de mise en marché des musiques afrocolombiennes au début du XXIe siècle : le rôle des labels discographiques indépendants dans la ville de Bogota
1 Ons Barnat

Performance Preparation, Anxiety, and the Teacher. Experiences of Adolescent Pianists
38 Charlene Ryan, Hélène Boucher et Gina Ryan

Réinventer la forme.
Le rondo dans l'œuvre pour piano solo de Mozart
63 Sylveline Bourion

Induire une écoute audiotechnique au moyen de la stéréophonie monumentale. Musique pour les premiers spectacles son et lumière
115 Jonathan Goldman

La marque du musicien.
Une proposition de canevas d'analyse
138 Danilo C. Dantas

Contributions libres

Autonomie de l'élève musicien.
Analyse compréhensive des représentations et des stratégies des professeurs, entre prescription et construction du savoir
148 Sarah Chardonnens Lehmann

Notes de terrain

À propos de *Echo* de Jean-Pascal Chaigne, œuvre créée dans le cadre du projet de recherche « Perspectives actuelles de la musique polychorale »
168 Jean-Pascal Chaigne

« La musique et le sport ». Une enquête du *Guide du concert*
(« Le discours esthétique dans la presse musicale française, 1900-1940. Une anthologie » / « Mots clés », 4)
185 Federico Lazzaro

Comptes rendus

***Gamelan Girls. Gender, Childhood, and Politics in Balinese Music Ensembles*, de Sonja Lynn Downing**
210 Laurent Bellemare

Compte rendu des Rencontres nationales sur les recherches en musique, 15-16 octobre 2020, Paris
217 Achille Davy-Rigaux

***Théâtre musical (xxe et xxie siècles). Formes et représentations politiques*, dirigé par Muriel Plana, Nathalie Vincent-Arnaud, Ludovic Florin et Frédéric Sounac**
222 Katia-Sofia Hakim

***The Beatles 1969. De l'autre côté de la rue…*, de Philippe Gonin**
227 Sophie Renaudin

Couverture : Image par Alex-Fotos sur Pixabay.
Graphisme : Federico Lazzaro.

« *Todos juntos, nadie pierde* ». Enregistrement audionumérique, processus d'internationalisation et de mise en marché des musiques afrocolombiennes au début du XXIe siècle : le rôle des labels discographiques indépendants dans la ville de Bogota

Ons Barnat

Résumé

Depuis le début des années 2000, la ville de Bogota accueille un phénomène singulier, très vivant aujourd'hui et presque inimaginable il y a seulement quelques décennies : le succès commercial et critique de musiciens d'origine afrocolombienne porteurs de traditions provenant directement des régions les plus défavorisées du pays. Dans ce contexte, les musiques afrocolombiennes connaissent une renaissance grâce à l'enregistrement, à des fins commerciales, de genres musicaux traditionnels destinés à un public urbain colombien et international. À partir de la question d'Eliot Bates sur la manière dont la tradition est produite dans les studios d'enregistrement numériques du XXIe siècle, cet article aborde certains des défis auxquels sont confrontés les labels de musique indépendants qui promeuvent la musique traditionnelle afrocolombienne auprès d'un public international plus large. Basé sur différentes études de cas de pratiques récentes d'enregistrement de musique afrocolombienne à Bogota – avec des producteurs tels que Diego Gómez (Llorona Records), Urián Sarmiento (Sonidos Enraizados), Juan-Sebastián Bastos (Tambora Records) et Julián Gallo (Juga Music) – cet article mettra en lumière la manière dont l'utilisation créative de la technologie de studio aide les labels indépendants à élaborer et à promouvoir des projets musicaux qualifiés de « traditionnels » ou de « fusion », et ce que ces deux catégories peuvent révéler sur les processus créatifs et commerciaux en jeu dans ce phénomène contemporain.

Mots clés : studio d'enregistrement ; ethnomusicologie ; Colombie ; labels discographiques ; *world music*.

Abstract

Since the early 2000s, the city of Bogota has welcomed a singular phenomenon that is very much alive today while almost unthinkable only a few decades ago: the commercial and critical success of musicians of Afro-Colombian descent, bearing traditions coming directly from the most disadvantaged regions of the country. Within this panorama, Afro-Colombian music is experiencing a renaissance through the recording, for commercial purposes, of traditional musical genres intended for Colombian and international urban audiences. Drawing from Eliot Bates' question about how tradition is produced in twenty-first century digital recording studios, this article will address some of the challenges faced by independent music labels that are promoting traditional Afro-Colombian music to wider international audiences. Based on different case studies of recent practices of recording Afro-Colombian music in Bogota—with producers such as Diego Gómez (Llorona Records), Urián Sarmiento (Sonidos Enraizados), Juan-Sebastián Bastos (Tambora Records) and Julián Gallo (Juga Music)—this article will shed light on how the creative use of studio technology helps independent record labels craft and promote musical projects that are either labeled "traditional" or "fusion," and what these two categories can reveal about the creative and commercial processes at stake in this contemporary phenomenon.

Keywords: recording studio; ethnomusicology; Colombia; record labels; world music.

Introduction

Cet article propose de se pencher sur le phénomène de l'enregistrement, à des fins commerciales, de genres musicaux afrocolombiens dans des studios de la ville de Bogota, capitale de la Colombie. Depuis le début de la décennie 2000, Bogota est en effet le théâtre d'un phénomène singulier pourtant impensable il y a seulement quelques décennies : le succès commercial et critique de musiciens[1] porteurs de traditions musicales afrodescendantes en provenance de régions rurales parmi les plus défavorisées du pays. Nichée dans les Andes à plus de 2 600 mètres d'altitude, la capitale colombienne compte aujourd'hui plus de 10 millions d'habitants, dont près d'un quart de populations migrantes (Le Roux 2017). Le « pays aux 1 000 rythmes[2] » a en effet été le théâtre de vagues de migrations massives (les *desplazamientos*, « déplacements »), conséquence directe d'un des plus longs conflits armés de la planète[3]. Pour le politologue Juan Carabalí, cité dans Palomino (2017), « les zones à population noire sont celles qui détiennent les pires conditions de vie. […] Les dix municipalités les plus pauvres [de toute la Colombie] sont peuplées en majorité de noirs » (ma traduction). Avec plus de 10 millions d'afrodescendants – dont environ 1,5 million vivent à Bogota – les populations afrocolombiennes sont toujours victimes

1 Dans cet article, l'utilisation du genre masculin a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

2 Comme l'avance le dépliant touristique *Colombia Land of Sabrosura* de l'initiative ProColombia du ministère colombien du Tourisme (ProColombia 2018).

3 Malgré l'accord de paix signé en 2018 par l'ancien président colombien Juan-Manuel Santos avec des représentants des Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC), la situation demeure extrêmement volatile dans de nombreuses régions de la Colombie, où de nombreux activistes se font encore régulièrement assassiner (Human Rights Watch 2021).

d'injustices quotidiennes, comme en témoigne l'activiste et travailleuse sociale Danit Torres dans l'article « El bar que no acepta negros » (« Le bar qui n'accepte pas les noirs »), paru en 2016 : « les hommes et les femmes noirs de Colombie continuent à se battre pour retrouver [leur] humanité, presque 200 ans après avoir été libres sur le papier, nous continuons à être asservis par le racisme, la discrimination et la pauvreté » (Quevedo Hernandez 2016). Cette situation amène Carabalí à se demander si les populations afrocolombiennes sont « condamné[e]s à la pauvreté et à l'abandon juste à cause de la couleur de [leur] peau » (Palomino 2017, ma traduction), ce à quoi la chanteuse Inés Granja répond : « Je suis fière de ma couleur. Et puis, qui sait de quelle couleur est la peau de Dieu ? » (Marcos 2017, ma traduction).

Vues jusqu'à récemment[4] comme « peu savantes », « inintéressantes », « simple » ou encore « faciles » (Porras 2013, ma traduction), les musiques afrocolombiennes occupent désormais une place prépondérante dans l'industrie discographique colombienne actuelle – comme on peut le voir avec le succès de groupes tels que ChocQuibTown[5] ou Herencia de Timbiqui, succès qui tend à dépasser les frontières du pays si l'on en croit aux chiffres de dizaines de millions de vues de certaines de leurs vidéos sur YouTube. Mais ce phénomène d'enregistrement et de commercialisation de musiques afrocolombiennes traditionnelles vers le marché des musiques populaires n'est pourtant pas nouveau, puisqu'il a commencé avec les premiers enregistrements de pionniers tels que Lucho Bermúdez (dès les années 1940), Catalina Parra avec Los Gaiteros de San Jacinto (à partir des années 1950) ou encore Leonor González (dans les années 1960).

Au courant des années 1970, la Colombie vécut l'âge d'or des musiques tropicales, sous l'impulsion notamment de maisons de disques emblématiques comme Discos Fuentes ou Sonolux, qui ont publié des milliers de vinyles de *cumbia*, *vallenato*, *merengue*, *fandango*, *porro*, *salsa* ou encore de rock colombien (voir Wade 2000 et Ochoa Escobar 2017). Le succès international de la chanteuse Toto La Momposina, amorcé avec sa collaboration, à partir des années 1980, avec le label anglais Real World Records de Peter Gabriel, se traduira par l'obtention de deux Latin Grammy Awards (en 2011 avec le groupe Calle 13, puis en 2013 avec un prix reconnaissant l'ensemble de sa carrière). En 2007, la troisième génération du groupe Los Gaiteros de San Jacinto, fondé dans les années 1940 dans le village du même nom, remporte un Latin Grammy Award (dans la catégorie « Meilleur album folk ») pour le disque *Un Fuego de Sangre Pura. Los Gaiteros de San Jacinto from Colombia* (2006), paru chez Smithsonian Folkways Records.

4 Il aura fallu attendre la Constitution de 1991 pour que la Colombie reconnaisse officiellement la richesse de sa diversité culturelle.

5 Selon la chanteuse de ChocQuibTown, Gloria « Goyo » Martínez, afin d'atteindre un plus large public international, son groupe a cherché à mélanger différents genres musicaux, comme notamment le hip-hop et la musique du *marimba de chonta* : « *We have some rhythms that are unknown to a lot of people, but are reflected in a lot of our music such as in a song called "Oro." To be able to blend genres or the different types of music that we grew up with and make something new out of them, that is what Choc Quib Town is about.* » (Martínez, interviewée par David Hunter à propos de la pièce « Oro » dans *Beat*. Le vidéoclip officiel de la chanson est disponible sur YouTube).

Mais ces vingt dernières années ont surtout vu l'émergence d'un phénomène lié à la démocratisation du matériel d'enregistrement audionumérique[6], et qui s'est traduit par la multiplication de productions discographiques d'artistes afrocolombiens, réalisés par des maisons de disques indépendantes le plus souvent basées à Bogota, gérées par des producteurs bogotains (quasi exclusivement masculins et d'origine *criolla*[7]) issus de milieux relativement aisés, et s'attaquant toutes à la même double niche commerciale. D'un côté, au niveau local, elles visent un public urbain (à priori sans liens avec des populations afrocolombiennes rurales), éduqué (appartenant donc aux classes plus privilégiées de la société) et intéressé par la diversité culturelle de son pays. D'un autre côté, au niveau international, toutes ces maisons de disques indépendantes cherchent à percer dans le marché de la *world music*[8], en essayant de s'inscrire tant bien que mal dans les réseaux spécifiques de cette industrie (Paulhiac 2012, Barnat 2015).

Quelles sont les pratiques de réalisation audionumérique et de production discographique[9] que l'on trouve chez différents labels discographiques indépendants qui se targuent de commercialiser des musiques étiquetées « traditionnelles », « folkloriques » et « afrocolombiennes » destinées à un public urbain, aussi bien à Bogota qu'ailleurs dans le monde ? Quelles seraient les différentes approches technico-esthétiques en présence, et quels seraient les rapports entre les techniques utilisées dans la construction du son en studio, l'authenticité revendiquée dans les opérations discursives en présence, et l'atteinte d'objectifs commerciaux établis en fonction de stratégies marketing s'inscrivant elles-mêmes dans les rouages d'une industrie de la musique de plus en plus globalisée ? Et comment se configurent-elles les pratiques de réalisation et de production employées par des labels discographiques indépendants pour créer des produits culturels qui couvrent un intérêt aussi bien local que global ? En outre, pourrait-on parler d'une récupération commerciale de ces musiques par l'industrie discographique indépendante, et si oui, quels en seraient les enjeux sous-jacents ? Enfin, du côté des représentants de ces musiques, qui partageraient souvent le même parcours de carrière – qui irait du village au studio d'enregistrement à Bogota puis aux scènes internationales de la *world music* – comment

6 Pour une présentation des limites du terme « démocratisation » appliqué à la miniaturisation et la diffusion du matériel technique d'enregistrement audionumérique, voir Hesmondhalgh 1996 et Canclini 2014.

7 Le terme *criollo* est employé pour désigner les Colombiens ayant une ascendance européenne marquée et qui appartiennent à la « bourgeoisie blanche qui domine le pays depuis deux siècles » (Moñino 2002).

8 La dénomination *world music* sera employée ici dans son sens commercial, tel qu'il a été internationalement popularisé par l'industrie du disque depuis la fin des années 1980 (Arom et Martin 2006, White 2012). Selon l'ethnomusicologue Deborah Pacini Hernandez, cette expression (qu'elle traduit par « musiques du monde ») « a longtemps servi aux ethnomusicologues et aux folkloristes à définir toute musique se situant en dehors des limites de la musique savante occidentale », avant d'être massivement employée en tant qu'étiquette commerciale par les acteurs de la production discographique internationale (Pacini Hernandez 2003).

9 Il convient de mettre au clair dès maintenant la distinction, dans la terminologie associée à la l'enregistrement phonographique, entre la réalisation (de l'ordre de l'artistique) et la production (qui touche à des aspects financiers), termes qui se recoupent en anglais sous l'appellation *producer*.

leur production et leur commercialisation sont-elles concrètement organisées dans un contexte urbain mondialisé ?

Méthodes

À travers une approche descriptive ethnographique (réalisation d'entrevues semi-dirigées, enregistrement audiovisuel de concerts, billets et articles de blogues et sites internet), cet article considèrera trois dimensions principales : dans un premier temps, les carrières d'artistes afrocolombiens traditionnels originaires de régions les plus pauvres du pays ; dans un deuxième temps, le contexte socioculturel dans lequel évoluent certaines maisons de disques indépendantes de la ville de Bogota, dirigées par des individus appartenant aux classes parmi les plus aisées de la capitale ; et, dans un troisième temps, les processus de production et de réalisation discographiques appréhendés comme des phénomènes sociomusicaux porteurs de sens, à travers l'analyse de différents types d'approches techno-esthétiques en présence.

Entre janvier 2018 et décembre 2019, en plus d'avoir assisté à de nombreux concerts de musiciens afrocolombiens à Bogota (dans des salles comme le *matik-matik*, le Latino Power, le Quiebracanto, ou des lieux plus informels comme la Casa Erasonera ou dans divers parcs de la ville durant des *ruedas de gaita* ou de *bullerengue*, ces sessions musicales participatives et impromptues autour de répertoires musicaux afrocolombiens traditionnels de la côte caraïbe), j'ai pu être présent durant diverses sessions d'enregistrements en studio à Bogota d'artistes afrocolombiens (notamment durant les enregistrements des albums *Remembranzas* d'Inés Granja dans les studios de Chango Records, *De mar y de río* de Canalón de Timbiqui et de *Toño García, el último cacique* des Gaiteros de San Jacinto aux studios Audiovisión), ce qui m'a permis de me familiariser avec bon nombre d'acteurs de la scène musicale indépendante de Bogota. J'ai également réalisé des entrevues semi-dirigées avec cinq réalisateurs de Bogota (dans leur résidence privée ou leur lieu de travail), ainsi qu'avec des musiciens afrocolombiens de passage à Bogota tout comme lors d'un terrain en juin 2018 sur l'île de Providencia. Ces entrevues ont duré environ une heure chaque et ont été entièrement retranscrites à partir de leurs enregistrements sonores respectifs.

Cette recherche se base ainsi sur une étude de cas d'artistes de la côte pacifique colombienne (Inés Granja et le groupe Canalón de Timbiquí, dirigé par la chanteuse Nidia Góngora), de la côte caraïbe colombienne (Carmelo Torres et Toto La Momposina) et de l'île de Providencia, dans les Caraïbes colombiennes (avec l'auteur-compositeur-interprète Elkin Robinson et d'autres musiciens de cette île) ainsi que de divers producteurs et réalisateurs bogotains : Urián Sarmiento (de Sonidos Enraizados), Eddy et Diego Gómez (de Llorona Records), Juan Sebastián Bastos (de Tambora Records), Julián Gallo (de Juga Music) et Alejo Calderón (de Chango Records).

Avant tout, et afin d'établir le cadre d'analyse de cette étude, il convient de tenter de dresser un bref portrait historique et épistémologique des diverses recherches qui ont choisi de se centrer sur le studio d'enregistrement, cet « antre du "bidouillage" »

(Arom et Martin 2006, p. 157) au sein duquel sont manipulées toutes les productions musicales qui parviennent aujourd'hui à nos oreilles[10].

Le studio d'enregistrement comme objet et terrain de recherche en musique : cadre théorique d'analyse

Depuis les travaux pionniers de Walter Benjamin sur les techniques de reproduction et d'enregistrement sonore ([1936]2013), bon nombre de disciplines se sont ainsi penchées sur le phénomène et les implications sociales, politiques et esthétiques de l'enregistrement, à des fins commerciales, de musiques provenant des quatre coins de la planète. En sociologie, Howard Becker ([1982]1988), Antoine Hennion (1989), Sophie Maisonneuve (2009) ou encore Denis-Constant Martin (2020) ont abordé de front les questions liées aux évolutions continuelles des métiers de l'art, et plus particulièrement de la musique et de son enregistrement en studio. En anthropologie, à la suite des postulats épistémologiques avancés par des auteurs tels qu'Arjun Appadurai (1990) dès la fin des années 1980, des ouvrages comme *Music and Globalization. Critical Encounters* (2012), dirigé par Bob W. White, ont mis en évidence la façon dont « *the relatively recent phenomenon of "world music" has become the soundtrack for globalization, not only because it gives western consumers worry-free access to faraway places and sounds, but also because of the way that it mirrors the various sorts of extraction and appropriation that have come to be associated with late-industrial capitalism*[11] ».

Du côté de la musicologie, des auteurs comme William Moylan (1992) et Serge Lacasse (1998 et 2000) ont dès les années 1990 insisté sur l'importance de la prise en compte, dans l'analyse musicologique, des paramètres technologiques du studio d'enregistrement – ce qui influencera grandement l'apparition de la phonomusicologie (Delalande 2001, Katz 2004 et Cottrell 2010) et d'une musicologie de « l'art de la réalisation phonographique » (Zagorski-Thomas et Frith 2012, Zagorski-Thomas 2014 et Zagorski-Thomas *et al.* 2019). Parmi les recherches qui se sont penchées sur l'évolution historique et technique des différentes approches esthétiques de l'enregistrement musical, et plus spécifiquement sur le rôle des réalisateurs en studio, il convient de citer les travaux de Edward R. Kealy (1990), Michael Chanan (1995), Albin Zak (2001), Susan S. Horning (2004), Virgil Moorefield (2005), Amandine Pras, Catherine Guastavino et Maryse Lavoie (2013) et Richard Burgess (2013), qui portent tous cependant sur des enregistrements réalisés dans le monde occidental anglo-saxon. La typologie proposée par Burgess (2013) pour classifier les différents types de producteurs/réalisateurs (« *artist-producer, auteur-producer, facilitative-producer, collaborative-producer, enablative-producer and consultative-producer*[12] », Thompson 2019,

10 « *Regardless of the music we listen to, the media we use or the location we choose, what we hear has been tempered first and foremost by the technology used to record it and the technical and aesthetic decisions made in the studio* » (Horning 2004).

11 Texte de présentation de White 2012 publié par l'auteur sur sa page Academia en 2012.

12 Le premier type de producteur/réalisateur, identifié par Burgess par l'expression « artiste-réalisateur » (*artist-producer*) représente l'individu qui serait à la fois l'artiste principal et qui occuperait le rôle de réalisateur responsable de ses enregistrements. Pour Burgess, ces « *artists who produce themselves* » représentent « *a growing class of producer, and it will continue to grow significantly in the foreseeable future*

p. 59) sera également utile dans le cadre de notre analyse des différentes approches techno-esthétiques des cinq réalisateurs appréhendés ici. Enfin, l'ouvrage *Creativity in the Recording Studio. Alternative Takes* de Paul Thompson, paru en 2019, offre un éclairage contemporain sur les règles et conventions du studio d'enregistrement, reprenant les propositions de Hennion et de Feld sur le(s) rôle(s) des réalisateurs en studio – tout en restant encore une fois cantonné sur l'analyse de productions de musique pop dans les pays anglo-saxons :

> *In offering a listener's perspective inside the recording studio, record producers are seen to be "intermediaries between production and consumption" (Hennion 1990* [*rectius* 1989]*) with the principal task of representing the audience and encouraging an emotional performance from the recording musician (Hennion in Frith and Goodwin 1990, pp. 186–187). Record producers have also been classified as "technological intermediaries" (Feld 1994, p. 282) in their role between people and performers where they: "work daily at the interstices of cultural politics and music and are forced by circumstances to find pragmatic solutions" (Neuenfeldt in Green and Porcello 2005, p. 89). This perspective highlights the record producer's negotiation of the aesthetic, technical, political and economic concerns during the production of a record. The recording studio is therefore: "the cultural space for negotiating the complex and sometimes contradictory demands of creativity, commerce, and culture" (ibid., p. 87).* (Thompson 2019, p. 61)

En ethnomusicologie, à la suite des recherches pionnières menées par Louise Meintjes en Afrique du Sud à la fin de l'apartheid[13] – qui trouveront, comme on le verra dans les pages qui suivent, un écho saisissant à travers l'analyse des relations de pouvoir qui existent autour de l'enjeu de l'enregistrement, à des fins commerciales, de genres musicaux afrocolombiens dans des studios bogotains depuis le début des années 2000 – s'est développé un courant qui fait du studio d'enregistrement son principal terrain de recherche (Greene et Porcello 2005, Neuenfeldt 2005 et 2007, Bates 2008, Barnat 2012 et 2019, Moehn 2012, Scales 2012, Olivier 2012, Meintjes 2012, Diamond 2017), et ce dans divers pays du monde et dans différents

because of the democratizing effect of digital recording technology » (Burgess 2013, cité dans Thompson 2019, p. 61). Le deuxième type, nommé « auteur-réalisateur » (*auteur-producer*) est caractérisé par le fait qu'il serait « *the primary creative force in the production* » (p. 59). Le *facilitative-producer* (« réalisateur-facilitateur », ma traduction) correspondrait à la figure du co-réalisateur, et représenterait « *the primary creative force in the recording* » (p. 60). Le quatrième type, nommé *collaborative-producer* (« réalisateur-collaborateur », ma traduction) s'apparenterait à un membre additionnel d'un groupe qui contribuerait « *in different ways to the production of a record* » tout en partageant « the creative load » (*ibid.*). Enfin, si le *enablative-producer* (« réalisateur-habilitateur », ma traduction) est selon Burgess celui qui serait responsable de trouver « *talent and material, and creating conditions in which a successful recording could take place* » (Burgess 2013, p. 15), le *consultative-producer* (« réalisateur-consultant », ma traduction) se définit par son rôle de « *mentor in a production garnering loyalty from appropriate artists even though he or she may spend little time in the studio* » (Burgess 2013, cité dans Thompson 2019, p. 61).

13 L'ouvrage *Sound of Africa ! Making Zulu Music in a South African Studio* de Louise Meintjes, paru en 2003, représente l'aboutissement de plusieurs décennies de recherches ethnomusicologiques portant sur l'analyse des relations de pouvoir entre différents acteurs impliqués dans l'enregistrement en studio du *mbaqanga*, musique populaire zouloue devenue emblématique de l'Afrique du Sud dans l'industrie internationale naissante de la *world music* à la fin des années 1980 et au début des années 1990.

contextes transculturels[14]. En Colombie, les recherches sur le studio d'enregistrement portent essentiellement sur l'« âge d'or » des musiques tropicales et de leur industrie discographique dans les années 1970 (Ochoa Escobar 2017, Santamaría *et al.* 2020, Jaramillo et Caballero Parra 2021), même si de plus en plus de recherches s'intéressent à ce que Carolina Santamaría a identifié comme les « nouvelles musiques colombiennes » (Santamaría 2007), dans lesquelles s'inscrivent, comme on le verra plus tard, les productions musicales qui nous occupent ici.

Centrées sur ce qui se passe dans et en dehors du studio d'enregistrement, ces recherches se fondent sur l'analyse 1) de technologies audionumériques de plus en plus poussées, permettant à la fois de rentrer plus en détail dans le matériau musical (grâce aux possibilités offertes par les logiciels d'enregistrement multipiste contemporains ou de visualisation timbrale, comme Sonic Visualizer) et 2) des liens et dynamiques entretenus entre les différents acteurs du monde de l'industrie discographique (musiciens, réalisateurs, producteurs, ingénieurs du son, maison de disques, etc.). Véritables microcosmes de la société dans laquelle ils sont implantés (Meintjes 2003), et antres de création musicale par excellence des musiques prêtes à être « consommées » (Arom et Martin 2006, p. 158), les studios d'enregistrement offrent au chercheur un cadre spatio-temporel dans lequel se développent des relations de pouvoir qui – tout en se fondant intrinsèquement sur des inégalités de genre, de classe et sur des problématiques liées à l'ethnicité – ont pour enjeu principal le contrôle de la manipulation électronique des sons enregistrés (Edidin 1999, Bates 2008, Barnat 2012 et 2019, Pras, Guastavino et Lavoie 2013, Thompson 2019, Wolfe 2019).

Au cœur de ce laboratoire expérimental, des équipements techniques sophistiqués y sont manipulés en fonction des interactions sociales entre musiciens, arrangeurs, compositeurs, ingénieurs du son, directeurs artistiques, producteurs et réalisateurs – interactions qui se déroulent selon une hiérarchie, implicite ou non, entre ces mêmes acteurs, aussi bien au niveau de la production que de la diffusion des musiques (Barnat 2012 et 2019), révélant par là-même des enjeux économiques, politiques et culturels sous-jacents. L'ethnomusicologue états-unien Eliot Bates a proposé – à partir de l'exemple de studios d'enregistrement à Istanbul, en Turquie – une grille analytique destinée à l'étude des pratiques d'enregistrement en studio que nous avons augmentée (Barnat 2012) en plaçant l'ethnographie au centre de la recherche (figure 1). Elle se fonde sur l'analyse du rapport qu'entretiennent 1) les interactions sociales (aussi bien dans le cadre restreint du studio, « *between arrangers, audio engineers, and studio musicians that comprise most of the work of recording production* », que plus largement entre les « *social networks and institutional culture of record labels, studios and temporary production networks* ») avec 2) les arrangements musicaux et 3) les techniques d'ingénierie du

14 Il convient de remarquer que, même si les productions étiquetées *world music* tendent à différer généralement de l'esthétique musicale anglo-saxonne largement dominante dans l'industrie musicale globalisée, il n'en reste pas moins que les modes de production utilisés dans ces réalisations reprennent les mêmes techniques et outils audionumériques qui sont eux aussi devenus dominants avec la miniaturisation et la démocratisation du matériel d'enregistrement (voir la note 6) – comme on le verra en dernière partie de cet article avec l'analyse des techniques musico-esthétiques employées par les différents réalisateurs qui ont pris part à notre étude.

son[15]. Dans le cadre de notre recherche, il s'agira de se servir des trois éléments du modèle de Bates, tout en l'adaptant aux spécificités du contexte colombien et du marché actuel de la *world music*.

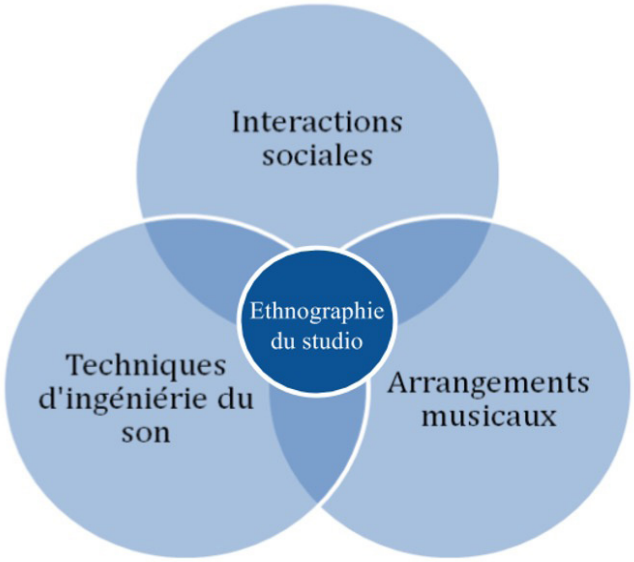


Figure 1 : Grille analytique pour une ethnomusicologie du studio d'enregistrement (d'après Bates 2008, augmenté par Barnat 2012).

Si pour Aron Edidin, les « *recording artefacts* » représentent des objets indépendants d'intérêt musical qui seraient différents des domaines de la composition et de la performance[16], Pras, Guastavino et Lavoie avancent l'hypothèse selon laquelle, durant la phase de postproduction en studio, « *minimizing sound editing makes the final product closer to a live performance, while constructing the piece through editing creates a virtual performance* » (2013, p. 615). Dans cette perspective, ces trois auteures parviennent à identifier deux types d'approches esthétiques de l'enregistrement : on aurait ainsi, d'une part, une approche qualifiée d'*attempting realism* (que l'on pourrait traduire par « tentative de réalisme », *ibid.*, p. 614), symbolisée par le réalisateur qui n'intervient pas ou presque pas dans les décisions musico-esthétiques prises au moment de l'enregistrement, et de l'autre, une approche plus expérimentale, identifiée par Patmore et Clark 2007 par l'expression *creating virtual worlds* (« créer des mondes virtuels », citée dans Pras, Guastavino et Lavoie 2013, p. 621), avec ici une large place accordée aux possibilités offertes par la manipulation électronique, dans la phase de postproduction, des sons enregistrés. Il s'agira donc d'évaluer ici si les différentes approches des cinq réalisateurs observés s'inscriraient, ou non, dans ces deux types d'approches esthétiques de l'enregistrement identifiées dans ces études antérieures. De plus, tout

15 Résumé de Bates 2008 publié par l'auteur sur son site personnel.

16 « *The revolution introduced by these recordings is that they constitute a fundamentally new sort of object of musical interest, distinct from both performances and compositions, and providing the occasion for a new domain of musical artistry distinct from those of composing and performing* » (Edidin 1999, p. 38).

comme Pras, Guastavino et Lavoie, nous avons choisi une approche qualitative « *to provide in-depth investigations of studio professionals' knowledge and competencies* » dans le but de comprendre les trois aspects fondamentaux du travail d'un réalisateur en studio : « *making artistic decisions, developing intimate relationships with the musicians, and taking responsibility for the project* » (Pras, Guastavino et Lavoie 2013, p. 618).

Avant de pouvoir nous tourner vers l'analyse des différentes approches techno-esthétiques des cinq réalisateurs auprès desquels nous avons mené cette enquête, il s'agit maintenant de suivre le parcours de trois représentants actuels de musiques afrocolombiennes qui transitent régulièrement par Bogota, tous auteurs-compositeurs-interprètes largement reconnus localement comme des *maestros* : Inés Granja, originaire du village de Timbiqui, sur la côte pacifique colombienne, Ceferina Banquéz, du Département de Bolivar, qui borde la côte caraïbe du pays, et Carmelo Torres, résident du village de San Jacinto, un des berceaux de la *cumbia* et du *vallenato*, également dans la caraïbe colombienne.

Du village aux scènes internationales en passant par Bogota : parcours croisés de représentants actuels de musiques afrocolombiennes

Dès mon arrivée, en janvier 2018, et jusqu'à mon départ près de deux ans plus tard[17], j'ai eu l'occasion d'assister à plusieurs concerts de représentants de la musique afrocolombienne qui semblaient tous avoir un parcours similaire : ils vivent dans des régions éloignées de la capitale, sont des représentants d'une « tradition » musicale d'origine afrodescendante et viennent régulièrement à Bogota pour se produire devant un public majoritairement blanc et urbain. C'est par exemple le cas de la *cantaora*[18] Ceferina Banquez, originaire du village de Guamanga, au nord du pays, qui a joué avec son groupe dans un auditorium bondé de l'Universidad de los Andes le 8 février 2018[19]. Lors de son concert et durant les entrevues qu'elle a données durant son séjour à Bogota, elle a expliqué comment le drame des déplacements forcés l'a affectée personnellement et comment cela a influencé ses nouvelles compositions. Témoin au premier plan d'exactions commises aussi bien par les *paracos*[20] que par leurs opposants historiques, les *guerilleros*[21], elle a dû fuir en urgence son village en 2001 vers le département de Magdalena. Elle ne put y retourner que six ans plus tard :

> Quand je suis repassée par là, j'ai eu la chair de poule, et j'ai dit « pauvre de moi, si je n'étais pas partie d'ici, ils m'auraient tuée comme ils ont tué mon voisin parce

17 J'ai en effet eu l'opportunité d'être engagé comme chercheur postdoctoral au Département de musique de l'Universidad de los Andes, à Bogota, pendant 24 mois de janvier 2018 à décembre 2019.

18 Ce terme désigne la figure centrale de la chanteuse de *bullerengue*, genre musical afrocolombien de la côte caraïbe colombienne et panaméenne.

19 Des extraits de ce concert, ainsi que de l'entrevue qu'elle accorda lors de sa venue à Bogota, sont disponibles sur YouTube. Le montage vidéo de ce clip s'ouvre par les mots : « Ceferina Banquéz sortit des scènes de guerre pour aller chanter autour du monde » (ma traduction).

20 Nom péjoratif donné aux milices paramilitaires colombiennes, liées aux institutions gouvernementales.

21 Rebelles d'obédience marxiste révolutionnaire, dont les FARC et l'Armée de libération nationale (ELN).

> qu'il ne s'est pas enfui. […] Et une chanson est née de cela, que j'ai composée [*elle chante*] : « Au revoir, maman, car je suis une déplacée. Au revoir, maman, j'ai quitté la montagne, les Monts de Maria, à six heures du matin… » […] Aujourd'hui je pense et je me sens fière et tranquille, parce que ma souffrance, à partir de laquelle j'ai commencé à chanter et à composer, était déjà en train de changer, je changeais de vie. Parce que ce qui rend la vie plus heureuse, quel que soit le nombre d'auditeurs que vous avez, c'est la musique : ils vous applaudissent, ils prennent soin de vous d'une manière différente… Au moins, je ne me considère plus comme une triste campagnarde. Il y a des années, jamais je n'aurais pensé arriver là où je suis aujourd'hui. La musique a changé ma vie. Mais tout cela est venu de tout ce que j'ai souffert, et de tout ce que j'ai vécu[22].

Élue « Reine du bullerengue » au Festival Maria La Baja en 2009, elle fit paraître en 2012 son premier album, *Cantos ancestrales de Guamanga*, avant de recevoir l'année suivante (à l'âge de 70 ans) un prix du ministère de la Culture colombien pour ses « efforts pour l'enrichissement de la culture ancestrale des communautés afro-colombiennes » (*ca Musica* [s. d.]). En 2018, elle entreprit une première tournée européenne qui la mena de l'Opéra de Lyon (voir Opéra de Lyon 2018), en France, à Göteborg en Suède en passant par Vienne ou encore Madrid et Barcelone (figure 2). Elle se rend régulièrement à Bogota, où elle se produit aussi bien dans des contextes académiques que dans des salles de concert et festivals de la capitale.



Figure 2 : Affiche du concert de Ceferina Banquéz, Madrid, 6 juillet 2018.

22 Ceferina Banquéz interviewée dans le vidéo *Ceferina Banquez de concierto en la Universidad de los Andes* (2018, ma traduction).

De l'autre côté du pays, sur la côte pacifique colombienne, la chanteuse Inés Granja – surnommée « la voix du marimba[23] » (figure 3) et originaire du petit village de Timbiqui – raconte comment sa musique est accueillie chaleureusement par le public au *matik-matik*, un bar-concert du quartier Quinta Camacho, dans la localité de Chapinero à Bogota :

> Oh, je me sens heureuse, là-bas au *matik-matik*, quand je chante et que les gens chantent tous en chœur, et que les gens dansent… Ces gens-là me connaissent, c'est pourquoi quand il y a un concert d'Inés Granja, ou de musique de marimba, ça se remplit, parce que les gens aiment vraiment mes chansons. Et ce qui se passe, c'est que là-bas, dans mon village [Timbiqui], je chante à peine, parce que là-bas on ne m'accorde pas beaucoup d'attention […]. C'est comme si les gens m'avaient oubliée […]. Donc pour moi, c'est qu'ils n'ont pas besoin de moi, et comme ils ne m'appellent pas, eh bien, je n'y vais pas, non. Donc, je ne chante pratiquement pas là-bas, dans mon village. J'ai laissé quelques traces, mais pas plus… C'est plutôt ici [à Bogota] que j'ai vraiment obtenu du soutien, car nul n'est prophète en son pays[24].



*Figure 3 : Affiche du concert d'Inés Granja et de Carmelo Torres & Los Toscos au *matik-matik*, Bogota, 2 mars 2019.*

23 D'après le titre de son premier album, paru en 2011 chez Juga Music (Granja 2011) et en référence au *marimba de chonta*, instrument musical emblématique de la musique traditionnelle de la côte pacifique au sud de la Colombie et au nord de l'Équateur.

24 Entretien de l'auteur avec Inés Granja, Suba, 13 mars 2018 (ma traduction). On peut voir sur la plateforme YouTube plusieurs concerts en vidéo d'Inés Granja au *matik-matik*, comme celui du 15 mars 2012, dans lesquels transparaissent les propos tenus par la *maestra* de Timbiqui.

La carrière de Carmelo Torres, chanteur et musicien du village de San Jacinto, au cœur du Département de Bolivar, s'inscrirait aussi dans une trajectoire similaire, avec dans son cas la particularité d'être à la tête à la fois d'un groupe régional traditionnel, sous le nom de Carmelo Torres y su Cumbia Sabanera[25], que d'un groupe de musiciens de la scène urbaine bogotaine, présenté comme Carmelo Torres y Los Toscos[26] – réalisant avec ces deux groupes des tournées internationales, des enregistrements lui permettant de rejoindre un public de plus en plus large (figure 4).



Figure 4 : Le groupe Carmelo Torres y su Cumbia Sabanera, au départ de leur seconde tournée mexicaine à l'aéroport El Dorado de Bogota, le 7 octobre 2018 (à gauche), et la pochette du disque Carmelo Torres y Los Toscos, du groupe éponyme, San Saba Records, paru le 9 mars 2019 (à droite).*
**Photo prise par Urián Sarmiento, reproduite avec son autorisation.*

Avant de nous pencher sur ce qu'il se passe à l'intérieur des studios d'enregistrement de la capitale, à travers l'analyse des stratégies créatives développées par certains de ces réalisateurs bogotains, il s'agit maintenant de revenir sur le contexte politique et historique de l'apparition de différents labels discographiques qui proposent dans leurs catalogues des musiques afrocolombiennes destinées à la fois à un marché local et international.

25 Le groupe est composé de musiciens traditionnels de San Jacinto jouant essentiellement de la *cumbia sabanera*, genre popularisé au siècle dernier par l'accordéoniste Andrés Landero. Selon Carmelo Torres, « les rythmes de la *gaita* ont été transposés à l'accordéon par le maestro Andrés Landero parce qu'il a commencé sa carrière avec Los Gaiteros [de San Jacinto], avec Toño Fernández, avec Juan Lara. Il a fait partie de ce groupe, il a accompagné Los Gaiteros dans de nombreux événements, et il a ainsi appris les mélodies de la *gaita* et les a transposés à l'accordéon, et les *cumbias* qui étaient interprétées à la *gaita* ont été adaptées à l'accordéon. » (Jiménez 2015, ma traduction).

26 Les membres de ce groupe, qui font partie de formations phares de l'*underground* musical bogotain, telles que Frente Cumbiero, Ondatrópica ou Los Pirañas, ont ici remplacé l'instrumentation traditionnelle de la *cumbia sabanera* par les instruments des musiques populaires de diffusion commerciale (batterie, basse et guitares électriques notamment). Voir par exemple cet extrait de l'enregistrement de la pièce « Teofilo El Gatero » aux studios Audiovisión, au nord de la ville de Bogota.

La scène musicale indépendantes bogotaine du début des années 2000 jusqu'à aujourd'hui : de l'apparition des « nouvelles musiques colombiennes » jusqu'à la création de l'Alliance de labels indépendants

Créé en 1998, le programme national « Estímulos » (« stimuli ») du ministère de la Culture colombien propose chaque année de nombreuses bourses (de création, recherche et formation) et subventions pour des artistes, tout en appuyant des stages, des résidences et des collaborations nationales et internationales[27]. Devenus de plus en plus compétitifs car extrêmement courus, les concours offerts par ce programme ont permis à de nombreux artistes de développer leurs carrières respectives, aussi bien en musique qu'en danse, théâtre, arts plastiques ou en cinéma. Mais ces programmes ont aussi visé dès leur lancement à appuyer les professionnels de l'industrie de la culture et plus particulièrement ceux qui se spécialisent en gestion culturelle. Ainsi, plusieurs maisons de disques indépendantes, surtout à Bogota, ont pu bénéficier dès leurs débuts du support financier et institutionnel de grandes instances publiques telles que le ministère de la Culture. Eddy Gómez, co-fondatrice avec son frère Diego du label Llorona Records, en 2007, relate comment la naissance de leur maison de disques est intimement liée à l'accompagnement dont ils ont pu bénéficier au moment de se lancer dans l'industrie de la musique :

> Je dis toujours que nous, Llorona Records, sommes une entreprise qui est fille des politiques d'entrepreneuriat quand elles ont commencé. Nous étions la première génération du premier diplôme en entrepreneuriat qui a été créé. Et c'est pourquoi nous avons décidé d'être ici. Nous avons participé à beaucoup de choses : nous nous sommes présentés à l'appel, nous allons aux rencontres, nous travaillons très étroitement avec l'institution, avec la fondation également. Pour nous, cela a été absolument essentiel, la contribution des institutions publiques et les efforts qu'elles font sont évidents[28].

Parallèlement, le programme Idartes (pour « Institut districtal pour les arts ») fut créé en 2010 par la mairie de Bogota pour appuyer des artistes et des gestionnaires culturels de la capitale. En 2018, Idartes lança 107 appels à candidatures pour des bourses et subventions totalisant près de 5,7 milliards de pesos colombiens (équivalent à plus de deux millions de dollars canadiens), destinés uniquement à des artistes et professionnels de la musique de Bogota (voir Idartes 2018). Deux ans après la création de ce programme, Bogota fut déclarée « *Music City of the World* » par l'UNESCO, ce qui encouragea le développement de la scène musicale locale, ainsi que son rayonnement au niveau international. Toujours en 2012, la Chambre de commerce de Bogota créa le BOMM (« *Bogota Music Market* »), un marché de la musique inspiré par des initiatives nationales comme Circulart, à Medellín (depuis 2010), le MAPAS (« Marché des Arts performantiels de l'Atlantique sud ») aux îles Canaries et

27 On peut trouver sur le site du ministère de la Culture colombien la liste complète des récipiendaires des 96 bourses qui ont été offertes en 2020 (Mincultura 2020).

28 Eddy Gómez dans le panel « ¿ Cómo Suena Bogotá ? », *Feria del libro*, Bogota, 19 avril 2018 (ma traduction).

surtout le WOMEX (« *World Music Expo* »), la grande messe annuelle de la *world music*, à laquelle participent chaque année depuis 1994 plusieurs milliers de professionnels de la musique (artistes, mais surtout gérants, managers, agents, attachés de presse, tourneurs, journalistes spécialisés, etc.). Juan Sebastián Bastos, fondateur et directeur du label bogotain Tambora Records, résume ainsi l'intérêt de ces rencontres pour les labels indépendants :

> Ces marchés proposent des échanges entre un musicien qui présente son projet pour différentes choses, pour faire des concerts, ou pour signer avec un label, ou pour obtenir un agent, un *booker*, pour trouver quelqu'un qui l'aide, et les marchés se chargent de faire venir ces acteurs. Et donc ils se rencontrent dans le cadre d'une ronde d'affaires, au cours de laquelle vous vous asseyez à une table avec un acheteur potentiel de votre produit musical pendant dix à quinze minutes afin de vendre votre projet[29].

Au niveau musical, la décennie des années 2000 coïncida à Bogota avec l'arrivée de propositions musicales largement inspirées par le monde de la musique électronique (échantillons, boucles, effets sonores…), ainsi qu'en parallèle l'accroissement d'un intérêt, de la part de bogotains des classes moyennes et élevées (pour la plupart *criollos*), envers le folklore et des cultures traditionnelles colombiennes – et notamment celles des populations afrodescendantes de la Caraïbe, mais aussi de la côte pacifique du pays. Pour Diego Gómez, co-fondateur de Llorona Records et réalisateur en chef de ce label, cette période a marqué la genèse d'un véritable courant musical encore très présent aujourd'hui, fruit du mélange entre musiques électronique et traditionnelle, courant encore alimenté aujourd'hui par le travail de nombreuses maisons de disques indépendantes créées à cette époque :

> Cette époque [au début des années 2000] était très intéressante car ici, à Bogota, il y avait un *boom* de la musique électronique. […] De grands événements ont commencé à générer de l'argent ici, avec des fêtes de 500 000 personnes, des gens payés, des DJ venus de l'extérieur… Et à ce moment-là, quand les soirées électroniques ont commencé à devenir moins « cool », Richard Blair arrive, et il a proposé quelque chose d'électronique, mais qui sonne colombien, et il y a eu un moment où c'était très intéressant. Il a été l'un des premiers à mélanger la musique électronique et la musique traditionnelle colombienne, lui et Humberto Pernett, de Barranquilla[30].

Ce mélange entre des musiques électroniques et des musiques traditionnelles colombiennes serait donc né des innovations artistiques amenées par des musiciens colombiens, comme Humberto Pernett, mais aussi étrangers, comme le Britannique Richard Blair, qui allait fonder le groupe Sidestepper peu après son installation dans le quartier de la Candelaria, à Bogota, en 1996. Pour Elkin Robinson, auteur-compositeur-interprète de l'île de Providencia, dans la Caraïbe colombienne, le fait qu'un musicien et réalisateur étranger ait cherché à mélanger des *beats* électroniques à des musiques rurales colombiennes a largement influencé le public bogotain à

29 Entretien de l'auteur avec Juan Sebastián Bastos, Bogota, 24 mai 2018 (ma traduction).

30 Entretien de l'auteur avec Diego Gómez, Bogota, 9 mai 2018 (ma traduction).

s'intéresser à des genres musicaux jusqu'alors cantonnés à un contexte d'exécution villageois : « *Sidestepper influenced every band in Colombia right now. Richard [Blair] was the first to use electronic music and beats with traditional music. Then people started to believe that traditional music is good! "He likes it, so it is good!"*[31] ».

Diego Gómez se remémore l'impact qu'a eu sur lui le travail et les propositions artistiques novatrices de ce londonien, arrivé au milieu des années 1990 en Colombie après avoir rencontré et travaillé en tant qu'ingénieur du son avec Toto La Momposina dans les studios de Real World Records, le label de Peter Gabriel :

> Et il y eut un tournant important pour moi, avec l'arrivée de Sidestepper, de Richard Blair. Il a commencé à faire de la *Drum & Bass* avec de la salsa, à expérimenter avec de la musique traditionnelle, des chanteurs, mais c'était dansant, comme d'explorer à partir de l'électronique, et quand un Anglais vient ici en Colombie et dit « Wow ! », tu te dis « ouf, ça c'est incroyable » et cela m'a marqué[32] !

Pour Richard Blair, l'idée de fusionner la musique traditionnelle colombienne avec les rythmes de la musique électronique lui était apparue tout à fait évidente depuis le milieu des années 1990 :

> *Between about 2002 and 2003, 2004, it was emerging in Colombia […] I think it was going to happen, it was a lot to do with the internet too, because people had access to it, and started to come to Colombia too around that time… The open goal I saw in 1994 or 1995, which is "if you can bring beats to this incredible Latin music and sort of giving it a more modern sound," the same way people have done it in India, or in Africa… It just seemed like an open goal, an obvious thing to do… And 10 years later, a lot of people in Colombia started to get the same idea*[33].

Quelques années avant de fonder avec sa sœur Eddy le label Llorona Records, Diego Gómez fut DJ et organisateur de fêtes de musiques électroniques durant ses études universitaires dans les années 2000. En 2003, il créa avec Li Saumet, la future chanteuse de Bomba Estéreo, le groupe Mister Gomes en Bombay, qui « expérimentait avec la musique électronique, le dub, et qui s'inscrivait dans une volonté de se retrouver avec la musique traditionnelle ici en Colombie », dans ce qu'il considère comme un mélange musical de « ce qui était en train de se passer » :

> À ce moment-là, nous redécouvrions tous notre musique, donc il y avait des éléments et des choses, mais on était tous encore en train d'apprendre. […] Beaucoup ont senti l'envie de se « retrouver » dans la musique traditionnelle ici en Colombie. […] À ce moment, [les musiciens universitaires] étaient déjà plongés dans cette recherche, et nous étions un peu dans la même chose, mais plus à partir de la musique électronique[34].

31 Entretien de l'auteur avec Elkin Robinson, Old Providence Island, 2 juin 2018.

32 Entretien de l'auteur avec Diego Gómez, Bogota, 9 mai 2018 (ma traduction).

33 Entretien de Richard Blair dans le vidéo *Sidestepper - Full Performance (Live on KEXP)* du 18 juillet 2017.

34 Entretien de l'auteur avec Diego Gómez, Bogota, 9 mai 2018 (ma traduction).

Ce nouveau courant, que Juan Sebastián Bastos désigne, à la suite de Carolina Santamaría (2007) par le terme des « nouvelles musiques colombiennes », ne cessera de se développer jusqu'à aujourd'hui, fruit de métissages musicaux qui passent tous – des disques les plus « traditionnels » aux plus électroniques – par l'antre du studio d'enregistrement. S'il est impossible de les caractériser par des traits musicaux communs, du fait de leur extrême diversité et de leurs spécificités entourant leurs processus de création respectifs, ces nouvelles musiques colombiennes ont cependant toutes été portées par un éventail de labels se revendiquant de l'étiquette d'indépendants et très conscients de l'importance vitale de leur participation à un véritable écosystème de la musique indépendante en Colombie[35].

Au milieu des années 2010, plusieurs labels indépendants ont commencé à se rendre compte de l'importance, afin de pouvoir développer leur réseau au sein d'un tel écosystème, de s'entraider plutôt que de chercher à rentrer dans une dynamique de compétition, qui conduirait selon Juan-Sebastián Bastos à signer son propre arrêt de mort :

> La création de ces réseaux dépend de la compréhension du fait que nous ne sommes pas des concurrents. Il faut y chercher la collaboration et non la concurrence. Ce n'est pas comme dans les cours de management où l'on dit : « Quand vous avez un concurrent, faites-le couler et écrasez-le », parce que c'est comme ça qu'on fait des affaires. Si je fais cela, je me retrouve sans espace pour travailler, car nous sommes un réseau ! Si j'écrase mon soi-disant concurrent, je me suicide automatiquement[36] !

Pour Eddy Gómez, la construction de réseaux est fondamentale pour la santé d'un label indépendant, qui vivrait essentiellement grâce à la passion qui animerait ceux qui s'y rattachent :

> Pour nous, le réseautage est essentiel. Tout ce que nous avons pu faire, c'est construire des réseaux, se faire des amis… Parmi les indépendants, il y a un aimant, qui est que tout le monde est passionné par la musique. Donc, au final, on se rencontre entre passionnés et on se dit : « Wow, c'est vraiment cool, il faut faire quelque chose ! » […] Et tout se passe en quelque sorte comme ça. Parce que c'est beaucoup de gens passionnés, qui essaient de faire des projets et de les faire avancer[37].

C'est ainsi que l'album *Dub de gaita* (2017), des Gaiteros de San Jacinto, serait né de la rencontre fortuite entre les Gómez et Adrian Sherwood, le DJ et producteur

35 Publié par le ministère de la Culture en 2015, le document « Ecosistema del sector musical independiente » (« Écosystème du secteur musical indépendant », Mincultura [2015]) a été rédigé par le producteur et manager Diego Maldonado, l'économiste Eduardo Serabia et Julián Beltrán – qui allait l'année suivante devenir coordinateur de projets chez Llorona Records. Conçue à partir d'un « exercice de visualisation » du secteur de la musique indépendante dans les cinq plus grandes villes colombiennes, cette infographie témoigne par son niveau de détail d'une connaissance accrue des différentes dynamiques qui existent entre les pôles de la production, de la gestion, de la promotion/divulgation, de la distribution/circulation et de la consommation musicale.

36 Juan Sebastián Bastos dans le panel « ¿ Cómo Suena Bogotá ? », *Feria del libro*, Bogota, 19 avril 2018 (ma traduction).

37 Eddy Gómez dans le panel « ¿ Cómo Suena Bogotá ? », *Feria del libro*, Bogota, 19 avril 2018 (ma traduction).

britannique, grâce à des « amis d'amis » de Bogota et des États-Unis. Mélangeant des influences reggae-dub à des rythmes de *gaita y tambora*, ce disque – qui allait permettre la tenue de tournées internationales (voir figure 5) dans les réseaux de la *world music* – trouve son fondement dans la volonté de « créer un dialogue » entre des artistes colombiens et des musiciens de la scène dub anglaise, afin de produire « un disque qui plaise aux fans de la musique traditionnelle de *gaita* mais aussi à de nouveaux fans[38] ».



Figure 5 : Affiche du concert Dub de gaita avec Los Gaiteros de San Jacinto, Roskilde Festival, Danemark, 29 juin 2017.

Toujours chez Llorona Records, le cas de la campagne de sociofinancement pour l'album *Sun a Shine* (2017), de l'artiste Elkin Robinson, représente une tentative originale de fidéliser un public tout en finançant la production d'un disque de musique afrocolombienne étiquetée « *Caribbean Folk* » – dont la réalisation n'allait être confiée à nul autre que Richard Blair. Cherchant à trouver ce qu'elle pourrait « capitaliser » de Robinson, Eddy Gómez s'est rendu compte que cet artiste possédait beaucoup d'amis, aussi bien à Providence que parmi les bogotains *gomelo* (mot péjoratif désignant des personnes huppées faisant partie de la population d'origine *criolla*), auprès de qui

38 Adrian Sherwood en entrevue dans le vidéo *Dub de Gaita / El fin del mundo. Teaser*.

il a été vraisemblablement facile de demander une aide financière concrète qui allait permettre d'amortir les coûts de production de ce disque :

> Je me suis demandée : « Qui peut m'aider à faire marcher mon *crowdfunding* ? ». Et donc, l'amie d'Elkin à Providence, celle qui est la plus populaire dans les soirées, je lui dis : « S'il te plaît, aide-moi, regarde, on cherche des fonds » […]. Et c'était comme vendre des billets pour le bal de l'école, qui vous donnait 10 billets et vous deviez les vendre. Eh bien, on fait appel à la mère, au père, l'oncle, le grand-père, et blague à part, ça a été le *crowdfunding* le plus réussi que nous ayons jamais fait. […] Et je ne demandais pas d'argent, je faisais une prévente de l'album ! Et en plus les participants devenaient mes clients numéro un ! Si Elkin lève le petit doigt, les premiers à se rendre sont ceux qui m'ont donné de l'argent. Et je les ai dans une base de données, ce sont mes meilleurs amis[39] !

Mais, plus encore, cette dynamique d'entraide se retrouverait également dans les relations entretenues depuis des années entre différents labels indépendants, qui partageraient à la fois le même marché (celui des amateurs de « nouvelles musiques colombiennes », aussi bien en Colombie qu'à l'étranger), le même goût pour le mélange entre des musiques traditionnelles afrocolombiennes et des influences musicales extérieures (réalisé grâce aux techniques de manipulation audionumériques en studio), ainsi que les mêmes défis (manque de ressources économiques pour financer et monétiser les projets musicaux qu'ils appuient, passage des ventes physiques au *streaming*, et difficultés à atteindre un public plus large) – tout en ayant un parcours de développement relativement similaire, de leur création par de jeunes bogotains issus des classes moyennes ou aisées depuis le début des années 2000 jusqu'à leur internationalisation récente au sein des marchés de la *world music*.

Lors d'un atelier donné dans les studios de Llorona Records, Julián Beltrán, alors coordinateur de projet pour ce même label, évoquait ainsi jusqu'aux limites du terme « indépendant » – qui ne correspondrait pas si bien à des labels qui pourtant s'en revendiquent clairement, et auquel il préfèrerait le terme « interdépendance » : « On parle beaucoup de l'industrie indépendante, mais qui est vraiment indépendant dans le monde si nous avons tous besoin les uns des autres ? Nous aimons penser davantage à une interdépendance, c'est-à-dire à cette idée que tous ensemble, personne ne perd [*todos juntos, nadie pierde*]. En collaborant tous ensemble, nous grandissons peu à peu[40] ». C'est ainsi que plusieurs maisons de disques – à force de se côtoyer au sein de l'écosystème de la musique indépendante urbaine – ont décidé de s'allier au sein d'une initiative qui leur confèrerait plus de poids aussi bien envers les institutions subventionnaires nationales (ministère de la Culture, Idartes, Chambre de commerce de Bogota, etc.) que dans les divers marchés de la *world music* dans le monde (womex et consorts) : l'Alliance of Independent Records Labels (figure 6).

39 Eddy Gómez dans le panel « ¿ Cómo Suena Bogotá ? », *Feria del libro*, Bogota, 19 avril 2018 (ma traduction).

40 Julián Beltrán en ouverture du panel « Música, raíz y futuro », studios d'enregistrement de Llorona Records, Bogota, 10 avril 2018 (ma traduction).

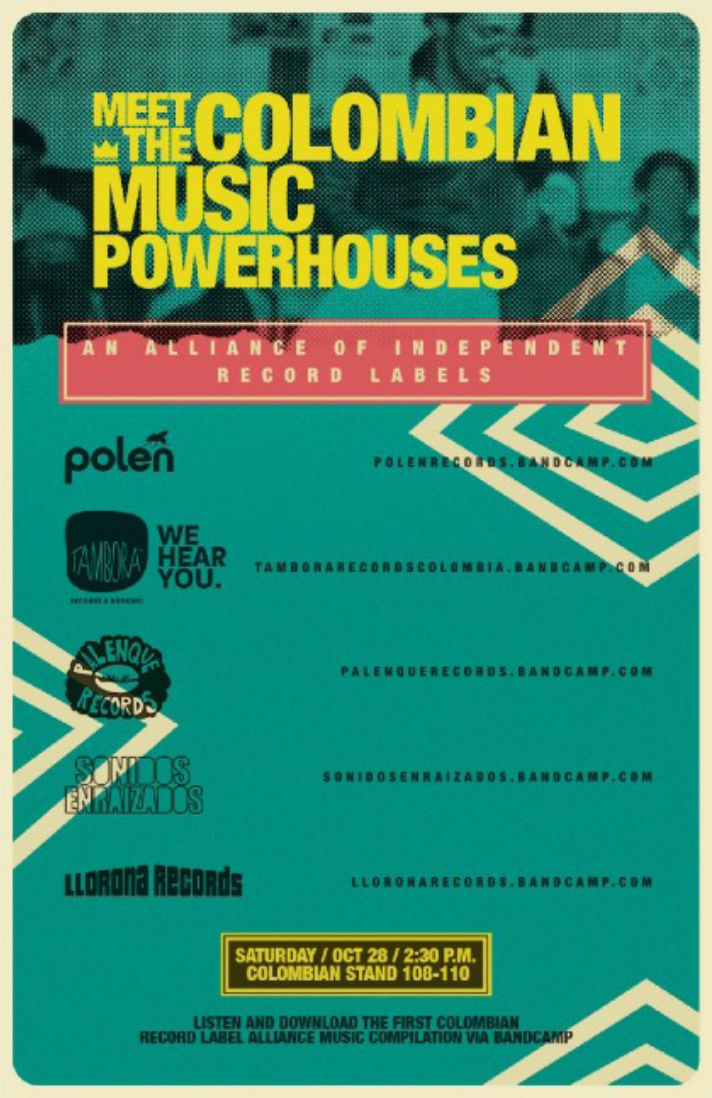


Figure 6 : Affiche pour le stand de la Colombie, WOMEX 2017, Katowice, Pologne.

Lancée officiellement le 28 octobre 2017 au stand de la Colombie au WOMEX 2017, qui s'est tenu dans la ville polonaise de Katowice, l'Alliance de maisons de disques indépendantes a publié ce jour-là le premier volume d'une compilation intitulée *Meet the Colombian Music Powerhouses*[41], qui met en vedette vingt groupes et artistes produits par cinq labels indépendants : Polen Records, Tambora Records, Palenque Records, Sonidos Enraizados et Llorona Records. Deux ans plus tard, deux autres maisons de disques indépendantes de Bogota rejoindront cette Alliance (Galletas Calientes et Mambo Negro Records), qui publiera un deuxième volume, qui comprendra cette fois 28 titres[42]. Un troisième volume sera lancé en 2020, avec cette

41 Disponible sur la page Bandcamp du label Polen Records, sans doute le plus connu des membres de l'Alliance grâce au succès de certains de ses groupes comme Bomba Estéreo ou encore Sistema Solar.

42 Ce volume est simplement intitulé *Colombian Music Powerhouses Vol. 2*, et disponible sur la page Bandcamp de Llorona Records.

fois-ci 24 titres et l'arrivée d'un huitième label indépendant, In-Correcto[43]. Pour Eddy Gómez, cette alliance représente l'occasion de développer des stratégies commerciales qui seraient bénéfiques pour l'ensemble de l'écosystème de la musique indépendante colombienne :

> On a décidé de nous unir parce que nous pensons tous que la production discographique en Colombie est très riche, et que si nous nous unissons, nous pouvons nous rendre plus visibles non seulement ici en Colombie, mais aussi à l'étranger, et parce que nous partageons définitivement les mêmes préoccupations et les mêmes problèmes que nous avons tous vus dans la lutte quotidienne pour produire des disques et pour construire ces labels. Le travail des labels a toujours été un travail d'autogestion, de lutte pour trouver un moyen de faire des disques, en cherchant un moyen créatif de financer une production discographique. En fin de compte, nous faisons tous ce travail titanesque qui est reconnu dans notre pays et à l'étranger, en produisant des disques que les gens reconnaissent comme des « trésors » de la musique colombienne. Alors, réunissons-nous et réfléchissons à des stratégies, à des lignes de travail qui pourraient être bénéfiques pour nous tous[44].

Pour Juan Sebastián Bastos, de Tambora Records, la Colombie jouissait déjà d'une bonne réputation dans les marchés musicaux internationaux comme le WOMEX :

> Au WOMEX, la Colombie est célèbre pour son stand, qui est plein de couleurs et qui est beau, il attire l'attention et il y a beaucoup d'agents qui le savent déjà, et qui viennent spécifiquement en disant « Alors, quoi de neuf en Colombie ? ». Et tout le monde commence à montrer [ses projets musicaux]. Et cela nous a ouvert de nombreuses portes[45] .

Elkin Robinson évoque aussi l'impact que pourrait avoir une telle alliance dans un marché de la musique mondialisé :

> *Right now the sound of Colombia is a strong reference in the world, but the problem might have been that we see Colombia as* vallenato*, or only as* cumbia*.* […] *So this* Alianza *is putting everything in a package that is saying: "This is Colombia," a pluricultural country. So this* Alianza *is like a symbol of that. […] It is like a presentation card*[46].

Faisant tout depuis la réalisation et la production de disques jusqu'à l'organisation de tournées et de concerts, en passant par la promotion et la gérance d'artistes, toutes ces maisons de disques indépendantes partagent également une préférence non dissimulée pour une plateforme de distribution musicale en ligne née en 2007 et destinée essentiellement aux labels et artistes indépendants : Bandcamp. Permettant de vendre aussi bien des pièces musicales en téléchargement que d'autres types de marchandises reliées à tel ou tel projet musical, Bandcamp s'est affirmée comme la

43 *Colombian Music Powerhouses Vol. 3*, disponible sur la page Bandcamp de Llorona Records.

44 Eddy Gómez dans le panel « ¿ Cómo Suena Bogotá ? », *Feria del libro*, Bogota, 19 avril 2018 (ma traduction).

45 Entretien de l'auteur avec Juan Sebastián Bastos, Bogota, 24 mai 2018 (ma traduction).

46 Entretien de l'auteur avec Elkin Robinson, Old Providence Island, 2 juin 2018.

plateforme idéale pour tous les labels de l'Alliance : « Pour moi, Bandcamp est le meilleur magasin numérique qui existe : je l'appelle "le magasin de la consommation responsable". C'est le magasin où ce que tu dépenses revient directement à l'artiste ou au label[47] ». De plus, la plateforme permet à l'acheteur de « donner plus » au moment de finaliser son achat. Ainsi, tandis que des plateformes de diffusion en continu comme Spotify demandent des milliers de reproductions pour engranger des gains minuscules, Bandcamp permettrait à des artistes et labels indépendants de vendre leur travail de manière à la fois plus directe et surtout bien plus lucrative :

> Ce que je gagne sur Bandcamp, où j'ai beaucoup moins de *followers*, est généralement 4 ou 5 fois plus important que sur toutes les autres plateformes numériques. Parce que j'ai de la chance qu'il y ait des gens qui sont en Europe, et qu'ils s'intéressent à la musique d'ici, et qu'ils ont plus d'argent que nous, ils achètent en ligne, et ils viennent me voir et me disent : « Non, mec, seulement 5 dollars pour ce disque ? Je vais vous en donner 20 parce que je trouve ça génial ! ». Cela arrive, quand la musique est vraiment « élégante ». Et la façon de collecter cet argent c'est avec cette plateforme, Bandcamp[48].

Selon Diego Gómez, producteur et co-fondateur du label Llorona Records, basé à Bogota, le marché de la musique en Colombie a radicalement changé avec l'évolution des habitudes de consommation du public, de sorte que la nouvelle génération de labels indépendants a dû adapter ses modèles de fonctionnement à cette nouvelle réalité :

> La Colombie a toujours été un pays de grandes maisons de disques […], mais la cohorte des labels actuels provient d'une génération qui a grandi dans la recherche de la création d'un nouveau modèle qui permettrait de répondre aux défis de l'industrie actuelle, où les disques [physiques] ne se vendent plus. Une génération qui partage un intérêt qui transcenderait le marché, à travers la recherche, pour se connecter avec les musiques « *roots* », avec la racine, afin de trouver un son original à vendre, à montrer au monde. Et la naissance de ce marché, qui était celui des musiques du monde, coïncide avec le fait qu'à l'extérieur, il y avait un intérêt pour cela. Ces labels répondent donc à cela : retrouver les racines, rechercher la richesse qu'il y a ici, et essayer d'obtenir un produit et une production qui soient valables et qui puissent être vendus à l'extérieur[49].

Ce serait donc cette volonté de parvenir à un produit musical à la fois exportable hors des frontières du pays et qui respecterait une certaine esthétique traditionnelle qui serait une des motivations profondes derrière le travail en studio de producteurs

47 Juan Sebastián Bastos dans le panel « ¿ Cómo Suena Bogotá ? », *Feria del libro*, Bogota, 19 avril 2018 (ma traduction).

48 Julián Beltrán en ouverture du panel « Música, raíz y futuro », studios d'enregistrement de Llorona Records, Bogota, 10 avril 2018 (ma traduction).

49 Entretien de l'auteur avec Diego Gómez, Bogota, 9 mai 2018 (ma traduction).

et réalisateurs indépendants à Bogota[50]. Comment se passe cette transformation en studio de ce que l'on appelle désormais les « nouvelles musiques colombiennes », et qui semblent toutes répondre en chœur au même credo – porté tel un étendard notamment par Llorona Records – de « *Música, raiz y futuro* » (« musique, racine et futur ») ? Comment pourrait-on caractériser les dynamiques et les processus créatifs propres à chaque réalisateur qui s'attaquerait à ce marché ? Plus largement, comment se construit le « son » d'un réalisateur en studio, et qu'est-ce que cela peut nous apprendre sur l'éventail des possibilités offertes par la technologie audionumérique pour la création en *world music* ?

De l'approche traditionaliste/réaliste à la fusion et l'expérimentation en studio d'enregistrement : études de cas auprès de cinq réalisateurs de Bogota

La ville de Bogota possède, comme toutes les mégapoles du monde, une grande diversité de types de studios d'enregistrement. Parmi ceux-ci, on trouve d'innombrables *home studios*, qui ont prospéré depuis la révolution numérique des années 1990, jusqu'aux plus grands studios de la capitale. Durant ma recherche, en 2018 et 2019, sur le rôle des labels discographiques indépendants sur l'internationalisation de musiques afrocolombiennes, je me suis intéressé à cinq réalisateurs bogotains, tous de genre masculin[51], travaillant pour des maisons de disques qui font partie de l'Alliance (Diego Gómez de Llorona Records, Juan Sebastián Bastos de Tambora Records et Urián Sarmiento de Sonidos Enraizados) ou qui n'en font pas partie (Alejo Calderón de Chango Records et Julian Gallo de Juga Music). J'ai pu assister à plusieurs séances d'enregistrement, comme notamment avec Inés Granja aux studios de Chango Records, ou encore de Canalón de Timbiqui et des Gaiteros de San Jacinto aux studios Audiovisión, dans le cadre de productions prises en charge par Llorona Records. Mon analyse se base également sur la tenue d'entretiens semi-dirigés, laissant libre cours à chaque réalisateur de s'exprimer aussi sur son parcours artistique et professionnel que sur ses techniques d'édition, de mixage et de matriçage audionumérique.

Il a ainsi été possible de parvenir à la schématisation (figure 7) d'un éventail d'approches techniques et esthétiques pour ces cinq réalisateurs, qui irait de l'approche la plus traditionaliste s'inscrivant dans une « tentative de réalisme » à celle plus expérimentale visant à « créer des mondes virtuels ».

50 Par extension, on peut constater que cette assertion trouverait un écho dans les études portant sur les modèles économiques qui ont été développés dans les coopératives de café, en Équateur et au Pérou notamment (Diaz Pedregal 2006), ainsi que dans les modèles d'organisation de collectifs artistiques en Amérique Latine (Sarrouy, Cibea et Talellis 2020).

51 Le studio d'enregistrement étant un espace de création internationalement genré (Wolfe 2019), il a été impossible dans le cadre de cette recherche de pouvoir assister à des enregistrements de musiques afrocolombiennes réalisés exclusivement par des femmes. Mises à part Eddy Gómez (co-fondatrice avec son frère Diego de Llorona Records) et Lucia Ibañez (co-fondatrice avec son conjoint Urián Sarmiento de Sonidos Enraizados), toutes les maisons de disques qui composent l'Alliance sont dirigées exclusivement par des hommes.



Figure 7 : Comparaison des approches technico-esthétiques de 5 producteurs bogotains.

À l'extrême gauche du spectre analysé, on trouve l'approche du musicien, réalisateur et producteur Urián Sarmiento, figure de proue des « nouvelles musiques colombiennes » en tant que membre du groupe Curupira, et co-fondateur, en 2009, du label Sonidos Enraizados avec sa conjointe Lucia Ibañez. Ayant fait ses armes en tant que batteur dans le monde du jazz et du rock bogotain, Sarmiento s'est très jeune intéressé à la diversité musicale de son pays; mais c'est au retour d'un voyage en Inde, à la fin des années 1990, qu'il allait se sentir investi d'une véritable mission, toujours d'actualité aujourd'hui, d'aller tel un ethnomusicologue « parcourir la Colombie afin de dresser [sa] propre carte de la musique colombienne » :

> Je n'avais aucune idée de ce qu'était l'équipement [d'enregistrement], et quand j'ai joué avec Aterciopelados, un groupe de rock très célèbre [en Colombie], à l'occasion de mon premier voyage aux États-Unis, j'étais déterminé à y dépenser tout mon salaire en équipement [audio]. Un ami qui m'a dit d'acheter un ordinateur et une carte son. Ça a donc été ça l'investissement initial à l'époque, et c'est avec ça que nous avons enregistré le premier album de Paito[52] avec ses enfants sur son île[53].

Sarmiento décrit ainsi le dispositif technologique qu'il a utilisé pour la réalisation de ce disque, pour lequel tout le matériel d'enregistrement audionumérique avait été déplacé jusqu'aux îles du Rosaire, sur la côte caribéenne de la Colombie, à cette époque dépourvues d'électricité :

> À l'époque, j'avais une [carte son] MBox, qui n'a que deux entrées, alors un autre ami, Felipe López, a ramené une autre MBox, avec son ordinateur, et on a utilisé un *mini-disc* pour enregistrer à part le *llamador*. Dans l'une des MBox on a fait entrer les deux *gaitas*, et dans l'autre MBox, les deux tambours (la *tambora* et l'*alegre*). Il fallait donc faire un « clap » [afin de pouvoir synchroniser en postproduction les différentes pistes enregistrées sur des appareils distincts], mais le microphone le plus proche le captait en premier et le plus éloigné plus tard, donc il nous a été très difficile de faire correspondre tout cela, et nous avons passé plusieurs mois [à éditer] jusqu'à ce que nous soyons satisfaits de ce que nous entendions. [Ce disque] a été enregistré en plein air, sous un palmier, et vous pouvez entendre beaucoup le son ambiant, car le microphone à condensateur que nous avons utilisé pour le *llamador* a capté une grande partie du son ambiant[54].

Julián Gallo (deuxième en partant de la gauche sur la figure 7, et à droite sur la photo), ingénieur du son et réalisateur bogotain, adopte quant à lui une approche d'enregistrement relativement similaire à celle d'Urián Sarmiento, puisqu'elle se base sur un travail collaboratif réalisé directement avec et pour des artistes afro-descendants originaires des régions les plus excentrées du pays. Après des études en anthropologie en Colombie, Gallo poursuivit son cheminement académique en réalisation audionumérique à la SAE (School of Audio Engineering) en Australie (tout comme Diego Gómez quelques années auparavant), avant d'achever sa formation à

52 *Gaita negra*, Sixto Salgado Paito y los Gaiteros de Punta Brava (2012).

53 Entretien de l'auteur avec Urián Sarmiento, Bogota, 8 mai 2018 (ma traduction).

54 Entretien de l'auteur avec Urián Sarmiento, Bogota, 8 mai 2018 (ma traduction).

l'Universidad de los Andes, à Bogota. Il fonda son label Juga Music en 2007, avec lequel il enregistra le premier album d'Inés Granja (*La voz de la marimba*, 2011), ainsi que des disques avec des familles reconnues dans la musique du Pacifique colombien – tels que les Torres de Guapi, ou encore les Balanta de Timbiqui (*Memoria Balanta*, 2013). Préférant déplacer tout son matériel d'enregistrement là où vivent ces différents *maestros*, Gallo définit son approche créative de réalisateur comme un hybride entre des techniques d'enregistrement issues du jazz (dans le placement des microphones) et de l'ethnomusicologie (dans la volonté de capturer un croquis sonore le plus fidèle possible d'une performance musicale traditionnelle) :

> Ce qui m'a beaucoup défini, dans ma profession, ce sont le jazz et la musique traditionnelle. Ils ont défini ma recherche d'un son avec les machines, avec la capture… Parce qu'ils représentent deux libertés, différentes, mais au final, disons, ils respirent une certaine liberté au sein de la musique : le jazz est libre, quand il est *free* encore plus… Et la musique traditionnelle est aussi quelque chose de très organique, très changeant et qui transmet beaucoup de choses. Ces deux mondes sont donc ceux qui continuent de me nourrir, de me permettre de me construire, en se répercutant sur moi en tant qu'ingénieur, en tant que producteur[55].

Au milieu du tableau de la figure 7, l'approche professionnelle du réalisateur, DJ et producteur Diego Gómez, co-fondateur de Llorona Records, se caractérise comme étant à la fois basée sur des expérimentations en studio, qui mêlent des musiques traditionnelles afrocolombiennes à des musiques électroniques (depuis son groupe Mister Gomes en Bombay jusqu'à son projet DJ solo, sous le nom de Cerrero, en passant par l'album *Dub de gaita*) que sur une volonté de commercialiser des disques présentés comme traditionnels enregistrés dans des conditions techniques et sonores optimales – c'est-à-dire dans le confort d'un studio d'enregistrement où les sons capturés seraient entièrement traités, en postproduction, à travers un méticuleux processus d'édition, de mixage et de matriçage visant à pouvoir diffuser ces disques à un public international. C'est ainsi que parmi ses deux dernières réalisations, on compte les nouveaux albums des Gaiteros de San Jacinto (*Toño García, el último cacique*, 2019) et de Canalón de Timbiquí (*De mar y río*, 2019) – ce disque ayant été nominé à un Latin Grammy Award en 2019 dans la catégorie « Meilleur album folklorique ».

Nidia Gongora, charismatique chanteuse principale de ce même groupe, installée à Cali depuis plusieurs années et qui a notamment collaboré avec l'artiste Quantic, résume ainsi, lors d'un vidéo promotionnel tourné en direct par Shock.co à partir des studios de Llorona Records, à Bogota, les fondements de la démarche artistique et du processus créatif à l'origine de la création du disque *De mar y de río* :

> Beaucoup d'ancestralité, nous sommes un groupe qui cherche à sauvegarder et à promouvoir la musique traditionnelle du Pacifique. Cette ancestralité est une composante très belle, très importante : elle est à la base de la rencontre entre deux générations, avec d'une part les *maestras* Olivia Bonilla, Ninfa Ocoró et Modesta Torres, de San José, ainsi que le grand *maestro* Emeterio Balanta, et de l'autre la

55 Entretien de l'auteur avec Julián Gallo, Bogota, 25 avril 2018 (ma traduction).

> nouvelle génération de musiciens du Pacifique. À travers la musique, nous allons montrer cette unité qui existe depuis des générations dans le Pacifique, où aussi bien les jeunes que les vieux s'assoient pour célébrer la vie, pour célébrer notre territoire, la nature, les beautés que l'univers nous offre, à travers la musique traditionnelle et le son du *marimba*, et la force du *bombo*, du *cununo* et du *guasa*… C'est un savoir très ancien, très riche, et pour nous c'est un honneur d'être aux côtés de ces grands maîtres que nous respectons beaucoup. Il y a aussi une intention de donner une reconnaissance à ces grands maîtres qui ont cultivé la musique dans notre région. Nous pensons que les reconnaissances doivent être faites dans la vie, et nous voulons que ces grands maîtres laissent leur trace dans la musique traditionnelle. Nous avons une équipe qui nous soutient, en plus de notre effort personnel, on a le soutien de Llorona Records, du *maestro* Wilson Wilber, qui est une éminence, de Julian Gallo [de Juga Music][56]…

Ainsi, l'album *De mar y de río*, produit par Llorona Records, serait donc l'aboutissement de cette volonté, partagée par les artistes et les différents acteurs du projet, de présenter une musique qui représente une unité entre ancestralité (par l'héritage traditionnel apporté par les représentants de l'ancienne génération) et contemporanéité (avec la participation dans le processus d'enregistrement de plusieurs musiciens issus de la nouvelle génération). Elkin Robinson, un autre artiste signé par Llorona Records, a peu à peu construit sa carrière en passant par les rouages de l'« écosystème de la musique indépendante » en Colombie, afin de pouvoir présenter au monde sa proposition artistique, qu'il a lui-même étiquetée « *Caribbean Folk* » et qui s'inspire largement de la musique traditionnelle de l'île de Providence, dépendance colombienne au large des côtes du Nicaragua :

> *Here [in Old Providence Island] we have folk instruments, the tub, the jawbone, everything is folk instruments. "Rubbage" instruments ! So I define my music as Caribbean Folk, because it is folk music but with a Caribbean vibe and style. […] So when I compose, I have to be sure who's going to be playing with me too. To show people that with a tub, with a jawbone, you can be in big festivals. […] So the "*sellos independientes*," they are important because they really know what they are doing because they have been a lot traveling outside, going to "*mercados culturales*" like* WOMEX*… A lot of them have been studying outside and then come back… […] And we as artists we trust them, because they are doing a great job for us, and they are a very important element in the musical ecosystem*[57].

Fondateur en 2011 du label Tambora Records – présenté sur son site web comme « un label qui se spécialise dans la nouvelle génération colombienne d'hybrideurs pop-trad » – le producteur, réalisateur et professeur universitaire bogotain Juan Sebastián Bastos (en deuxième colonne en partant de la droite sur la figure 7) définit son approche professionnelle comme étant à la fois fondée sur la volonté de participer au développement des carrières de musiciens et de groupes de son label, tout en expérimentant musicalement à travers la création et l'enregistrement de métissages musicaux inédits et destinés à une consommation internationale :

56 Nidia Gongora, interviewée le 9 avril 2018 dans le vidéo *Canalón de Timbiquí en vivo por Shock*.

57 Entretien de l'auteur avec Elkin Robinson, Old Providence Island, 2 juin 2018.

> Depuis Tambora, nous nous occupons du financement des albums. C'est notre apport initial, car j'ai connu trop de projets qui investissent tout dans l'enregistrement du premier album, et si rien ne se passe avec cet album, s'il n'y a pas une bonne stratégie, le plus normal est que cet album meurt ! […] Il faut donc penser à une stratégie beaucoup plus longue : penser à partir du label dans une stratégie qui implique au moins 2 ou 3 productions, en se disant « nous allons enregistrer tant d'albums en tant d'années, et pendant ce temps nous allons aller frapper aux portes des marchés, nous allons ouvrir de plus en plus de possibilités avec des agents qui se lient au projet, et qui rendent le projet durable »[58].

Pour Bastos, cet objectif affiché de « durabilité » passerait, en plus de la poursuite de stratégies de *marketing* communes dans l'industrie discographique mondialisée, par une recherche musico-esthétique visant à créer des fusions musicales colombiennes qui sauraient plaire à un plus large auditoire – dans l'espoir que ces artistes puissent être un jour repérés par une *major* :

> J'ai commencé à voir ce que je pouvais faire dans ce sens, et c'est pourquoi j'ai fondé Tambora Records […], et mon plan était de travailler, en partant, avec la musique traditionnelle colombienne. Pour faire des fusions avec, voir comment on peut les mélanger à d'autres influences […]. Pour nous, toutes ces propositions musicales se recoupent dans l'appellation « nouvelles musiques colombiennes ». Parce que ce que nous faisons, c'est prendre nos propres musiques et, en les fusionnant avec d'autres, on peut faire ressentir quelque chose qui n'a jamais été entendu auparavant. […] C'est ce genre de sonorité que nous recherchons, qui permet d'entrer dans des marchés déjà établis, mais où nous proposons quelque chose de différent. […] Il faut donc partir de nos racines musicales, comprendre les marchés qui fonctionnent déjà, et essayer de s'y différencier en termes de sons afin de rendre nos propositions intéressantes. […] Car beaucoup de sons complètement « organiques » ne trouvent souvent pas d'écho dans ces marchés, parce qu'ils sont difficiles à apprécier pour 90 % du public. Il ne s'agit pas de leur couper les ailes pour que ça marche, mais plutôt d'adapter ces sonorités « organiques » pour faire en sorte que ça marche le mieux possible sur le marché que nous visons. […] Il faut donc trouver un équilibre entre des sons traditionnels et les goûts du nouveau public auquel nous offrons cette nouvelle sonorité. Et cela demande beaucoup de travail de recherche sur d'où ces musiques proviennent.[59]

À l'extrémité droite du tableau présenté en figure 7, le musicien, producteur et réalisateur Alejo Calderón (co-fondateur, avec le percussionniste David Cantoni, de Chango Records) s'inscrit également dans une approche fondée sur l'expérimentation en studio, mais avec ici la particularité de créer à partir de la technique d'échantillonnage (*sampling*) et donc de toutes pièces des disques qui « sonneraient traditionnels » : « Quand nous avons créé Chango Records, ce que nous voulions, c'était faire un studio d'enregistrement spécialisé dans les *samplings* de batterie et de percussions traditionnelles, dans le but d'exporter ces échantillons à des producteurs

58 Entretien de l'auteur avec Juan Sebastián Bastos, Bogota, 24 mai 2018 (ma traduction).

59 Entretien de l'auteur avec Juan Sebastián Bastos, Bogota, 24 mai 2018 (ma traduction).

étrangers[60] ». Une partie de son travail se fonde donc sur une utilisation fine de divers extraits sonores qui, mis en boucle, lui permettent de créer des continuums sonores sur lesquels pourront être rajoutés, toujours en postproduction, bon nombre d'effets et de processus de traitement du son directement issus des techniques de manipulation audionumériques contemporaines – communs à l'ensemble des musiques populaires actuelles. Pour lui, face à la compétition inégale imposée par l'industrie discographique internationale, les producteurs de « nouvelles musiques colombiennes » gagneraient à utiliser à outrance les outils du studio d'enregistrement afin de moderniser les musiques traditionnelles afrocolombiennes, condition *sine qua non* à leur survie au sein de cette industrie :

> Il y a des producteurs qui aiment enregistrer le folklore comme s'il s'agissait d'un registre anthropologique ou musicologique d'une culture à une certaine époque. […] Mais j'aime beaucoup le son du studio, et je pense qu'un album studio ne doit pas nécessairement sonner comme une performance en direct. […] Parce qu'aujourd'hui nous devons rivaliser, grâce aux outils de production modernes, avec Daddy Yankee, qui compresse tout dans un matriçage qui fait que tout ce qui va sonner en comparaison sonnera « faible ». […] Ceux qui enregistrent de la musique traditionnelle dans la jungle ne pourront jamais atteindre ces normes, ces possibilités sonores. Et je crois que le folklore doit être vivant, parce que s'il continue comme ça, il sera mis sur un piédestal et deviendra une statue, et il disparaîtra parce qu'on l'aura condamné. La seule façon de sauver réellement la richesse culturelle de ce pays est de la rendre actuelle, afin que les jeunes l'apprécient[61].

Dans cette perspective, les expérimentations en studio de Calderón se justifieraient par le fait qu'elles lui permettraient de rivaliser avec d'autres enregistrements phonographiques actuels, tout en lui conférant une originalité par rapport aux productions discographiques déjà existantes, comme dans le cas des musiques afrocolombiennes de la côte pacifique :

> Avec la musique du Pacifique, c'est un défi, car il y a déjà des disques très bien enregistrés, très bien mixés, et je voulais me différencier, ne pas faire la même chose. Je ne voulais pas nécessairement que le son soit le même que celui d'un groupe traditionnel quand il joue. Je m'en donne la permission, car je ne fais pas un travail anthropologique, je fais un travail musical ! Je me suis donné la permission de faire quelque chose de très accessible aux gens, sans pour autant prendre des risques, afin que cela reste confortable pour un paysan colombien, mais aussi où je peux y rajouter mes propres inspirations… J'aime les distorsions, les dissonances, les textures, l'utilisation d'effets longs… Et il m'arrive, quand je réalise, d'expérimenter beaucoup et ce n'est pas grave, si les gens n'aiment pas sur le moment, alors quelqu'un suggère quelque chose d'autre, c'est plus comme créer une atmosphère pour que la musique sorte. […] Et puis j'ai dû arranger beaucoup de choses dans le mixage, ha ha ha[62] !

60 Entretien de l'auteur avec Alejo Calderón, Bogota, 30 avril 2018 (ma traduction).

61 Entretien de l'auteur avec Alejo Calderón, Bogota, 30 avril 2018 (ma traduction).

62 Entretien de l'auteur avec Alejo Calderón, Bogota, 30 avril 2018 (ma traduction).

Discussion

Les cinq approches que nous avons ici présentées nous montrent à quel point, même s'ils visent tous le même marché commercial propre aux « nouvelles musiques colombiennes », les stratégies musico-esthétiques qui se déploient dans et en dehors du studio d'enregistrement dépendent de la somme de variables techniques, esthétiques et commerciales qui vont largement influencer la construction du son de chacun des réalisateurs étudiés. De l'approche la plus expérimentale (qui s'apparenterait le plus à l'objectif de « créer des mondes virtuels ») à la plus traditionaliste (proche de la « tentative de réalisme »), en passant par les essais de fusions musicales destinées à un public plus large (qui reprendraient les codes et normes établis dans les musiques populaires anglo-saxonnes de diffusion commerciale tout en y ajoutant des éléments musicaux afrocolombiens), les labels indépendants font preuve d'une grande diversité de stratégies qui tiennent à la fois compte de l'authenticité des artistes, de leurs perspectives de développement de carrières ainsi que des possibilités techniques offertes par les outils du studio d'enregistrement.

Cependant, si notre recherche s'accorde avec Pras, Guastavino et Lavoie pour affirmer que, comme dans le cas des productions d'Urián Sarmiento ou de Julián Gallo, la minimisation des processus d'édition audionumérique « ren[d] le produit final plus proche d'une performance live » (Pras, Guastavino et Lavoie 2013, p. 615, ma traduction), le fait de « construire une pièce à travers l'édition » (*ibid.*, ma traduction) comme le fait Alejo Calderón de Chango Records ne pourrait pas se réduire simplement et uniquement à la « création d'une performance virtuelle » (*ibid.*, ma traduction). En effet, la musique créée à travers une telle approche se rapprocherait plus d'une œuvre musicale *en tant que telle* (le « *recording artefact* » d'Edidin) que d'une performance musicale telle qu'on pourrait l'apprécier sur une scène, aussi virtuelle soit-elle.

Plus encore, si l'on reprend la typologie de réalisateurs proposée par Burgess (2013) et reprise par Thompson (2019), on pourrait ainsi caractériser les approches d'Urián Sarmiento et de Julián Gallo comme étant celles de réalisateurs-habilitateurs (*enablative-producer*), de par le fait qu'ils permettraient à des *maestros* afrocolombiens d'enregistrer leur musique sans chercher à y superposer leurs orientations esthétiques personnelles ; Diego Gómez serait plus proche d'un réalisateur-facilitateur (*facilitative-producer*), étant souvent crédité de co-réalisateur dans les productions auxquelles il participe ; Juan Sebastián Bastos s'apparenterait quant à lui plus à un réalisateur-collaborateur (*collaborative-producer*), en mettant les intérêts des groupes de son label au premier plan de son travail ; tandis qu'Alejo Calderón se rapprocherait du type artiste-réalisateur (*artist-producer*), utilisant le studio d'enregistrement comme principal instrument de musique (Théberge 1997, Greene et Porcello 2005, Moorefield 2005) afin de créer des pièces musicales originales qu'il étiquèterait pourtant comme « traditionnelles ».

Toutes ces dernières conclusions doivent être cependant vues au prisme de plusieurs biais systémiques (de genre, de classe et d'ethnicité), qui sont également relevés dans la plupart des travaux socioanthropologiques des années 2020 – et que l'on voyait déjà transparaître dans le travail précurseur, à la fin du siècle dernier en Afrique du Sud, de Louise Meintjes sur la domination raciale et économique des professionnels de

studio et des labels sur les musiciens. En effet, tous les réalisateurs appréhendés dans le cadre de cette recherche sont de genre masculin, trentenaires ou quadragénaires, issus de milieux urbains relativement aisés, d'origine *criolla* et appartenant donc aux classes dominantes du pays, aussi bien au niveau politique qu'économique, tandis que la plupart des artistes dont il est question ici sont d'origine afrodescendante et généralement issus de milieux ruraux relativement défavorisés, excentrés et laissés pour compte par le pouvoir politique et économique centralisé dans les grandes villes du pays, Bogota en tête.

Au sein de ce panorama, les approches techno-esthétiques en présence témoignent de la diversité des parcours individuels de ces réalisateurs malgré le fait qu'ils partagent pour la plupart le même milieu socioculturel (urbains, sans racines familiales afrodescendantes, et issus des classes relativement aisées de la population colombienne). Cependant, force est de constater que toutes les pratiques de studio que nous avons observées en Colombie sont fortement liées aux modes de production et de réalisation anglo-saxons, qui continuent de dominer sur le marché de la musique internationale. De plus, les enjeux de pouvoir liés à l'accès et aux modes d'utilisation de la technologie de l'enregistrement audionumérique demeurent également fortement reliés au contexte social et économique duquel sont issus ces divers réalisateurs. Mais le fait d'avoir choisi de s'unir dans le cadre d'une alliance inédite de maisons de disques indépendantes colombiennes, représente une spécificité tout à fait remarquable en ce qui a trait aux modes de diffusion de ces musiques au sein d'une industrie musicale de plus en plus internationale.

Loin d'adopter une même direction esthétique, les « nouvelles musiques colombiennes » se déploient donc aujourd'hui à partir de références culturelles locales au sein d'un marché de la musique mondialisé clairement établi et régi par des dynamiques de consommation, d'enjeux de pouvoirs et de domination globales – amplifiées par l'avènement du *streaming* et du téléchargement numérique, qui montrent de plus en plus les limites des modes de production anglo-saxons hérités du xxe siècle. Face à la démesure des géants de l'industrie de la musique, ainsi qu'à l'évolution rapide des habitudes de consommation musicale – à l'image de modes de commerce alternatifs que l'on peut retrouver dans toute l'Amérique Latine, par exemple chez des producteurs de café – plusieurs labels colombiens indépendants ont ainsi choisi de s'allier, du moins dans leurs stratégies de communication et de diffusion, afin de pouvoir atteindre leurs objectifs commerciaux et artistiques.

Provenant tous du même milieu urbain, et ayant souvent eu l'opportunité de voyager ou d'étudier à l'étranger (où ils ont appris les techniques d'ingénierie du son anglo-saxonnes), les fondateurs des différents labels et les réalisateurs étudiés partagent également une même passion pour les musiques traditionnelles afrocolombiennes – ce qui s'est traduit très souvent par des rencontres puis des collaborations avec des *maestros*, la plupart du temps âgés et vivant dans des conditions de vie précaires dans des villages excentrés des grands centres urbains du pays. Partant, pour

certains d'entre eux, d'une volonté de « sauvegarder » ces musiques ancestrales[63], combinée à l'affirmation d'un désir de participer à l'amélioration des conditions de vies de musiciens originaires de régions pauvres du pays[64], tous visent la même niche de marché (un public urbain local et international, intéressé par la diversité culturelle colombienne) et partagent un même objectif : diffuser et faire connaître les formes musicales afrocolombiennes au plus grand nombre – en se servant presque exclusivement d'une plateforme numérique s'inscrivant dans une approche de commerce équitable, Bandcamp.

En ce qui concerne les artistes afrocolombiens qui prennent part à ce phénomène, on observe une dynamique d'allers et retours entre les contextes ruraux et urbains, orchestrée par les différents labels indépendants avec qui ils ont des contrats. De nombreux *maestros* des côtes pacifique et atlantique quittent ainsi régulièrement leurs villages pour les centres urbains afin d'enregistrer leur musique et de se produire sur scène, dans des salles de concert associées à l'*underground* bogotain – participant par là même à la récupération de musiques afrocolombiennes par une industrie musicale indépendante largement dominée par des individus appartenant aux classes les plus aisées de la société colombienne. Avec l'ajout d'éléments musicaux provenant des musiques populaires et électroniques (utilisation d'instruments musicaux populaires, de *samples*, de boucles, d'effets sonores…), ainsi qu'à travers le formatage musical et technologique (de l'accordage au *la* 440 Hz au raccourcissement de pièces musicales traditionnelles à des durées normées de trois à quatre minutes), en passant par tous les procédés d'édition, de mixage et de matriçage en studio, les musiques traditionnelles afrocolombiennes continuent ainsi de se transformer afin de pouvoir être consommées et commercialisées via des marchés musicaux de plus en plus globalisés – remettant par-là même en cause les habituelles dichotomies de blanc/noir, urbain/rural, tradition/modernité ou encore passé/futur.

Protocole d'éthique

Cette étude s'est déroulée dans le cadre d'une recherche postdoctorale approuvée par le comité d'éthique de l'Universidad de los Andes, Bogota, Colombie (2018-2019).

63 Par exemple Urián Sarmiento, qui dit se sentir investi d'une véritable mission de collecter les musiques de différents *maestros* de la Colombie. Entretien de l'auteur avec Urián Sarmiento, Bogota, 8 mai 2018.

64 Même si nos observations n'ont toutefois pas révélé d'efforts constants et soutenus de la part des différents labels indépendants allant en ce sens, les revenus de vente étant généralement redistribués de manière opaque à l'intérieur même des structures commerciales en place.

Bibliographie[65]

Appadurai, Arjun (1990), « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Public Culture*, vol. 2, no 2, p. 1-24, https://doi.org/10.1215/08992363-2-2-1.

Arom, Simha et Denis-Constant Martin (2006), « Combiner les sons pour réinventer le monde. La *World Music*, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, no 177-178, p. 155-178, https://doi.org/10.4000/lhomme.21689.

Barnat, Ons (2012), *Le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créatif et vecteur d'internationalisation. Stonetree Records et la* paranda *garifuna en Amérique centrale*, thèse de doctorat, Université de Montréal.

Barnat, Ons (2015), « Hybridité, authenticité et atteinte du succès international. Réflexion sur les processus de commercialisation de disques de *world music* », *Revue musicale* oicrm, vol. 2, no 2, p. 137-158, https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol2-n2/hybridite-authenticite-et-atteinte-du-succes-international-reflexion-sur-les-processus-de-commercialisation-de-disques-de-world-music.

Barnat, Ons (2019), « Studio Recording and World Music Making in Central America. The Case of the Garifuna Paranda, From Local Revival to Internationalization », dans Simon Zagorski-Thomas *et al.* 2019, p. 171-184, https://doi.org/10.4324/9781315467658-12.

Bates, Eliot (2008), *Social Interactions, Musical Arrangement, and the Production of Digital Audio in Istanbul Recording Studios*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California.

Becker, Howard S. ([1982]1988), *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion.

Benjamin, Walter ([1936]2013), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot.

Burgess, Richard (2013), *The Art of Music Production. The Theory and Practice*, 4e éd., Oxford, Oxford University Press.

ca *Musica* [s. d.], « Ceferina Banquez. The Indisputable Queen of the Bullerengue », https://ca-musica.com/en/cartist/ceferina-banquez.

Canclini, Néstor G. (2014), *Imagined Globalization*, traduit de l'espagnol par George Yudice, Durham, Duke University Press.

Chanan, Michael (1995), *Repeated Takes. A Short History of Recording and Its Effects on Music*, Londres, Verso.

Cottrell, Stephen J. (2010), « The Rise and Rise of Phonomusicology », dans Amanda Bayley (dir.), *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 15-36.

Delalande, François (2001), *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet-Chastel.

Diamond, Beverley (2017), « Mixing It Up. A Comparative Approach to Sámi Audio Production », dans Henry Stobart *et al.* (dir.), *Music, Indigeneity, Digital Media*, Rochester, University of Rochester Press, p. 106-126, https://www.cambridge.org/core/books/music-indigeneity-digital-media/mixing-it-up-a-comparative-approach-to-sami-audio-production/7744A2D8335D1553E75BE17F8FB76E76#.

Diaz Pedregal, Virginie (2006), *Commerce équitable et organisations de producteurs. Le cas des caféiculteurs andins au Pérou, en Équateur et en Bolivie*, Paris, L'Harmattan.

Edidin, Aron (1999), « Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music », *British Journal of Aesthetics,* vol. 39, no 1, p. 24-39, https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/39.1.24.

65 Tous les liens internet ont été vérifiés le 10 juin 2021.

Feld, Steven (1994), « From Schizophrenia to Schismogenesis. On the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat" », dans Charles Keil et Steven Feld (dir.), *Music Grooves*, Chicago, Chicago University Press, p. 257-289.

Greene, Peter et Thomas Porcello (dir.) (2005), *Wired for Sound. Engineering and Technology in Sonic Cultures*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.

Hennion, Antoine (1989), « An Intermediary Between Production and Consumption. The Producer of Popular Music », *Science, Technology & Human Values*, vol. 14, nº 4, p. 400-424, https://doi.org/10.1177/016224398901400405.

Hennion, Antoine (1990), « The Production of Success. An Anti-musicology of the Pop Song », dans Simon Frith et Andrew Goodwin (dir.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Londres, Routledge, p. 185-206.

Hesmondhalgh, David (1996), *Independent Record Companies and Democratisation in the Popular Music Industry*, thèse de doctorat, University of London, https://www.academia.edu/27103610/PhD_thesis_1996_Independent_Record_Companies_and_Democratisation_in_the_Popular_Music_Industry.

Horning, Susan S. (2004), « Engineering the Performance. Recording Engineers, Knowledge and the Art of Controlling Sound », *Social Studies of Science*, vol. 34, nº 5, p. 703-773. https://doi.org/10.1177/0306312704047536.

Human Rights Watch (2021), *World Report 2021. Colombia*, https://www.hrw.org/world-report/2021/country-chapters/colombia.

Hunter, David (s. d.), « Pura Vida Latin Music Festival. Choc Quib Town », *Beat*, https://www.beat.com.au/pura-vida-latin-music-festival-choc-quib-town.

Idartes (2018), « Idartes ofrece más de 700 millones para proyectos culturales », dans Gov.co, site officiel du gouvernement colombien, 13 mars, https://www.idartes.gov.co/es/noticias/idartes-ofrece-mas-de-700-millones-para-proyectos-culturales.

Jaramillo, Daniel Marín et Carlos Andrés Caballero Parra (2021), « La historia de la producción discográfica como elemento de aprendizaje para la educación en audio », dans Audio Engineering Society, section Perou, *Avances del audio en Latinoamérica*, Lima, Instituto Superior Tecnológico Orson Welles, Sección AES Perú, p. 58-63, https://www.academia.edu/45615111/LIBRO_DE_LA_AUDIO_ENGINEERING_SOCIETY_SECCI%C3%93N_PER%C3%9A_AVANCES_del_audio_en_Latinoam%C3%A9rica.

Jiménez, Claudia (2015), « Entrevistamos al maestro acordeonero Carmelo Torres sobre su colaboración con Los Toscos », *Vice*, 19 décembre, https://www.vice.com/es/article/6en7qp/entrevistamos-al-maestro-carmelo-torres-sobre-su-colaboracin-con-los-toscos.

Katz, Mark (2004), *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley, University of California Press.

Kealy, Edward R. (1990), « From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music », dans Simon Frith et Andrew Goodwin (dir.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Londres, Routledge, p. 207-220.

Lacasse, Serge (1998), « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire. Le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, nº 2, p. 77-85, https://www.jstor.org/stable/40591142.

Lacasse, Serge (2000), *« Listen to My Voice ». The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, thèse de doctorat, Université de Liverpool.

Le Roux, Guillaume (2017), « Évolutions des parcours migratoires et résidentiels des habitants de Bogotá (1993-2009) », *EspacesTemps.net*, « Travaux », https://www.espacestemps.net/articles/evolutions-des-parcours-migratoires-et-residentiels-des-habitants-de-bogota-1993-2009.

Maisonneuve, Sophie (2009), *L'invention du disque. Genèse des médias musicaux contemporains,* Paris, Éditions des archives contemporaines.

Marcos, Ana (2017), « La noche más africana de Colombia », *El País*, 22 août, https://elpais.com/cultura/2017/08/20/actualidad/1503244148_117546.html.

Martin, Denis-Constant (2020), *« Plus que de la musique… ». Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud*, Guichen, Éditions Mélanie Seteun, 2020, https://books.openedition.org/ms/1717.

Meintjes, Louise (2003), *Sound of Africa ! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham, Duke University Press.

Meintjes, Louise (2012), « The Recording Studio as Fetish », dans Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader*, Londres, Routledge.

Mincultura [2015], *Ecosistema del sector musical independiente*, disponible sur le site *Tell*, https://tell.com.co/portfolio/mincultura-ecosistema-de-la-musica.

Mincultura (2020), *Resultados Convocatorias de Estímulos 2020 Primera Fase*, disponible sur le site du ministère de la Culture colombien, https://mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/Paginas/Resultados2020.aspx.

Moehn, Frederick (2012), *Contemporary Carioca. Technologies of Mixing in a Brazilian Music Scene*, Durham, Duke University Press.

Moñino, Yves (2002), « Expressions de l'identité et de l'altérité en Colombie », *Les Cahiers alhim (Amérique Latine Histoire et Mémoire*), nº 4, https://doi.org/10.4000/alhim.497.

Moorefield, Virgil (2005), *The Producer as Composer. Shaping the Sounds of Popular Music*, Cambridge, ma, The mit Press, https://doi.org/10.7551/mitpress/5606.001.0001.

Moylan, William (1992), *The Art of Recording. Understanding and Crafting the Mix*, New York, Focal Press.

Neuenfeldt, Karl (2005), « An Australian Case Study of Producing "World Music" Recordings », dans Greene et Porcello 2005, p. 84-102.

Neuenfeldt, Karl (2007), « Learning to Listen When There is Too Much to Hear. Music Producing and Audio Engineering as "Engaged Hearing" », *Media International Australia*, nº 123, p. 150-161, https://doi.org/10.1177/1329878X0712300114.

Ochoa Escobar, Juan Sebastián (2017), « El mundo de la música tropical en Medellín en los años sesenta », *Artes, la revista*, vol. 16, nº 23, p. 84-123, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6907675.

Olivier, Emmanuelle (2012), « Ethnomusicologie, création musicale et globalisation », dana Emmanuelle Olivier (dir.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Sapzon, Delatour France, p. 7-25.

Opéra de Lyon (2018), « Ceferina Banquez », https://www.opera-lyon.com/fr/20172018/festival-du-peristyle/ceferina-banquez.

Pacini Hernandez, Deborah (2003), « *World Music* et *World Beat* », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxie siècle*, vol. 1, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 1322-1344.

Palomino, Sally (2017), « Colombia sigue siendo un país difícil para ser negro », *El País*, 23 août, https://elpais.com/internacional/2017/08/21/colombia/1503348620_265246.html.

Patmore, David, et Eric Clarke (2007), « Making and Hearing Virtual Worlds. John Culshaw and the Art of Record Production », *Musicae Scientiae*, vol. 11, nº 2, p. 269-293, https://doi.org/10.1177/102986490701100206.

Paulhiac, Juan (2012), « *Dans les toiles de la champeta*. Création audiovisuelle et Internet dans l'industrie de la *champeta* à Cartagena (Colombie) », dans Emmanuelle Olivier (dir.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour France, p. 243-276.

Porras, Jorge (2013), « Las Afro-Músicas en Colombia (I) », *Wiriko, artes y culturas africanas*, 5 mars, https://www.wiriko.org/africa-diaspora/las-afro-musicas-en-colombia-i.

Pras, Amandine, Catherine Guastavino et Maryse Lavoie (2013), « The impact of technological advances on recording studio practices », *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 64, nº 3, p. 612-626, https://doi.org/10.1002/asi.22840.

ProColombia (2018), *Colombia Land of Sabrosura*, diffusé par Diego Fernando Cifuentes Vargas le 31 juillet 2018, https://fr.slideshare.net/DiegoFernandoCifuent1/colombia-land-of-sabrosura.

Quevedo Hernandez, Norbey (2016), « El bar que no acepta negros », *El Espectador*, 11 juin, https://www.elespectador.com/investigacion/el-bar-que-no-acepta-negros-article-637237/.

Santamaría, Carolina (2007), « La "Nueva música colombiana". La redefinición de lo nacional en épocas de la *world music* », *El artista, revista de investigaciones en música y artes plásticas*, vol. 4, p. 6-24, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3091438.

Santamaría, Carolina, *et al.* (2020), « Repensando el poder de las disqueras. El caso de las industrias de la música tropical y la canción romántica en Medellín en los años sesenta », *Resonancias, revista de investigación musica*, vol. 24, nº 46, p. 79-98, https://doi.org/10.7764/res.2020.46.5.

Sarrouy, Alix Didier, Alina Cibea et Verónica Talellis (dir.) (2020), *As práticas artísticas em coletivo e os seus potenciais sociopolíticos*, numéro thématique des *Cadernos de arte e antropologia*, vol. 9, nº 1, https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2529.

Scales, Christopher A. (2012), *Recording Culture. Powwow Music and the Aboriginal Recording Industry on the Northern Plains*, Durham, Duke University Press.

Théberge, Paul (1997), *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.

Thompson, Paul (2019), *Creativity in the Recording Studio. Alternative Takes*, Cham, Palgrave Macmillan.

Wade, Peter (2000), *Music, Race and Nation.* Música tropical *in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press.

White, Bob W. (dir.) (2012), *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzm34.

Wolfe, Paula (2019), *Women in the Studio. Creativity, Control and Gender in Popular Music Sound Production*, Londres, Routledge., https://doi.org/10.4324/9781315546711.

Zagorski-Thomas, Simon (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press, https://doi.org/10.1017/CBO9781139871846.

Zagorski-Thomas, Simon et Simon Frith (dir.) (2012), *The Art of Record Production*, vol. 1, *An Introductory Reader for a New Academic Field*, Londres, Routledge, https://doi.org/10.4324/9781315612638.

Zagorski-Thomas, Simon, *et al.* (dir.) (2019), *The Art of Record Production*, vol. 2, *Creative Practice in the Studio*, Londres, Routledge, https://doi.org/10.4324/9781315467658.

Zak, Albin (2001), *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ppbkt.

Médiagraphie

Bates, Eliot, *Eliot Bates*, site personnel, http://www.eliotbates.com.

Canalón de Timbiquí (2019), *De mar y río*, Llorona Records, LLO006, https://lloronarecords.bandcamp.com/album/de-mar-y-r-o-canal-n-de-timbiqu.

Canalón de Timbiquí en vivo por Shock, diffusé en temps réel par Shock.co le 9 avril 2018, https://www.facebook.com/ShockCo/videos/10156421964013534.

Ceferina Banquez de concierto en la Universidad de los Andes, [Auditorium Mario Laserna, Universidad de los Andes, Bogota, 8 février 2018], diffusé par l'Universidad de los Andes le 13 février 2018, https://www.youtube.com/watch?v=nC9M_DnFGKg.

Colombian Music Powerhouses Vol. 2 (2019), Polen Records, Tambora Records, Palenque Records, Sonidos Enraizados, Llorona Records, Mambo Negro Records et Galletas Calientes, disponible sur Bandcamp, https://lloronarecords.bandcamp.com/album/colombian-music-powerhouses-vol-2.

Colombian Music Powerhouses Vol. 3 (2020), Polen Records, Tambora Records, Palenque Records, Sonidos Enraizados, Llorona Records, Mambo Negro Records, Galletas Calientes et In-Correcto, disponible sur Bandcamp, https://lloronarecords.bandcamp.com/album/colombian-music-powerhouses-vol-3.

Curupira, page Bandcamp du groupe, https://curupiramusic.bandcamp.com.

Dub de gaita/El fin del mundo. Teaser, diffusé par Amplificado.tv le 6 avril 2015, https://www.youtube.com/watch?v=XuE9WIsms3I.

Granja, Inés (2011), *La Voz de la Marimba*, Juga Music, https://jugamusic.co/album/la-voz-de-la-marimba.

*Inés Granja, la voz de la marimba en *matik-matik***, [enregistrement du 15 mars 2012], diffusé par *matik-matik* le 10 mai 2012, https://www.youtube.com/watch?v=cyj17HNu2pk&t=3095s.

Llorona Records, site officiel du label discographique, https://lloronarecords.com.

Los Gaiteros de San Jacinto (2006), *Un fuego de sangre pura*, Smithsonian Folkways Recordings, SFW40531, https://folkways.si.edu/los-gaiteros-de-san-jacinto/un-fuego-de-sangre-pura-from-colombia/latin-world/music/album/smithsonian.

Los Gaiteros de San Jacinto (2019), *Toño García, el último cacique*, Llorona Records, B081FJJS9L, https://lloronarecords.bandcamp.com/album/to-o-garc-a-el-ltimo-cacique.

Meet the Colombian Music Powerhouses Vol. 1 (2017), Polen Records, Tambora Records, Palenque Records, Sonidos Enraizados et Llorona Records, disponible sur Bandcamp, https://polenrecords.bandcamp.com/album/meet-the-colombian-music-powerhouses-vol-1.

Memoria Balanta (2013), Juga Music, https://jugamusic.co/album/memoria-balanta.

Oro - ChocQuibTown (Official Music Video), diffusé par Nacional Records le 27 octobre 2010, https://www.youtube.com/watch?v=lQZZ_gp8dos.

Sidestepper - Full Performance (Live on kexp), enregistrement du 18 juillet 2017, diffusé par kexp le 2 septembre 2017, https://www.youtube.com/watch?v=YET3uVtyauA&t=1s.

Sixto Salgado Paito y los Gaiteros de Punta Brava (2012), *Gaita negra*, Sonidos Enraizados, https://www.sonidosenraizados.com/album/gaita-negra.

Sonidos Enraizados, site officiel du label discogrpahique, https://www.sonidosenraizados.com.

Tambora Records, site officiel du label discographique, https://www.tamborarecords.com.

Teofilo El Gaitero - Los Toscos y Carmelo Torres, enregistrement du 20 octobre 2014, diffusé par Giuliano Ferreira le 31 mars 2015, https://www.youtube.com/watch?v=k66KIw0Ek_4.

Performance Preparation, Anxiety, and the Teacher. Experiences of Adolescent Pianists

Charlene Ryan, Hélène Boucher, and Gina Ryan

Abstract

The purpose of this study was to examine the experiences of adolescent pianists in their private lessons and solo performances in regard to concert preparation and music performance anxiety (MPA). A particular focus was placed on the student-teacher relationship and the potential role of teachers in students' preparation, experience, and anxiety in performance situations. 62 piano students completed questionnaires pertaining to their private lessons, teacher, and performance experiences, as well as two inventories—one pertaining to self-esteem and the other on music performance anxiety. Results indicate that self-esteem and practice are significant predictors of MPA, with self-esteem having the most notable effect. Almost half of the participants reported feeling nervous in their lessons at least some of the time. Most students noted that their teachers encourage them to perform; however, only half reported that their teachers address performance preparation issues. Less than half were reported to discuss memorization strategies or management of MPA with students, or to hold practice-performance classes. Implications for music educators and future research directions are discussed.

Keywords: performance anxiety; performance preparation; adolescent pianists; student-teacher relations; piano lessons; music education; music teachers.

Résumé

Le but de cette étude était d'examiner les expériences de pianistes adolescents lors de leurs cours privés et de leurs performances individuelles, en lien avec la préparation aux concerts et l'anxiété de performance musicale (APM). Un intérêt particulier a été porté à la relation élève enseignant et le rôle potentiel des enseignants dans la préparation, l'expérience et l'anxiété des élèves dans les situations de performance. 62 élèves en piano ont rempli des questionnaires concernant leurs leçons privées, leurs professeurs et leurs expériences de performance, ainsi que deux questionnaires – l'un sur l'estime de soi et l'autre sur l'anxiété de performance musicale. Les résultats indiquent que l'estime de soi et la pratique sont des prédicteurs significatifs de l'anxiété de performance musicale, l'estime de soi ayant l'effet le plus notable. Près de la moitié des participants ont déclaré se sentir nerveux pendant leurs cours de piano, au moins une partie du temps. La plupart des élèves ont noté que leurs enseignants les encouragent à jouer en concert ; cependant, seulement la moitié ont indiqué que leurs enseignants traitent des problèmes de préparation des performances. Moins de la moitié des enseignants discutent de stratégies de mémorisation ou de gestion de l'APM avec

leurs élèves, ou organisent des cours de pratique-performance. Les implications pour les musiciens-éducateurs et les orientations pour des recherches futures sont discutées.

Mots-clés : anxiété de performance ; préparation à la performance ; pianistes adolescents ; relations élève/enseignant ; cours de piano ; éducation musicale ; professeurs de musique.

Introduction

Performance is an intrinsic part of young musicians' training and, as such, a regular component in school and conservatory music programs. Students in private study and in school music programs typically perform two or more times each year. High-achieving students generally perform more frequently, in competition, master class, church, and community concerts. Yet, despite the commonality of the performance experience for developing musicians, research on the experiences of school-age musicians has only begun to grow in recent years. By contrast, researchers have historically directed substantial attention toward the performance experiences of college level and adult musicians with respect to the high frequency of performance anxiety among these groups. We know that many musicians suffer personally and professionally from music performance anxiety (MPA). A common definition of MPA comes from Paul G. Salmon (1990), stating that MPA is "the experience of persisting, distressful apprehension about and/or actual impairment of performance skills in a public context to a degree unwarranted given the individual's musical aptitude, training, and level of preparation" (p. 3).

MPA is known to affect the quality of the playing or singing often suffered in public situations. Researchers have documented that many musicians seek psychological (Cohen and Bodner 2019; Juncos and Markman 2016; Spahn, Walther and Nusseck 2016), pharmacological (Fishbein *et al.* 1988; Wesner, Noyes and Davis 1990), or self-help treatments (Biasutti and Concina 2014; Lin *et al.* 2008; Sadler and Miller 2010) for dealing with MPA's ill effects. We also understand that a variety of personality factors, ranging from feelings of low personal control to poor stress hardiness, are implicated in increased anxiety factors (Mor *et al.* 1995; Sinden 1999; Tobacyk and Downs 1986). Additionally, issues related to the actual performance, such as the size and stature of the audience (Hamann 1982; LeBlanc *et al.* 1997), performing without the aid of the score (Leglar 1978), and the presence or absence of judges (Brotons 1994; Leglar 1978) are also linked with MPA. Low self-esteem has also been associated with increased MPA. Popular musicians reported it as a source of stress (Cooper and Wills 1989) while Dianna Kenny (2011) recognized "generally low self-esteem" as one of the 22 causes for MPA in professional orchestral musicians. Lisa Marie Sinden (1999) identified it as a significant predictor of performance anxiety in university instrumental music students.

In the last 15 years, we have seen attention turn in a more focused way towards younger populations, with the implicit understanding that performance anxiety does not suddenly emerge at the outset of college studies. On the contrary, we have learned that performance anxiety appears to be a common experience for

students from at least the elementary years (Diaz 2018; Kaleńska-Rodzaj 2020; MacAfee and Comeau 2020; Papageorgi 2020). Indeed, from as early as third grade, students have reported a heightened degree of anxiety on school concert days (Ryan 2005). It also appears that there are differences in the ways that young male and female musicians experience and exhibit performance anxiety manifestations. Females typically report greater anxiety than males (LeBlanc *et al.* 1997; Osborne, Kenny and Holsomback 2005; Rae and McCambridge 2004; Ryan 2004, 2005).

The question as to whether performance anxiety is innate or developed is often raised in the literature. Findings for young children seem to indicate that the issue may be more complex than either/or. Hélène Boucher and Charlene A. Ryan (2011) found that 3- and 4-year-old children experienced significantly higher levels of cortisol secretion and anxious behaviours during a group music performance than they did at baseline. Children with prior performing experience reported less anticipatory anxiety than those without experience. However, those with prior experience had higher levels of cortisol secretion than those without. This suggests a greater anxiety response when in the performance situation but lower anticipation from knowledge of previous experiences. Since children without previous experience showed increased anxiety, and those with previous experience did as well, it suggests that components could be both innate and learned but expressed differently in the two groups. Starting age has also been studied as a factor for increased MPA by Francisco Javier Zarza-Alzugaray *et al.* (2018). In their study, musicians who started at the age of 7 or younger reported lower levels of MPA. If anxiety does have a progressive nature, questions then arise with respect to factors that may affect its development.

Due to the nature of the relation between student and teacher, it is likely that teachers play a role in students' development of performance ease or anxiety. However, a limited number of researchers have addressed that topic. A study of high school musicians at a specialized music high school (Fehm and Schmidt 2006) found that 73% of participants reported anxiety as a negative influence on their performances. They also found that while music lessons were rarely affected by performance anxiety, the performance situation in which they experienced the greatest anxiety was influenced by teachers and professors. They cited teachers' professional knowledge and the importance of their opinion as the most common reasons for this response. 78% of participants noted that they would like help in dealing with the negative effects of anxiety. Specifically, they requested more opportunities to practise performing, opportunities to talk more often and more openly about anxiety, a more supportive atmosphere during lessons, training courses for relaxation techniques, and specialized performance training.

Although not directly addressing the questions of teachers' roles, D. Riley Nicholson, Meghan W. Cody and Gayle J. Beck (2015) demonstrated that MPA increases from practice, to group, to solo settings, with fear of negative evaluation uniquely predicting anxiety in all three contexts. These results highlight fear of negative evaluation as a core component of MPA which is a factor that can also be present during music lessons. From a similar perspective, Crystal Sieger's (2017) interviews with three school ensemble conductors indicated their belief that student musicians need a safe environment in which to learn. This includes the acknowledgement that

mistakes are acceptable in performance, as well as providing multiple opportunities to both perform and practise performing. The view that anxiety continues to be a taboo topic was noted by one teacher, with all three suggesting that teacher training in how to navigate anxiety in their students would be beneficial to the profession.

In many ways the choral conductor can be likened to the music teacher. The conductor prepares and implements rehearsals and makes decisions with respect to technique and interpretation. Indeed, for many choral singers, their only training occurs within the context of a rehearsal, with the conductor and teacher being one and the same. Conductors have been found to play a major role in adult singers' experience of performance anxiety (Ryan and Andrews 2009). In fact, 80% of participants said that the conductor can greatly increase their anxiety, with their influence stemming not only from the actual performance, but also from their attitude, preparation, skill, and respect in rehearsals. Moreover, teachers in other performance-evaluative fields have also been implicated, both positively and negatively, in students' experience of anxiety. This further suggests that the music teacher may likewise play a role in students' performance and anxiety experiences during the training years (Fleege *et al.* 1992; Passer 1988; Power 1982; Roberts 1986; Smith, Smoll and Barnett 1995; Zatz and Chassin 1985). For instance, research has shown that the intervention techniques coaches use can reduce the level of anxiety experienced by the athletes they train (Cecchini *et al.* 2001; Smith, Smoll and Cumming 2007). In addition, students whose teachers were given training in intervention techniques demonstrated improvement when public speaking (Herbein *et al.* 2018). Since research in other fields shows that teachers can impact children's experience of anxiety, is it therefore conceivable that music teachers play a role in students' experiences of MPA?

The purpose of the present study was to take a closer look at the private lesson/solo performance context with respect to: 1) the experience and anxiety of adolescent pianists in their lessons and performances, 2) the student-teacher relationship as perceived by young pianists, and 3) the role of teachers in students' performance preparation, performance experience, and performance anxiety.

Method

Participants

Participants were 62 adolescent piano students. All had been playing the piano for at least two, and as many as twelve years. The average age of entry into piano study was approximately seven years. Details about the participants are shown in Figures 1 and 2.

	N	*Minimum*	*Maximum*	*Mean*	*Std. Deviation*
Age	62	11	17	13.63	2.01
Experience	62	2	12	6.65	2.45
Starting Age	62	4	14	6.98	2.09

Figure 1: Participants' age, experience playing the piano, and starting age for piano studies.

Participant Age	*11*	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*Total*
Male	2	5	5	5	3	3	3	26
Female	12	2	4	5	4	7	2	36

Figure 2: Participants' sex and age.

The study took place in a large urban centre and the majority of participants received their music training at a large conservatory preparatory program. All students performed at least once, and as many as 10 times per year, intermediate to advanced level repertoire.

Measures

1. Young Pianist Performance Experience Questionnaire

The Young Pianist Performance Experience Questionnaire is an author-constructed questionnaire designed to elicit information in three key areas: 1) Your Piano Studies, 2) Your Lessons and Teacher, and 3) Your Practice Time and Parents (in order to focus on the role of the teacher, questions pertaining to parents will not be examined in this paper). Since no existing questionnaire was found to address our research questions, a 50-item tool was designed for this research. The questionnaire was developed as an exploratory instrument designed to gather demographic information about participants as well as information specific to their piano studies and performances, and their experience of performance anxiety. Questions were largely drawn from the findings from Ryan (2000) which explored performance anxiety in 12-year-old pianists. Sections 1 and 2 of the questionnaire are available in Appendix 1.

A combination of closed- and open-ended questions were included to learn as much as possible, in as clear a manner as possible, about participants' background and experiences. Most questions were closed-ended (e.g. Do you take piano examinations? Yes/No; Do you like taking piano lessons? Yes/No; Are you usually happy to attend your lesson? Yes/No). Open-ended questions were typically follow-up questions to closed-ended counterparts (e.g. Closed: Do you usually feel positive when you leave your lesson? Yes/No; Follow-up Open: Why?). Responses to open-ended questions were migrated from the original paper questionnaires and organized in a spreadsheet. Prior to analysis, data were reviewed by two of the researchers for accuracy. Individual responses were then coded for emerging themes by the primary researcher. Responses were typically short and unambiguous phrases that presented clear codes (e.g. Closed: Do you like performing for an audience? Yes/No; Open: Why/why not?; Response examples: "I get very nervous," "It makes me proud of myself"). An independent observer reviewed the data and codes, after which the observer and researcher discussed their observations and agreed together on the final codes presented here.

2. The Coopersmith Self-Esteem Inventory–School Short Form

The Coopersmith Self-Esteem Inventory–School Short Form (Coopersmith 1987) is a tool designed to measure children's evaluative attitudes toward themselves. It uses items such as "There are lots of things about myself I'd change if I could" and "It takes me a long time to get used to anything new." The self-esteem questionnaire asked students to respond to statements as "Like me" or "Unlike me." Responses indicating higher self-esteem were scored as 1 and lower self-esteem as 0. The inventory has been used extensively throughout the literature on education and in several studies in music education. The internal consistency of the form has been found to be between r=0.8 and r=0.92, varying according to school grade. The short form takes significantly less time than the original scale, while maintaining a high (r=0.86) total score correlation with the original. Since a negative relationship between self-esteem and performance anxiety has been seen in the literature on young musicians, it was deemed to be an important factor to consider in this study (Ryan 1998).

3. The Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI–A)–Modified

The Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI–A) is a scale designed specifically to measure music performance anxiety in young musicians. It comprises 15 questions across three categories: Somatic and Cognitive Features of Anxiety, Performance Context, and Performance Evaluation. The MPAI–A-modified scale has 16 items on a Likert-type scale, with possible responses between 0 and 6 for each question. Higher scores indicate a greater degree of performance anxiety. The internal consistency of the measure has been shown to be quite high across large samples of 11- to 19-year-olds. In each case, Cronbach's alpha for the full measure was .91 (Kenny and Osborne 2006; Osborne and Kenny 2005; Osborne, Kenny and Holsomback 2005). Construct validity was demonstrated through high correlations with commonly employed measures of trait anxiety and social phobia. As presented in the review of the literature, performing without the aid of the score is a variable that increases MPA (Leglar 1978). Since this is a typical component of piano performance, one additional question was added to the original questionnaire that pertains to performing from memory.

Procedure

Prior to commencement, this research project was approved by the researchers' university research ethics board. Participants were solicited through notices posted in a large urban conservatory that was housed in and affiliated with a large university music school. Recruitment letters were also sent out to all students on the mailing list of the aforementioned music conservatory.

Participants met with two of the authors in a university classroom. In most cases, one participant attended each session. In a few instances, two participants attended the same session. This was deemed to be appropriate since the survey was paper-based and no oral responses were required. Once informed consent was obtained from

parents and from participants, participants completed the questionnaire packet, comprised of the Young Pianist Performance Experience Questionnaire, followed by the Coopersmith Self-Esteem Inventory (entitled: "How You Usually Feel") and ending with the MPAI–A (entitled: "What You Think About When You Perform Music"). Instructions for each component in the packet were provided in writing and were also read aloud by the researchers.

As the study was administered in a large bilingual city, questionnaires were translated into French by a professional translator and reviewed for accuracy of translation by one of the researchers who is fluent in both languages. Nine students completed the study in French and 53 completed it in English. All sessions were administered by one of two researchers, both of whom are fluent in the two languages. Instructions were given in the preferred language of the student. The time required to complete the questionnaire and both inventories was approximately 30 minutes.

Results

Regression and Correlation Analysis

In order to determine what factors may contribute to students' level of anxiety in performance, we conducted a regression analysis with MPA as the dependent variable, and self-esteem, gender, years of study, age, practice time, and score on most recent piano examination as independent variables. Figure 3 presents the results of this analysis and indicates significant effects of self-esteem and practice. The plot of residuals against MPAI–A also suggests the possibility of a missing explanatory variable in the regression, so these regression results should be viewed as preliminary.

Self-Esteem	-1.492*** (0.3)
Gender	-7.117 (4.405)
Years of Study	-1.164 (1.510)
Age	2.376 (2.039)
Practice	-0.017*** (0.006)
Score on Most Recent Piano Exam	-0.232 (0.323)
Constant	73.497** (34.494)
** p<0.05 *** p<0.01	

Figure 3: Regression analysis with robust standard errors: dependent variable MPA.

To better understand the relationships between various study variables, Pearson Product Moment correlations were calculated on the following variables: age, years of study, starting age, score on the most recent examination, practice, self-esteem, and performance anxiety. Significant correlations were found between age and years of study ($r=0.58$, $p<0.01$), age and starting age ($r=0.29$, $p<0.05$), age and practice ($r=0.26$, $p<0.05$), years of study and starting age ($r=-0.62$,

p<0.01), self-esteem and age (r=-0.34, p<0.01), performance anxiety and practice (r=-0.32, p<0.05), and performance anxiety and self-esteem (r=-0.48, p<0.01). Means and standard deviations for individual items of the Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents and the Coopersmith Self-Esteem Inventory are given in Figures 4 and 5 (next page).

Statement	*Mean*	*Standard Deviation*
1. Before I perform, I get butterflies in my stomach.	3.5	2.02
2. I often worry about my ability to perform.	3.2	2.04
3. I would rather play for myself than in front of other people.	3.25	2.09
4. Before I perform, I tremble or shake.	2.24	2.18
5. When I perform in front of an audience, I am afraid of making mistakes.	4.17	1.89
6. When I perform in front of an audience, my heart beats very fast.	3.28	2.11
7. When I perform in front of an audience, I find it hard to concentrate on my music.	1.85	1.82
8. If I make a mistake during a performance, I usually panic.	2.16	2.15
9. When I perform in front of an audience, I get sweaty hands.	2.85	2.26
10. When I finish performing, I usually feel happy with my performance.	4.5	1.49
11. I try to avoid playing on my own.	1.74	1.81
12. Just before I perform, I feel nervous.	3.77	2.16
13. I worry that my parents or teacher might not like my performance.	1.89	1.93
14. I would rather play in a group or ensemble than on my own.	2.35	2.29
15. My muscles feel tense when I perform.	2.1	2.01
16. When I play from memory, I worry that I will forget the music.	2.21	2.10

Figure 4: Response to individual items of Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents ("What you think about when you perform music").

Results from Young Pianist Performance Experience Questionnaire

Questionnaire results are grouped by related questions below and results were coded by frequency count for each answer.

a) *Do you like taking piano lessons? Why do you take lessons?* 86% of participants said that they like taking piano lessons, and that they take lessons for that very reason, along with the desire to be able to play an instrument. Other reasons that participants gave for taking lessons were that their parents make them (21%) and because their friends also take lessons (3%). Of the students who reported not liking piano lessons, most (78%) said they take lessons because their parents make them.

Statement	*Mean*	*Standard Deviation*
1. Things usually don't bother me.	.623	.489
2. I find it very hard to talk in front of the class.	.758	.432
3. There are lots of things about myself I'd change if I could.	.645	.482
4. I can make up my mind without too much trouble.	.565	.500
5. I'm a lot of fun to be with.	.919	.275
6. I get upset easily at home.	.726	.450
7. It takes me a long time to get used to anything new.	.807	.398
8. I'm popular with kids my own age.	.672	.473
9. My parents usually consider my feelings.	.839	.371
10. I give in very easily.	.645	.482
11. My parents expect too much of me.	.629	.487
12. It's pretty tough to be me.	.548	.502
13. Things are all mixed up in my life.	.694	.465
14. Kids usually follow my ideas.	.677	.471
15. I have a low opinion of myself.	.774	.422
16. There are many times when I'd like to leave home.	.790	.410
17. I often feel upset in school.	.738	.444
18. I'm not as nice looking as most people.	.742	.441
19. If I have something to say, I usually say it.	.790	.410
20. My parents understand me.	.742	.441
21. Most people are better liked than I am.	.742	.441
22. I usually feel as if my parents are pushing me.	.661	.477
23. I often get discouraged at school.	.774	.422
24. I often wish I were someone else.	.887	.319
25. I can't be depended on.	.903	.298

Figure 5: Response to individual items of the Coopersmith Self-Esteem Inventory.

b) *Are you usually happy to attend your lesson? Do you usually feel positive when you leave your lesson?* Most participants said they are usually happy to attend their lessons and usually feel positive when they leave their lesson (81% for both questions). Participants who reported not feeling positive cited a realization of how much more work was needed, a feeling that they didn't prepare well enough for the lesson, or a belief that the teacher was disappointed in their work.

c) *How comfortable do you usually feel at your private lessons? Do you ever feel nervous about playing for your teacher at your lessons?* Participants were asked to rank on a four-point scale their level of comfort in private lessons, from very comfortable to very uncomfortable. 45% said they are "very comfortable"; 52% somewhat comfortable'; and 3% said they are "a little uncomfortable" at their lessons. However, 48% reported that they sometimes feel nervous about playing for their teacher at lessons. Frequency of music performance anxiety at lessons was ranked on a 5-point scale, from always to never. Responses were: 3% "always" and 3% "most of the time"; 67% "sometimes"; and 27% "rarely." When asked how nervous they are on these occasions, 10% reported that they are "very nervous," 17% "moderately nervous," and 73% "a little nervous." Reasons for being nervous centred about not practising enough, not wanting to play poorly, a fear of disappointing the teacher, and an expectation for perfection either from themselves or from others. A desire to please their parents, anxiety about playing from memory, and shyness were also noted as factors by individual participants.

d) *Do you practise enough?* With respect to practise, participants were evenly divided as to whether or not they believe they practise enough. Those who responded that they did not practice enough stated the primary reasons as being either too lazy or too busy. Participants who felt they practised enough reported an average practice time of 1.23 hours per day and indicated that they are normally prepared for their performances. Very few participants among the "practising-enough" group (10%) said that they do not play their best in performance, which they attributed to nerves. Interestingly, 37% of the "practising-enough" students reported feeling anxious in their lessons at least some of the time. Reasons they gave were: 1) fear of playing poorly, 2) desire to play their best for the teacher, 3) not enough practice, or 4) shyness.

e) *Do you like performing for an audience? Are you prepared? Do you play your best?* Almost all participants (95%) reported that they are prepared for performances. However, 30% indicated that they do not like to perform, with most citing music performance anxiety as the primary reason. The majority of participants (77%) indicated that they play their best at performances, with the full 23% who do not all citing music performance anxiety as the cause for diminished performance quality.

f) *Does your teacher: encourage you to perform for an audience; talk with you about what to do if you are nervous; talk with you about what to do on stage?* Almost all participants (86%) reported that their teacher encourages them to perform for an audience. However, less than half (42%) said that their teacher talks with them about what to do if they are nervous in performance situations. The most commonly reported teacher advice was to breathe deeply, to relax/not be nervous, and to pretend you are alone or at home. All teacher suggestions for coping are given in Figure 6. Aside from how to navigate music performance anxiety, about half of the participants (53%) said that their teacher talks with them about what to do onstage in performance, with a focus primarily on physical demeanour and mental mindset. The specific responses about teacher advice are given in Figure 7.

Teacher Comment	*Percentage of all participants*
Breathe deeply	13%
Relax/calm down/don't be nervous	13%
Concentrate	5%
Pretend there is no one there	3%
Pretend you are at home	3%
Ignore the audience	3%
Don't think about it	3%
Play for fun	3%
Do your best	3%
Mistakes don't matter	3%
You'll be happy you did it	2%
Keep your shoulders up	2%
Think of the audience as naked	2%
Don't think about notes too much	2%
You are prepared—no need to be afraid	2%
Keep going if you make a mistake	2%
Practice	2%
Be in your "bubble"	2%
Focus on "sun" in centre of body, warming, giving energy	2%

Figure 6: Reported teacher advice for coping with nerves in performance.

Teacher Advice	*Percentage of all participants*
Bow	16%
Relax/calm down	11%
Have good posture	8%
Play as if at home/play for self	8%
Be gracious/polite towards audience	5%
Don't stop if make mistake	5%
Which pieces to play	3%
Step into the music/feel every note	3%
How to enter and exit	3%
Play your best	3%
Play for fun	3%

Figure 7: Reported teacher advice for how to behave on stage (continues).

Don't look around	3%
Prepare mentally before starting	3%
Adjust seat	3%
Look confident	2%
Take your time	2%
Don't be scared	2%
Be serious	2%
Concentrate	2%
Ignore audience	2%

Figure 7: Reported teacher advice for how to behave on stage (end).

g) *Does your teacher: hold studio classes; talk with you about how to memorize for performance?* Less than a third of participants (31%) reported that their teachers hold studio classes in which they can practise performing for their studio mates. These classes tend to be infrequent—between one and three times per year. Most participants who engaged in studio classes reported some music performance anxiety during them (21% "not nervous"; 53% "a little nervous"; 11% "moderately nervous"; and 11% "very nervous"). While performing from memory is a typical requirement of piano performance that has been linked with increased anxiety (Leglar 1978), less than one third of participants (31%) indicated that their teacher talks with them about how to memorize for performance. Strategies they noted are listed in Figure 8. There was no consistency in types of strategies recommended; only two were noted by more than one student—to practise/play many times and to go section by section.

Teacher Comments	*Percentage of all participants*
Go section by section	11%
Practice/play over and over	7%
Break it up measure by measure	2%
Learn it line by line	2%
Go over all pieces (regularly?)	2%
Gives instructions on how to test memory	2%
See score in your head	2%
Listen to a recording of the piece	2%
Think while playing, not just play	2%
Learn the harmonic structure	2%
Learn notes (in head), not just in fingers	2%
Teacher gives tricks	2%

Figure 8: Reported teacher suggestions for effective memorization.

h) *Does your teacher attend your performances?* Participants reported that their piano teachers typically attend their performances (89%) and that they, for the most part, value their presence. They indicated feeling encouraged and more at ease when their teachers attend, and they enjoy the opportunity to demonstrate their achievements, to receive immediate feedback, and to make their teacher proud. Only two participants said that they do not like the teacher to attend performances: one felt that the teacher is critical, even when things go well; the other worried that the teacher would feel responsible if he performs poorly. A small number of participants (11%) reported that their teachers do not attend their performances. Of these, only one said that he would prefer for the teacher to be there, so that he could make her proud. The other four said that they would not like the teacher to be at their performances, citing music performance anxiety, fear of making a mistake in front of the teacher, discomfort, and fear of disappointing the teacher as the reasons for this preference.

i) *What does your teacher say or do/do not if you perform well?* Participants were asked what their teachers say or do when they perform well and when they do not perform well. When performances go well, most reported teacher responses that focus on praise and general congratulations. Only three participants reported that their teachers provide immediate suggestions for improvement; one said they make no comment and one said the teacher speaks only to their parents. Responses were more varied when it came to performances that were poor, with the more common teacher responses involving the need to practise more and suggestions for how to do better. All teacher responses are given in Figure 9.

Teacher Comment	*Percentage of all participants*
You need to practise more	21%
Tips on how to do better	18%
You'll do better next time	11%
Good, but you can do better	5%
It's okay	5%
Teacher looks disappointed	5%
Details of what was done wrong	3%
It was just a little mistake	3%
You tried your best	3%
You did well	2%
You could have done much better	2%
You were a little nervous?	2%
Why?	2%
Gets angry at next lesson	2%

Figure 9: Teacher remarks following a poor performance (continues).

You can always re-do it	2%
Tells me what she liked	2%
"You start well, and then you screw it up!"	2%
Nothing	2%
It is just a bad day	2%
Do you feel you did a good job?	2%
It's human to make mistakes	2%
He laughs it off	2%
Too bad	2%
Better luck next time	2%
See, you should have practised more	2%
Congratulations, but you made some mistakes	2%
Talks only to parents	2%

Figure 9: Teacher remarks following a poor performance (end.).

j) *What do you think your teacher expects for you in the future as a musician? How important is your teacher's opinion to you?* Many participants believe that their teachers expect them to continue with their piano studies in a professional capacity. Specifically, participants indicated that their teacher expects them to continue playing (26%), become a professional musician (15%), teach piano (15%), go to college for music (8%), be very successful (5%), and be famous (3%). 13% said that they don't know what their teacher's expectations for them are and 7% said that the teacher has no expectations. When asked how important the teacher's opinion is to them, 50% responded "somewhat important," 40% "very important," 8% "a little important," and 2% "not important."

Discussion

Performance anxiety is a serious concern for many musicians, causing behavioural, physiological, and psychological distress, and often impairing performance quality (Kenny 2011). In recent years, the experience of school age musicians has been considered, with findings indicating that performance anxiety is present in many people from an early age—potentially from the earliest performances. Questions have been raised as to the innate or developed nature of performance anxiety, with preliminary findings suggesting that both may be relevant (Boucher and Ryan 2011). This study sought to investigate the experience of music performance anxiety in young pianists' lessons and performances.

Results indicate that self-esteem and practice are significant predictors of MPA, with self-esteem having the most notable effect. Almost half of the participants reported feeling nervous in their lessons at least some of the time. Most students noted that their teachers encourage them to perform; however, less than half reported that their teachers address performance preparation issues, or discuss memorization

strategies or performance anxiety with them. Less than a third of the participants reported that their teacher holds classes that simulated performance situations, such as a studio dress rehearsal.

Self-esteem was negatively related to performance anxiety—a finding that has been seen previously in the music performance anxiety literature (Ryan 1998). This relationship poses a challenge for the teacher. The general belief seems to be that performance experiences are good for students, that these opportunities allow students to demonstrate their skill and to be proud of their achievements. It seems reasonable, then, to suggest that positive performing experiences might improve students' self-esteem. However, the situation appears to be complex, given the relationship between self-esteem and anxiety. Students who are lower in self-esteem appear to be more prone to suffer from anxiety in performance situations, which might ultimately result in the experience being detrimental rather than enhancing their overall self-esteem. Therefore, it may be worth looking into developing strategies of self-efficacy and incorporating regulated learning approaches into studio teaching and learning. Indeed, researchers have shown that high levels of self-efficacy can be associated with lower MPA and successful performance outcomes (Hendricks, Smith and Legutki 2016; McPherson and McCormick 2006).

Perhaps not surprisingly, insufficient practice appears to play an important role both in students' level of comfort in performance and in their experience of performance anxiety. According to Albert LeBlanc's model of music performance anxiety (1994), weak performances may result not only in negative feedback both during and immediately following a performance but may ultimately feed into increased anxiety in subsequent performances. So, performing during a period of poor practice—say, during the middle school years—might build up negative feelings and anxiety for future performances regardless of students' level of preparation at a later time. Should teachers do trial-run performances before determining who can perform at a given event? Would it be more detrimental to pull an ill-prepared student from a scheduled performance, or to let the student perform repertoire that has not been sufficiently practised and risk triggering a potentially long-term issue of performance anxiety? These are difficult questions to answer but given the difficulties that many musicians experience with respect to performance anxiety, they seem worth considering.

In this study, we did not find gender to be a significant factor in young musicians' experience of MPA. Throughout the literature, gender has been an inconsistent variable. While a number of studies have indicated higher anxiety in female musicians than in males (LeBlanc *et al.* 1997; Osborne, Kenny and Holsomback 2005; Rae and McCambridge 2004; Ryan 2004, 2005), others found no differences. Erin Dempsey and Gilles Comeau (2019) hypothesized that the lack of significance might be attributed to the small sample size they used or to the inclusion of younger children (7 to 18 years of age) in their sample. Several studies fit this hypothesis. For example, Boucher (2008) found no significant gender differences among very young children, nor did Alexandra Sandy Errico (2012) with fourth and fifth graders. Moreover, Ryan (2005) found that gender differences were apparent in upper elementary grades only. These contradictory sets of findings indicate a need for more

extensive examination of gender with a larger number of participants across each age category. It is possible that musicians of one gender or the other (or both) do not report accurately when faced with questions about feelings, or that males and females interpret questionnaire items, their potential responses, and/or their own responses to anxiety differently. Or, perhaps there are developmental expectations (e.g. perfectionism) placed more often on females that increase the likelihood of their being anxious in performance.

Most of the research available with adolescents is questionnaire-based and does not involve physiological measures (Dempsey and Comeau 2019; Errico 2012; Ryan 2005; Thomas and Nettelbeck 2014). To fully understand MPA in young musicians, both physiological and behavioural data may be required, in addition to self-report measures. Ryan (2004) found that male and female piano students appeared to manifest their anxiety in different ways, and that females seemed better able to accurately forecast their anxiety responses. In that study, sixth-grade girls' heart rates rose steadily through each recital stage (sitting stage side, walking onstage, and performing). Boys' heart rates, however, were generally low throughout sitting stage side and walking onstage, and then spiked to exceed the girls' once they were onstage to perform. Another difference was found with regard to relationships between the various physiological, behavioural, and psychological measures of anxiety. For girls, they were remarkably synchronous, but for boys, they were highly dyssynchronous. It is possible, then, that the issue may be a matter of timing in anxiety studies—that questions and measures taken in advance of a performance may not elicit accurate or clear responses by males—not because they intend to misreport, but because they have difficulty forecasting how they will actually respond to the situation until it actually arrives. Certainly, the gender issue needs continued investigation in order to more fully understand its relationship with performance anxiety with more attention required on the actual physiological response of these young musicians.

Teachers appear to play a major role in young piano students' performance experiences. Almost half of the students report that they are nervous at their piano lessons at least some of the time, including one third of the students who feel that they practise enough. They cite fear of playing poorly, a desire to play their best, worry about not practising enough, and shyness as factors. Additionally, students who do not feel positive when they leave their lessons cite feeling that they disappointed their teacher as a primary reason for their negative response. Interestingly, each of these reasons is also implicated in students' reactions to performance situations. This leads us to speculate as to whether the private piano lesson is actually viewed as a form of performance for many students, inciting concern, anxiety and, sometimes, negative responses.

The majority of students reported that their teachers encourage them to perform. However, it appears that many teachers do not prepare their students for the performance experience. Only 42% of students said that their teachers talk with them about what to do when they are nervous, and many of the reported teacher suggestions do not really address the issue or provide any tangible strategies for coping with anxiety. (Anyone who has ever been told to "Relax" when they are anxious can attest to the fact that it does little to appease the feeling, and often only serves to

exacerbate it.) It might be helpful for teachers to consider making dress rehearsals or mini performances with small groups of students a regular part of their studio's schedule. Additionally, these events could be opportunities for open pre- or post-discussions about music performance anxiety. Sports psychologists have developed concrete tools for performance preparation ranging from preparation calendar plans to mealtime and food intake the day of a performance. Andrew J. Martin (2008) has shown that performers of music and sports share similar models of motivation and engagement, therefore music specialists would gain in investigating these strategies to better support their students.

Previous research has shown that students want to be able to talk openly and honestly about anxiety, to have their teachers remove some of the stress from their lessons, to have opportunities to practise performing for supportive audiences, and to learn strategies for dealing with anxiety (Fehm and Schmidt 2006). Yet, it appears that anxiety and performance preparation are areas that many teachers are not addressing. Studio classes were not commonly reported in this study. Likewise, techniques for effective memorization were rarely addressed, in spite of the fact that this is a typical expectation for piano students. When asked about teacher strategies for memorizing, the most common response was to "go section by section," followed by "practice"—a recommendation that provides no new information to students who already know they have to practise to learn their pieces at even a most basic level.

It seems clear that piano students overwhelmingly value their teachers' opinion and support. The vast majority of students appreciate their teachers' attendance at their performances—they take comfort in the teacher's presence, they want to make their teacher proud, and they value the teacher's feedback. Even the students whose teachers do not attend performances and who prefer it this way reveal the importance of the teacher's opinion in their indications that teacher presence provides an added layer of pressure. The high expectations that teachers place on their students is perhaps most evident in students' beliefs regarding their teacher's expectations for them. Almost half of the students believe that their teacher expects them to continue their piano studies to a professional level. And most tellingly, 40% students say that their teacher's opinion is very important to them; 50% "somewhat important." Clearly, teachers play a major role in young musicians' lives and development.

Limitations and Future Directions

Two of the measurement instruments used in this study are standardized and have been used extensively: The Coopersmith Self-Esteem Inventory–School Short Form, and The Musical Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI–A). The third instrument, however, the Young Pianist Performance Experience Questionnaire is an author-constructed questionnaire. Because no existing measures were available to elicit information about the students' piano studies, their experience of their lessons and the relationship with their teacher, we developed a questionnaire to specifically address these questions, based on the existing literature on performance anxiety in general and anxiety as it relates to the learning context in particular. Questions from the questionnaire were largely drawn from the findings from Ryan (2000) which

explored performance anxiety in 12-year-old pianists. While results from this new questionnaire should be taken with caution, it provided important information about the students' experiences and indicated a need for follow-up research on this topic.

Additionally, our research sample consisted of only 62 piano students, which is a relatively small sample size. However, it allowed us to explore a topic that had received little research consideration so far, the role of teachers in children's experience of performance anxiety, as well as an instrument to measure this role. Given the findings, a study with a larger number of participants seems warranted.

This study focused on pianists exclusively, serving as a first step in developing a deeper understanding of the teachers' role across a group of young musicians studying the same instrument. Although it is not clear if pianists experience performance anxiety differently than other musicians, some requirements such as playing from memory are more typical in piano study than in other instruments. Future research should address these questions with other instrumentalists.

Moreover, the data collection procedure was consistent across participants, with questionnaires completed in the same order by all. As the self-esteem inventory was completed before the performance anxiety inventory, it is possible that how students felt about themselves that particular day affected how they responded to the performance anxiety inventory, especially as it focused on what they usually thought about when they performed as opposed to how anxious they were in a particular performance. It is conceivable that questions about self-esteem could put students in a positive or negative mindset, which could have affected their responses regarding performance anxiety.

An additional limitation of the present study is its exclusive focus on the student perspective, without input from the teacher or more objective data, such as video footage of music lessons. For example, there may be aspects of performance preparation built-in to teachers' practices that are not readily recognized as such by students. Future studies might examine the issue with a broader lens in order to get a more complete picture of the context.

Conclusion

There remains much to learn about the nature of performance anxiety and the potential role that teachers may play in its development in young musicians. This study showed that teachers may need to be more involved in supporting their students in developing ways to manage music performance anxiety. It also raises many interesting questions to consider in future research. Does teaching style play a role? Do teachers adapt their teaching style according to their beliefs and expectations about students' skill and potential, and might such adaptations impact upon the preparation they provide for performance experiences? Would teacher training in anxiety coping strategies result in reduced anxiety in their students? Certainly, there seems to be cause to further explore the issue. If teachers are shown to play a part in the development of performance anxiety, they may be equally well positioned to be part of the solution.

Funding

The research study is supported in part by funding from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (Project nº 410-2005-0895).

Ethics' Protocol

This research was approved by the McGill University Research Ethics Board. The ethics protocol included providing information about the study to the children who volunteered to participate. Participants then gave their informed consent and completed three questionnaires. The parents signed a consent form as well to approve their child's completion of the questionnaires.

References

Biasutti, Michele, and Eleonora Concina (2014), "The Role of Coping Strategy and Experience in Predicting Music Performance Anxiety," *Musicae Scientiae*, vol. 18, nº 2, pp. 189–202, https://doi.org/10.1177/1029864914523282.

Boucher, Hélène (2008), *The Occurrence of Performance Anxiety in Early Childhood*, Ph.D. diss., Montréal, McGill University.

Boucher, Hélène, and Charlene A. Ryan (2011), "Performance Stress and the Very Young Musician," *Journal of Research in Music Education*, vol. 58, nº 4, pp. 329–345, https://doi.org/10.1177/0022429410386965.

Brotons, Melissa (1994), "Effects of Performing Conditions on Music Performance Anxiety and Performance Quality," *Journal of Music Therapy*, vol. 31, nº 1, pp. 63–81, https://doi.org/10.1093/jmt/31.1.63.

Cecchini, José, *et al.* (2001), "The Influence of the Physical Education Teacher on Intrinsic Motivation, Self-Confidence, Anxiety, and Pre-and Post-competition Mood States," *European Journal of Sport Science*, vol. 1, nº 4, pp. 1–11, https://doi.org/10.1080/17461390100071407.

Cohen, Susanna, and Ehud Bodner (2019), "Music Performance Skills. A Two-Pronged Approach—Facilitating Optimal Music Performance and Reducing Music Performance Anxiety," *Psychology of Music*, vol. 47, nº 4, pp. 521–538, https://doi.org/10.1177/0305735618765349.

Cooper, Cary L., and Geoffrey I. D. Wills (1989), "Popular Musicians under Pressure," *Psychology of Music*, vol. 17, nº 1, pp. 22–36.

Coopersmith, Stanley (1987), *Self-Esteem Inventories*, Palo Alto, CA, Consulting Psychologists Press.

Dempsey, Erin, and Gilles Comeau (2019), "Music Performance Anxiety and Self-Efficacy in Young Musicians. Effects of Gender and Age," *Music Performance Research*, vol. 9, pp. 60–79, https://secureservercdn.net/160.153.138.71/l6k.88f.myftpupload.com/wp-content/uploads/2020/11/MPR-0121-Dempsey-and-Comeau-60-79.pdf, last accessed May 5, 2021.

Diaz, Frank M. (2018), "Relationships among Meditation, Perfectionism, Mindfulness, and Performance Anxiety among Collegiate Music Students," *Journal of Research in Music Education*, vol. 66, nº 2, pp. 150–167, https://doi.org/10.1177/0022429418765447.

Errico, Alexandra Sandy (2012), *The Effects of a Researcher-Designed Intervention on Elementary Students' Music Performance Anxiety Levels*, D.M.A. thesis, Boston University, https://hdl.handle.net/2144/12363, last accessed May 5, 2021.

Fehm, Lydia, and Katja Schmidt (2006), "Performance Anxiety in Gifted Adolescent Musicians," *Journal of Anxiety Disorders*, vol. 20, nº 1, pp. 98–109, https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2004.11.011.

Fishbein, Martin, *et al.* (1988), "Medical Problems among ICSOM Musicians. Overview of a National Survey," *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 3, nº 1, pp. 1–8, https://www.sciandmed.com/mppa/journalviewer.aspx?issue=1145&article=1451&action=1, last accessed May 5, 2021.

Fleege, Pamela O., *et al.* (1992), "Stress Begins in Kindergarten. A Look at Behavior during Standardized Testing," *Journal of Research in Childhood Education*, vol. 7, nº 1, pp. 20–26, https://doi.org/10.1080/02568549209594836.

Hamann, Donald L. (1982), "An Assessment of Anxiety in Instrumental and Vocal Performances," *Journal of Research in Music Education*, vol. 30, nº 2, pp. 77–90, https://doi.org/10.2307/2F3345040.

Hendricks, Karin S., Tawnya D. Smith, and Allen R. Legutki (2016), "Competitive Comparison in Music. Influences upon Self-Efficacy Beliefs by Gender," *Gender and Education*, vol. 28, nº 7, pp. 918–934, https://doi.org/10.1080/09540253.2015.1107032.

Herbein, Evelin, *et al.* (2018), "Putting a Speech Training Program Into Practice. Its Implementation and Effects on Elementary School Children's Public Speaking Skills and Levels of Speech Anxiety," *Contemporary Educational Psychology*, vol. 55, pp. 176–188, https://doi.org/10.1016/j.cedpsych.2018.09.003.

Juncos, David G., and Emily J. Markman (2016), "Acceptance and Commitment Therapy for the Treatment of Music Performance Anxiety. A Single Subject Design with a University Student," *Psychology of Music*, vol. 44, nº 5, pp. 935–952, https://doi.org/10.1177/0305735615596236.

Kaleńska-Rodzaj, Julia (2020), "Pre-performance Emotions and Music Performance Anxiety Beliefs in Young Musicians," *Research Studies in Music Education*, vol 42, nº 1, pp. 77–93, https://doi.org/10.1177/2F1321103X19830098.

Kenny, Dianna (2011), *The Psychology of Music Performance Anxiety*, Oxford, Oxford University Press, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199586141.001.0001.

Kenny, Dianna, and Margaret Osborne (2006), "Music Performance Anxiety. New Insights from Young Musicians," *Advances in Cognitive Psychology*, vol. 2, nº 2–3, pp. 103–112, https://doi.org/10.2478/v10053-008-0049-5.

LeBlanc, Albert (1994), "A Theory of Music Performance Anxiety," *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, vol. 5, nº 4, pp. 60–68.

LeBlanc, Albert, *et al.* (1997), "Effect of Audience on Music Performance Anxiety," *Journal of Research in Music Education*, vol. 45, nº 3, pp. 480–496, https://doi.org/10.2307/2F3345541.

Leglar, Mary A. (1978), *Measurement of Indicators of Anxiety Levels under Varying Conditions of Musician Performance*, Ph.D. diss., Bloomington, Indiana University.

Lin, Peter, *et al.* (2008), "Silent Illumination. A Study on Chan (Zen) Meditation, Anxiety, and Musical Performance Quality," *Psychology of Music*, vol. 36, nº 2, pp. 139–155, https://doi.org/10.1177/0305735607080840.

MacAfee, Erin, and Gilles Comeau (2020), "Exploring Music Performance Anxiety, Self-Efficacy, Performance Quality, and Behavioural Anxiety within a Self-Modelling Intervention for Young Musicians," *Music Education Research*, vol. 22, nº 4, pp. 457–477, https://doi.org/10.1080/14613808.2020.1781074.

Martin, Andrew J. (2008), "Motivation and Engagement in Music and Sport: Testing a Multidimensional Framework in Diverse Performance Settings," *Journal of Personality*, vol. 76, nº 1, pp. 135–170, https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.2007.00482.x.

McPherson, Gary E., and John McCormick (2006), "Self-Efficacy and Music Performance," *Psychology of Music*, vol. 34, nº 3, pp. 322–336, https://doi.org/10.1177/0305735606064841.

Mor, Shulami, *et al.* (1995), "Perfectionism, Control, and Components of Performance Anxiety in Professional Artists," *Cognitive Therapy and Research*, vol. 19, nº 2, pp. 207–225, https://doi.org/10.1007/BF02229695.

Nicholson, D. Riley, Meghan W. Cody, and Gayle J. Beck (2015). "Anxiety in Musicians. On and off Stage," *Psychology of Music*, vol. 4, nº 3, pp. 438–449, https://doi.org/10.1177/0305735614540018.

Osborne, Margaret S., Dianna T. Kenny (2005), "Development and Validation of a Music Performance Anxiety Inventory for Gifted Adolescent Musicians," *Journal of Anxiety Disorders*, vol. 19, nº 7, pp. 725–751, https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2004.09.002.

Osborne, Margaret S., Dianna T. Kenny, and Richard Holsomback (2005), "Assessment of Music Performance Anxiety in Late Childhood. A Validation Study of the Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI–A)," *International Journal of Stress Management*, vol. 12, nº 4, pp. 312–330, https://doi.org/10.1037/1072-5245.12.4.312.

Papageorgi, Ioulia (2020), "Prevalence and Predictors of Music Performance Anxiety in Adolescent Learners. Contributions of Individual, Task-Related and Environmental Factors," *Musicae Scientiae*, May, pp. 1–22, https://doi.org/10.1177/1029864920923128.

Passer, Michael W. (1988), "Determinants and Consequences of Children's Competitive Stress," in Frank L. Smoll, Richard A. Magill, and Michael J. Ash (eds.), *Children in Sport*, 3rd ed., Champaign, IL, Human Kinetics, pp. 203–227.

Power, Sean. L. D. (1982), "An Analysis of Anxiety Levels in Track and Field Athletes of Varying Ages and Abilities," *International Journal of Sports Psychology*, vol. 13, nº 4, pp. 258–267.

Rae, Gordon, and Karen McCambridge (2004), "Correlates of Performance Anxiety in Practical Music Exams," *Psychology of Music*, vol. 32, nº 4, pp. 432–439, https://doi.org/10.1177/2F0305735604046100.

Roberts, Glynn Caerwyn (1986), "The perception of stress. A potential source and its development," in Maureen R. Weiss and Daniel Gould (eds.), *Sport for Children and Youths*, Champaign, IL, Human Kinetics, pp. 119–126.

Ryan, Charlene A. (1998), "Exploring Musical Performance Anxiety in Children," *Medical Problem of Performing Artists*, vol. 13, nº 3, pp. 83–88, https://www.sciandmed.com/mppa/journalviewer.aspx?issue=1099&article=1093, last accessed May 5, 2021.

Ryan, Charlene A. (2000), *A Study of the Differential Responses of Male and Female Children to Musical Performance Anxiety*, Ph.D. diss., Montréal, McGill University.

Ryan, Charlene A. (2004), "Gender Differences in Children's Experience of Musical Performance Anxiety," *Psychology of Music*, vol. 32, nº 1, pp. 89–103, https://doi.org/10.1177/0305735604039284.

Ryan, Charlene A. (2005), "Experience of Musical Performance Anxiety in Elementary School Children," *International Journal of Stress Management*, vol. 12, nº 4, pp. 331–342, https://doi.org/10.1037/1072-5245.12.4.331.

Ryan, Charlene A., and Nicholle Andrews (2009), "An Investigation into the Choral Singer's Experience of Music Performance Anxiety," *Journal of Research in Music Education*, vol. 57, nº 2, pp. 108–126, https://doi.org/10.1177%2F0022429409336132.

Sadler, Michael E., and Christopher J. Miller (2010), "Performance Anxiety. A Longitudinal Study of the Roles of Personality and Experience in Musicians," *Social Psychological and Personality Science*, vol. 1, nº 3, pp. 280–287, https://doi.org/10.1177/1948550610370492.

Salmon, Paul G. (1990), "A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety. A Review of the Literature," *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 5, nº 1, pp. 2–11. https://www.sciandmed.com/mppa/journalviewer.aspx?issue=1137&article=1375, last accessed May 5, 2021.

Sieger, Crystal (2017), "Music Performance Anxiety in Instrumental Music Students. A Multiple Case Study of Teacher Perspectives," *Contributions to Music Education*, vol. 42, pp. 35–52, www.jstor.org/stable/26367435, last accessed May 5, 2021.

Sinden, Lisa Marie (1999), *Music Performance Anxiety. Contributions of Perfectionism, Coping Style, Self-Efficacy, and Self-Esteem*, Ph.D. diss., Tempe, Arizona State University.

Smith, Ronald E., Frank L. Smoll, and Nancy P. Barnett (1995), "Reduction of Children's Sport Performance Anxiety through Social Support and Stress-Reduction Training for Coaches," *Journal of Applied Developmental Psychology*, vol. 16, nº 1, pp. 125–142, https://doi.org/10.1016/0193-3973(95)90020-9.

Smith, Ronald E., Frank L. Smoll, and Sean P. Cumming (2007), "Effects of a Motivational Climate Intervention for Coaches on Young Athletes' Sport Performance Anxiety," *Journal of Sport and Exercise Psychology*, vol. 29, nº 1, pp. 39–59, https://doi.org/10.1123/jsep.29.1.39.

Spahn, Claudia, Julia-Caroline Walther, and Manfred Nusseck (2016), "The Effectiveness of a Multimodal Concept of Audition Training for Music Students in Coping with Music Performance Anxiety," *Psychology of Music*, vol. 44, nº 4, pp. 893–909, https://doi.org/10.1177/0305735615597484.

Thomas, Jason P., and Ted Nettelbeck (2014), "Performance Anxiety in Adolescent Musicians," *Psychology of Music*, vol. 42, nº 4, pp. 624–634, https://doi.org/10.1177/0305735613485151.

Tobacyk, Jerome J., and Alan Downs (1986), "Personal Construct Threat and Irrational Beliefs as Cognitive Predictors of Increases in Musical Performance Anxiety," *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 51, nº 4, pp. 779–782, https://doi.org/10.1037/0022-3514.51.4.779.

Wesner, Robert B., Russell Noyes Jr, and Thomas L. Davis (1990), "The Occurrence of Performance Anxiety among Musicians," *Journal of Affective Disorders*, vol. 18, nº 3, pp. 177–185, https://doi.org/10.1016/0165-0327(90)90034-6.

Zarza-Alzugaray, Francisco Javier, *et al.* (2018), "Music Performance Anxiety in adolescence and early adulthood. Its relation with the age of onset in musical training," *Psychology of Music*, vol. 46, nº 1, pp. 18–32, https://doi.org/10.1177/0305735617691592.

Zatz, Sheri, and Laurie Chassin (1985), "Cognitions of test-anxious children under naturalistic test-taking conditions," *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 53, nº 3, pp. 393–401, https://doi.org/10.1037/0022-006X.53.3.393.

Appendix 1: McGill Young Pianist Performance Experience Questionnaire

Age

Gender [Male/Female]

Instructions: The following questions are about your private *piano* lessons, your practice time, your teacher and your parents. We are interested in your musical and performance training, guidance, and experience. Please answer honestly and in as much detail as possible. Your answers will not be viewed by anyone other than the researcher and her assistant. If you are not sure what a question means, please ask the research assistant who is supervising your session. If you require extra space to fully answer a question, please continue on the back of the page.

A: Your piano studies

1. Years of private piano study
2. Years with current piano teacher
3. Gender of teacher [Male/Female]
4. Did you have another teacher prior to this one? [Yes/No]

    If yes,
    a. How many others?

    b. How long did you study with each one?

    c. Why did you change teachers?

5. Average number of times you perform *on piano* each year
6. Do you take piano examinations? [Yes/No]

    If yes,
    a. What grade are you now studying for?

    b. Which exams (e.g. McGill Conservatory, Royal Conservatory, etc.)?

    c. What was your result/score in your last examination?

7. Do you play in competitions? [Yes/No]

    If yes, how many times *each year*? *(How many competition classes? For example, there may be two different classes—say, Baroque and Classical—within the same competition, such as the QMTA Music Competition)*

8. Do you like taking piano lessons? [Yes/No]
9. Why do you take piano lessons? [I like it/My parents make me/My friends take lessons/Other reason:]
10. Do you practise enough? [Yes/No]

    If no, why not?

11. How many days a week do you practise?

12. For how long each time?

13. Do you like performing for an audience? [Yes/No] Why/why not?

14. Are you usually well prepared for your performances? [Yes/No]

15. Do you usually play your very best for an audience? [Yes/No]

If no, why not?

16. Are you usually happy with your performances? [Yes/No]

If no, why not?

17. Is piano your primary instrument? [Yes/No]

If no, what is your primary instrument?

B: Your lessons and teacher

1. Are you usually happy to attend your lesson? [Yes/No]

2. Do you usually feel positive when you leave your lesson? [Yes/No] Why?

3. How comfortable do you usually feel at your private lessons? [Very comfortable/Somewhat comfortable/A little uncomfortable/Very uncomfortable]

4. Do you ever feel nervous about playing for your teacher at your lessons? [Yes/No]

If yes,

a. How often? [Always/Most of the time/Sometimes/Rarely/Never]

b. How nervous are you? [Very nervous/Moderately nervous/A little nervous]

c. Why are you nervous?

5. Does your teacher encourage you to perform for an audience? [Yes/No]

6. Does your teacher talk with you about what to do if you are nervous? [Yes/No]

If yes, what does he/she say?

7. Does your teacher talk with you about what to do onstage? [Yes/No]

If yes, what does he/she say?

8. Does your teacher talk with you about how to memorize for performance? [Yes/No]

If yes, what does he/she say?

9. Does your teacher talk with you about how to prepare for a performance (this does not include teaching you how to play the piece)? [Yes/No]

If yes, what does he/she say?

10. Does your teacher attend your performances? [Yes/No]

If yes, do you like him/her to be there? [Yes/No] Why/why not?

If no, would you like him/her to be there? [Yes/No] Why/why not?

11. What does your teacher say or do if you perform well?

12. What does your teacher say or do if you do not perform well?

13. Does your teacher hold studio classes (lessons where many of the students come together and perform for each other)? [Yes/No]

If yes, do you ever perform at them? [Yes/No]

If yes,

a. How many times each year?

b. How nervous are you? [Very nervous/Moderately nervous/A little nervous/Not at all nervous]

14. What do you think your teacher expects for you in the future as a musician?

15. How important is your teacher's opinion to you? [Very important/Somewhat important/A little important/Not important]

Réinventer la forme. Le rondo dans l'œuvre pour piano solo de Mozart

Sylveline Bourion

Résumé

Le rondo est une forme qui, a priori, ne présente pas de grand défi analytique : constitué de refrains et de couplets, alternant entre le ton principal et divers tons secondaires, son déroulement semble plutôt prévisible. Pourtant, l'observation concrète de rondos pour piano chez Mozart met au jour toute une série de techniques de surprise, destinées à rendre le cours du mouvement plus déroutant. À travers une observation de la forme générale des œuvres, du refrain, du couplet et de l'enchaînement de l'un à l'autre, nous faisons dans cet article le portrait d'une situation complexe, parfois déroutante, et très loin de l'a priori simpliste qu'on attache parfois à la forme rondo.

Mots clés : analyse formelle ; Wolfgang Amadeus Mozart ; rondo pour piano ; techniques de surprise ; rondo-sonate.

Abstract

At first glance, rondo form doesn't appear to present a major analytical challenge: comprised of refrains and couplets, alternating between home key and various secondary keys, it seems to unfold rather predictably. Yet, concrete observation of Mozart's piano rondos brings to light a whole series of surprise techniques destined to render the movement's path more disorienting. Through observation of the overall form of the works, the refrain, the couplet, and the transitions between them, this article paints a portrait of a complex, at times bewildering, situation that is far from the sometimes-simplistic preconception of rondo form.

Keywords: formal analysis; Wolfgang Amadeus Mozart; piano rondo; rondo-sonata; surprise techniques.

La forme rondo peut sembler, dans sa conception générale, prédisposer à des œuvres plutôt caractérisées par leur simplicité. En effet, son principe est fondé, un peu à la manière de la forme ritournelle, sur l'alternance entre refrains et couplets, sur « la juxtaposition de sections discrètes, chacune d'entre elles étant normalement caractérisée par une idée thématique significative » (Hepokoski et Darcy 2006 p. 388) et peut faire craindre un résultat hautement prévisible. De plus, la récurrence du refrain, qui ramène non seulement le même élément thématique (dans son contenu mélodico-rythmique et son discours harmonique), mais aussi le ton principal, sempiternellement réitéré après un épisode modulant, lui confère un caractère répétitif qui présente un danger pour l'intérêt de l'écoute et la pertinence structurale de l'œuvre. Enfin, la forme, qui se résume à un schéma A-B-A-C-A dans plusieurs cas, suit un principe d'accumulation, et risque de manquer de cette organicité qui fait la complexité et le succès de la forme sonate, par exemple.

Pourtant, le rondo a connu, en particulier à la fin du XVIIIe siècle, une vague de succès auprès du public, succès qui a eu pour conséquence l'engouement des compositeurs à son égard – en particulier les trois compositeurs de la Première école viennoise. Dans un article consacré à la mode du rondo instrumental à la fin du XVIIIe siècle (Cole 1969b), Malcolm S. Cole fait une recension de plusieurs centaines de rondos composés dans les grandes années de sa production, de 1773 à 1786, dates entre lesquelles il borne la principale vague de popularité de cette forme : une large majorité de la production de rondos trouve sa place dans les mouvements finaux (voire, quelquefois, dans les mouvements centraux) de sonates, de concertos, d'œuvres de musique de chambre et de symphonie, sans parler de quelques rondos indépendants, publiés comme des œuvres en soi[1]. Bref, le répertoire est entièrement envahi par le rondo, qui devient ainsi, à cette époque, la seconde forme la plus importante de mouvement Allegro, après la forme sonate. Mais pourquoi cet engouement ? Cole fait l'hypothèse que la mode du rondo instrumental provienne en réalité de celle de l'*opera buffa* italien et de l'opéra-comique, qui dominent alors le marché opératique (*ibid.*, p. 446). En effet, dans ces genres, la pratique du rondo se loge à la fois dans les finales des ouvertures et dans les rondos vocaux, dont le public retient les airs enlevés et enthousiasmants. La pratique instrumentale en serait alors comme un écho éloigné, une résurgence qui plaît inconsciemment à l'oreille du public de l'époque. Par ailleurs, les qualités de simplicité et de mélodisme du rondo – qui sont aussi ses défauts ou ses dangers, comme nous allons le voir – le prédisposent à une position de mouvement terminal.

Pourquoi s'intéresser au rondo et pourquoi au rondo pour piano de Mozart ? Premièrement parce que les rondos ont été un élément fort de son immense popularité de son vivant[2] ; d'où la question : comment une forme si peu prédisposée dans son

1 Pour ne prendre que ces années, 1773 à 1786, Cole recense, sur 319 rondos, 105 qui concluent des sonates, 68 des concertos, 54 des œuvres de musique de chambre, 48 des symphonies et 22 rondos indépendants (Cole 1969b, p. 442).

2 Cela ne se limite pas à Mozart. Dans un article consacré au rondo chez Haydn, Michelle Fillion note cette même réalité, d'autant plus étonnante chez ce compositeur que ses rondos seront considérés comme formellement simplistes – contrairement à ceux, nous allons le voir, composés par Mozart (Fillion 2012).

principe à l'écriture de grandes œuvres a-t-elle pu être aussi emblématique d'une époque et de l'œuvre d'un compositeur ? Quelles sont les potentialités cachées que la simplicité de la forme ne révèle pas tout de suite, mais qui en font le germe d'une grande œuvre, marquante et complexe ? Voilà qui mérite réflexion.

Seconde remarque : parmi la grande catégorie du rondo instrumental, le rondo pour clavier occupe une place de choix. Cole nous livre les statistiques de sa recherche (Cole 1969b, p. 443) : dans les années 1778 à 1786, sur 221 rondos instrumentaux recensés, 97 sont des rondos pour clavier, soit une proportion de 44 %. Voilà déjà une raison du choix de notre corpus : la grande disponibilité de cette forme dans les œuvres pour piano et en particulier dans celles de Mozart. De plus, les dates de composition des rondos pour clavier de Mozart coïncident de façon particulièrement proche avec celles de la mode du rondo : ainsi que le tableau 1 nous le révèle, les mouvements qui seront l'objet du présent article ont tous été composés entre 1774 et 1789.

Sonate ou Œuvre	Nombre de mvts	Tonalité	Date de composition	Présence de rondo
Sonate K. 279	3	*Do* M	1774-75	----------
Sonate K. 280	3	*Fa* M	1774-75	----------
Sonate K. 281	3	*Si*♭ M	1774-75	3e mouvement
Sonate K. 282	3	*Mi*♭ M	1774-75	----------
Sonate K. 283	3	*Sol* M	1774-75	----------
Sonate K. 284	3	*Ré* M	1775	2e mouvement
Sonate K. 309	3	*Do* M	1777	2e mouvement 3e mouvement
Sonate K. 311	3	*Ré* M	1777	2e mouvement 3e mouvement
Sonate K. 310	3	*la* m	1778	3e mouvement
Sonate K. 330	3	*Do* M	1783	----------
Sonate K. 331	3	*La* M	1783	----------
Sonate K. 332	3	*Fa* M	1783	----------
Sonate K. 333	3	*Si*♭ M	1783	3e mouvement
Sonate K. 457	3	*do* m	1784	2e mouvement 3e mouvement
Rondo K. 485	1	*Ré* M	1786	Rondo indépendant
Sonate K. 533/494	3	*Fa* M	1786/88	3e mouvement
Rondo K. 511	1	*la* m	1787	Rondo indépendant
Sonate K. 545	3	*Do* M	1788	3e mouvement
Sonate K. 570	3	*Si*♭ M	1789	3e mouvement
Sonate K. 576	3	*Ré* M	1789	3e mouvement

Tableau 1 : Présence du rondo dans les sonates pour piano de Mozart, ainsi que deux rondos indépendants.

De plus, l'arrêt de notre choix autour du rondo pour piano a pour effet de circonscrire les paramètres que nous allons y étudier : à l'exclusion des enjeux d'orchestration, de timbre et de masse sonore, les éléments que nous observerons ici concernent :

- Le *caractère thématique de l'œuvre*, et en particulier du refrain ;
- Les *processus de variation* qui sont, nous le verrons, parfois à l'œuvre dans le rondo ;
- La *proportion des éléments* qui constituent la forme ;
- La *délimitation des sections* de refrains et couplets ;
- Le *discours harmonique*, tant fonctionnel que macroscopique (parcours tonal) ;

- La conduite des *transitions entre refrains et couplets* ;
- Enfin, la *forme globale* qui résulte de l'agencement de tout ceci.

Enfin, le défi principal de cet article sera de montrer comment la forme rondo est loin d'être aussi simple que son principe de base nous le laisse supposer. En abordant cette forme, on se figure souvent à tort que le rondo ne présentera guère de défi analytique, ni formel, ni harmonique. C'est être bien présomptueux que de penser ainsi ! Si le rondeau baroque est quant à lui souvent traité de manière simple formellement, il n'en va pas de même du rondo classique. Encore une fois, la popularité du rondo, dans les années dont nous traitons, explique cela : le grand nombre de compositions engendrées par cette forme forcera en quelque sorte Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn et Mozart à l'expérimentation et au renouvellement d'une forme « qui approche fréquemment le degré de complexité et d'intégration de la forme sonate » (Cole 1969b, p. 455). Au renouvellement, ainsi qu'à l'inclusion d'éléments de surprise, tant dans la macrostructure du mouvement que dans des éléments de détail. En fait, le rondo devient, de par la mode qu'il déclenche, un lieu d'expérimentation de bon goût musical, dans le sens où l'entend Adena Portowitz, en tant qu'équilibre juste entre modération et fulgurance : le bon goût se révèle dans « le degré de variété admis dans le contenu expressif, dans la proportion attribuée à chaque affect, et dans les moyens utilisés pour transmettre ces sentiments » (Portowitz 2001, p. 131). Ainsi, nous allons montrer que le rondo instrumental, loin d'être un objet de pure expérimentation formelle de la part du compositeur, est aussi un laboratoire d'expressivité et d'inventivité quelquefois théâtrale. Le rondo instrumental viendrait de l'opéra, affirmait Cole ; par les procédés d'expression et de surprise dont il est porteur, le voici qui retourne à l'opéra.

Pour répondre à notre intrigue de départ, à savoir par quels procédés Mozart renouvelle la forme du rondo afin d'en faire une forme pleine de surprise et d'imprévisibilité, nous analyserons les éléments musicaux dans un certain ordre. Au sein de la forme, tout est lié ; mais cela ne nous empêche pas de trouver des catégories distinctes et de les explorer successivement. Notre parcours se découpera en quatre phases. Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à *la forme globale de l'œuvre*, tentant de répondre à la question suivante : comment Mozart emploie-t-il « une variété de possibilités formelles » (Caplin 2013, p. 661, évitant de couler ses rondos pour piano toujours dans le même moule ? Ensuite, nous examinerons successivement *les caractéristiques du refrain, puis des couplets*. Parmi les questions que nous nous poserons : quelle est la nature du thème de refrain ? Comment le procédé de variation est-il parfois employé avec ingéniosité entre les successives réapparitions du refrain ? Comment les couplets apportent-ils eux aussi une grande imprévisibilité de contenu, tant harmonique que thématique ou formel ? Enfin, nous interrogerons *les procédés de transitions entre refrains et couplets, entre couplets et refrains* : comment ces deux matériaux sont-ils joints ? Quels artifices président à l'irruption de l'un ou de l'autre ? Comment ces procédés de jointure mettent-ils en valeur la forme globale de l'œuvre ?

Il nous faut encore, avant d'entrer dans le vif du sujet, rappeler les limites de cette recherche. Nous contentant d'examiner les rondos pour clavier ici, nous laissons dans l'ombre les autres rondos composés par Mozart, par exemple ceux qui trouvent place dans les quatuors ou les symphonies, au sein desquels toute la question de l'instru-

mentation, de l'interaction entre les différentes voix de la texture, enrichit encore le travail formel du rondo. Il va de soi que nous n'avons pas ici la prétention à l'exhaustivité : simplement, nous nous proposons un premier examen, dans le contexte restreint du rondo pour clavier, des procédés de surprise formelle mis en place par Mozart dans le cadre du rondo.

La forme globale du rondo pour piano de Mozart

La diversité des formes

Avant de parler des diverses formes de rondos rencontrées dans notre corpus, il nous faut nous arrêter un instant sur une remarque préliminaire, amenée par James Hepokoski et Warren Darcy à l'orée de leur exploration du rondo et du rondo-sonate (voir Hepokoski et Darcy 2006 p. 388-429). Ayant quant à eux déterminé trois sortes de rondos, allant de la plus simple à la plus complexe, que sont, selon leur classification, « (1) le rondeau ; (2) le rondo ; (3) le rondo-sonate » (*ibid.*, p. 389), ils s'empressent d'ajouter cette remarque : « Ces catégories formelles diffèrent en termes de taille, d'étendue et d'élaboration interne. Leur séparation l'une de l'autre, quoique généralement claire, n'est pas absolue pour autant. Les catégories se coulent les unes dans les autres dans un continuum de possibilités » (*ibid.*). Ils rappellent également que cette difficulté de caractérisation n'est pas sans lien avec la terminologie elle-même instable, au XVIII[e] siècle, en ce qui concerne le rondeau / rondo, le rondo regroupant alors les diverses expressions formelles du genre tandis que le rondeau possédait des prescriptions plus spécifiques. Nos auteurs ajoutent que l'examen actuel des œuvres les fait tomber dans l'une ou l'autre des catégories formelles avec un degré de confort et d'évidence fluctuant[3]… Quoiqu'il faille, pour des raisons de clarté analytique, fonder des catégories qui correspondent le plus fidèlement possible aux cas rencontrés dans le répertoire, il n'est pas inutile de se rappeler que de telles catégories ne sont que des objets fondés *a posteriori*, et dont la « simplicité » ne doit pas voiler la complexité et l'hybridation que la réalité des œuvres présente.

En effet, cette absence de taxonomie parfaitement claire pour les formes de la famille du rondo[4] ne doit pas nous faire douter de la multiplicité des incarnations formelles que recouvre son application. En particulier chez Mozart : en effet, plus que chez Haydn, plus que chez Beethoven, « la diversité des moules formels démontrés par l'œuvre de rondo-sonates de Mozart » (Cole 1970b, p. 234) doit nous interpeler en tout premier lieu. Les seize rondos pour piano qui constituent notre corpus sont éloquents à cet égard. On y rencontre diverses incarnations des deux grandes familles du rondo. Mais quelles sont-elles et par quoi se distinguent-elles l'une de l'autre ?

La première famille de structures de rondos est celle décrite par William Caplin sous la dénomination de « rondo à cinq parties » (Caplin 2013, p. 642 et suivantes).

3 « *Even so, present-day assessments of individual pieces usually fall more or less comfortably into one category or another* » (Hepokoski et Darcy 2006, p. 390).

4 Ainsi que le rappelle Fillion (2012, p. 188).

Elle consiste en un rondo formé de trois refrains et de deux couplets (d'où sa qualification de rondo à cinq parties), souvent suivis d'une coda. Tandis que les refrains sont évidemment au ton principal, le Couplet 1 amène le ton de la dominante ou, lorsque plus rarement le ton principal du rondo est mineur, du relatif majeur. Le Couplet 2 quant à lui amène un autre ton, ou plusieurs : en effet, il n'est pas rare qu'il se départage entre plusieurs zones tonales : deux parfois, ou même davantage. Cet agencement du rondo, à cinq parties, est directement hérité du rondeau pratiqué antérieurement. C'est d'ailleurs cette forme qui est décrite par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique :* « On doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres ; et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première » (Rousseau 2007, p. 421).

Forme	Parties	Parcours tonal type
Rondo à cinq parties	R1 C1 R2 C2 R3 Coda	I V ou III I VI, V, IV, i, etc. I I

Tableau 2 : Forme du rondo à cinq parties.

Parmi nos 16 rondos pour clavier, 7 peuvent se réclamer de cette première forme (on trouvera dans le tableau 3 la synthèse de la répartition des rondos du corpus entre les types de formes), mais non pas uniformément. Sans entrer dans des détails qui demanderaient une place considérable afin d'être exposés, qu'il nous suffise de souligner que cette première forme, le rondo à cinq parties, n'est pas appliquée uniformément aux sept incarnations qui la représentent dans notre corpus : de petites fluctuations interviennent d'une fois à l'autre. Il faut se rappeler qu'aucune des constantes que nous amènerons dans cet exposé ne relève de l'ordre du systématique. Un exemple de cela est rapporté par Hepokoski et Darcy. Examinant quelques cas de rondos à cinq parties, ils en arrivent à cette conclusion, pour ce qui concerne le parcours tonal de ces œuvres :

> Il n'y a pas de parcours tonal standard dans le rondo à cinq parties. Les rondos dans le mode majeur tendent à explorer IV, vi et i comme tonalité contrastante, tandis que les rondos dans le mode mineur tentent à faire usage de III, VI et I. La dominante majeure (V) ou mineure (v) est aussi une possibilité, mais les compositeurs l'évitent parfois, peut-être parce que les sections de retransition mettent l'emphase sur la dominante. (Hepokoski et Darcy 2006 p. 400)

On notera l'abondance des précautions oratoires et des formulations hypothétiques dans les lignes qui précèdent : nos auteurs ont compris que, dans le domaine de l'analyse, aucune constante ne doit être tenue pour acquise, puisqu'elle peut à tout moment être contrariée par l'examen d'une nouvelle œuvre.

La seconde famille de rondos est celle du rondo-sonate, forme vraisemblablement créée par Mozart lui-même, vers 1773, sans doute dans le *Quatuor en do majeur*, K. 157

(Cole 1969a, p. 182). Comme son nom l'indique, il s'agit d'une sorte d'hybridation entre la forme rondo (dont elle tire l'alternance refrain-couplet) et la forme sonate. De cette dernière, le rondo-sonate tient sa logique de parcours harmonique : en effet, le dernier couplet non seulement reprend en bonne part le contenu musical du premier couplet, mais il le transpose au ton principal, devenant, avec le refrain qui le précède, l'équivalent de la Réexposition dans la forme sonate (tableau 3).

Forme	Parties	Parcours tonal type	Équivalent sonate
Rondo-sonate complet	R1	I	Exposition
	C1	V	
	R2	I	Développement
	C2	VI, IV, i, etc.	
	R3	I	Réexposition
	C1'	I	
	R4	I	Coda
	Coda	I	

Tableau 3 : Forme du rondo-sonate complet.

Mais la forme rondo-sonate connaît aussi deux autres formes : l'une, abrégée, omet un couple refrain-couplet par rapport à la forme complète, et figure alors une forme sonate sans développement (tableau 4). L'autre, la forme rondo-sonate allongée[5], ajoute au contraire un couple refrain-couplet, allongeant le Développement avant le retour de la « Réexposition » (tableau 5).

Forme	Parties	Parcours tonal type	Équivalent sonate
Rondo-sonate abrégé	R1	I	Exposition
	C1	V	
	R2	I	Réexposition
	C1'	I	
	R3	I	Coda
	Coda	I	

Tableau 4 : Forme du rondo-sonate abrégé.

Forme	Parties	Parcours tonal type	Équivalent sonate
Rondo-sonate allongé	R1	I	Exposition
	C1	V	
	R2	I	Développement
	C2	VI, IV, i, etc.	
	R3	I	
	C3	VI, IV, i, etc.	
	R4	I	Réexposition
	C1'	I	
	R5	I	Coda
	Coda	I	

Tableau 5 : Forme du rondo-sonate allongé.

5 Nommée par Caplin « Rondo-Sonate à neuf parties » (Caplin 2013, p. 664).

Ce qui fait le point commun de ces trois types de rondos-sonates, c'est leur logique commune de parcours tonal : un dernier énoncé de couplet qui reprend (parfois en le développant largement, mais ceci est une autre histoire, que nous examinerons plus tard) le contenu du Couplet 1 en le transposant au ton principal.

Le tableau 6 recense la répartition de ces différents types de rondos dans notre corpus. On y constate plusieurs choses.

- Tout d'abord, que rondo à cinq parties et rondo-sonate se répartissent assez uniformément le corpus ;
- Ensuite, qu'il n'y a pas d'époques bien distinctes : il n'y a pas, par exemple, une époque où Mozart aurait appliqué le rondo à cinq parties, puis une autre dédiée au rondo-sonate : les deux sont entremêlés ;
- Enfin, que la complexité des œuvres ne peut pas facilement être déduite de la forme : si, en effet, on pouvait croire a priori que le rondo-sonate débouche sur des œuvres plus complexes que le rondo à cinq parties, il n'en est rien : l'œuvre sans doute la plus complexe du corpus, à savoir le *Rondo en la mineur*, K. 511 (rondo indépendant) est une version extrêmement complexifiée du rondo à cinq parties, tandis que le K. 284/II[6], très simple « Rondeau en polonaise » présentant peu de difficultés analytiques, est une incarnation du rondo-sonate (abrégé).

Œuvre	Date	Forme du rondo
K. 281/III	1774-75	Rondo-sonate complet
K. 284/II	1775	Rondo-sonate abrégé
K. 309/II	1777	Rondo à cinq parties
K. 309/III	1777	Rondo-sonate abrégé
K. 311/II	1777	Rondo-sonate abrégé
K. 311/III	1777	Rondo-sonate complet
K. 310/III	1778	Rondo à cinq parties
K. 333/III	1783	Rondo-sonate complet
K. 457/II	1784	Rondo à cinq parties
K. 457/III	1784	Rondo-sonate abrégé
K. 485	1786	Rondo-sonate complet
K. 494	1786	Rondo-sonate allongé
K. 511	1787	Rondo à cinq parties
K. 545/III	1788	Rondo à cinq parties
K. 570/III	1789	Rondo à cinq parties
K. 576/III	1789	Rondo à cinq parties

Tableau 6 : Répartition des différentes formes rondo dans le corpus.

La longueur respective des sections

Ceci nous donne quelques indications quant à la variété de l'arrangement formel global des pièces que nous avons analysées ; celle-ci permet au compositeur de

6 K. 284/II : nous notons ainsi le deuxième mouvement de la *Sonate* K. 284.

diversifier sa forme, de la rendre quelque peu imprévisible, sans pourtant sortir de la catégorie générale du final en rondo. Mais un autre élément à prendre en compte, lorsque l'on parle de forme globale, est la proportion des parties entre elles. Encore une fois, revenons à la base : le rondeau baroque. Dans cette formulation première de la forme, les deux types de matériau, refrain et couplet, sont approximativement de longueur égale, et peu développés chacun : cette symétrie de traitement fait croître la prévisibilité de la forme. Mozart, au contraire, va disrupter complètement les couplets et refrains de ses rondos.

Comparons ce qui est comparable. Le tableau 7 donne à voir, en nombre de mesures, les longueurs respectives des sections de rondos ou rondos-sonates qui contiennent cinq parties et une coda (rondos à cinq parties et rondos-sonates abrégés).

Œuvre	R1	C1	R2	C2	R3	Coda
K. 284/II	16	14	16	23	14	8
K. 309/III	39	52	18	78	16	49
K. 311/II	12	26	12	24	16	3
K. 310/III	20	86	36	32	20	58
K. 457/II	7	9	7	17	7	10
K. 457/III	44	58	39	79	54	45
K. 545/III	8	12	8	24	8	13
K. 570/III	8	6	8	40	8	19
K. 576/III	26	38	15	83	18	11
K. 511	30	50	8	40	30	24

Tableau 7 : Longueur respective des parties, en nombre de mesures, dans les rondos à cinq parties et les rondos-sonates abrégés.

De l'observation de ce tableau, on peut déduire quatre points :

1. À travers le texte, la *longueur du refrain* tend à une relative constance (ex. : K. 284/II ; K. 545/III ; K. 570/III), mais ce caractère stable n'a rien de systématique : le deuxième refrain peut être revu à la baisse par rapport au premier (ex. : K. 309/III ; K. 511) ou à la hausse (ex. : K. 310/III).
2. Le *second couplet* possède une tendance à l'allongement par rapport à la taille moyenne des sections du mouvement (ex. : K. 309/III ; K. 284/II ; K. 570/III) ; mais là encore, rien de systématique : cette tendance peut occasionnellement concerner le premier couplet (ex. : K. 310/III).
3. Plusieurs *codas* sont prolixes. Bien loin d'être une simple réitération cadentielle, elles possèdent alors un caractère de section à part entière (ex. : K. 309/III ; K. 310/III) incluant citations de thèmes issus du refrain ou du couplet, voire développement ; mais là non plus ceci n'est pas systématique et certaines codas se limitent à une taille restreinte (ex. : K. 311/II).
4. Le tout dégage une impression qu'il est *impossible de prévoir les durées des sections* constitutives de la forme rondo. Par exemple, la durée du Refrain 1 ne laisse en rien

présager celle du Couplet 1 (comme elle le faisait à l'époque du rondeau baroque, par exemple), qui peut être :

- Relativement égale, voire légèrement inférieure (ex. : K. 284/II ; K. 457/II ; K. 570/III) ;
- Environ le double de sa durée (ex. : K. 309/III ; K. 311/II) ;
- Beaucoup plus longue (ex. : K. 310/III).

Première observation, donc : la forme générale du rondo est sujette à de multiples déclinaisons ; les proportions des diverses grandes sections qui la composent sont imprévisibles. Nous allons nous intéresser à présent au refrain.

Le refrain du rondo pour piano de Mozart

Le refrain d'un rondo peut être pressenti de prime abord comme la section la plus stable, celle sur le retour de laquelle on peut se fier sans crainte d'être surpris ! Pourtant, une observation fine de la situation dans les rondos pour piano de Mozart montre au contraire une grande malléabilité de cette section à travers le déroulement du mouvement. Notre premier angle d'attaque sera la nature du thème principal du refrain.

Le thème de refrain

Usuellement, le refrain d'un rondo est constitué, *a minima*, d'une période de type antécédent-conséquent. Nous discuterons plus tard des éléments de proportion et de géométrie de cet agencement. Pour le moment, c'est le caractère du thème qui nous intéresse, le mètre dans lequel il s'insère et le type de mouvement qui le soutient. Le tableau 8 offre une synthèse de ces trois informations pour les seize rondos de notre corpus.

Œuvre	Chiffres indicateurs					Mouvement					Caractère du thème				
	¢	2/4	3/4	6/8	C	Presto	Allegro	Allegretto	Andante	Adagio	Agité	Gai et dansant	Gai et élégant	Posé	Mélancolique
K. 281/III	•						•						•		
K. 284/II			•						•					•	
K. 309/II			•						•					•	
K. 309/III		•						•					•		
K. 311/II		•							•					•	
K. 311/III				•			•					•			
K. 310/III		•				•					•				
K. 333/III	•							•					•		
K. 457/II					•					•				•	
K. 457/III			•				•				•				
K. 485					•		•						•		
K. 494	•							•							
K. 511				•					•						•
K. 545/III		•						•				•			
K. 570/III	•							•					•		
K. 576/III		•						•				•			

Tableau 8 : Caractéristiques du thème de refrain.

Quelques remarques découlent de ces données. Pour ce qui est des chiffres indicateurs, on observe une répartition assez égale des œuvres parmi les cinq mètres différents qu'on y rencontre. De plus, un même mètre (par exemple, C) peut être associé à des tempos fort différents (K. 457/II, *Adagio* ; K. 485, *Allegro*) et à une nature du thème également différente (plutôt posée pour le K. 457/II, gai et élégant pour le K. 485).

Afin d'illustrer un peu plus concrètement ces observations, nous nous contenterons de citer ici quatre exemples d'antécédent de thèmes de refrains qui illustreront la diversité des propositions.

La figure 1 montre un thème élégant et rythmiquement fluide, installé dans un mètre *alla breve*, tempo *Allegro*.
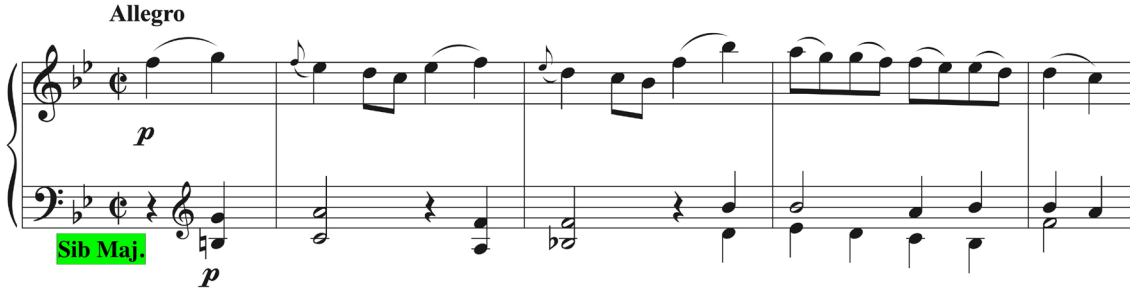


Figure 1 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 0-4. Écouter l'extrait.*

Dans la figure 2, Mozart propose un thème posé, entretenant en son sein déjà un dialogue contrapuntique entre deux voix, sur tempo *Andante*.
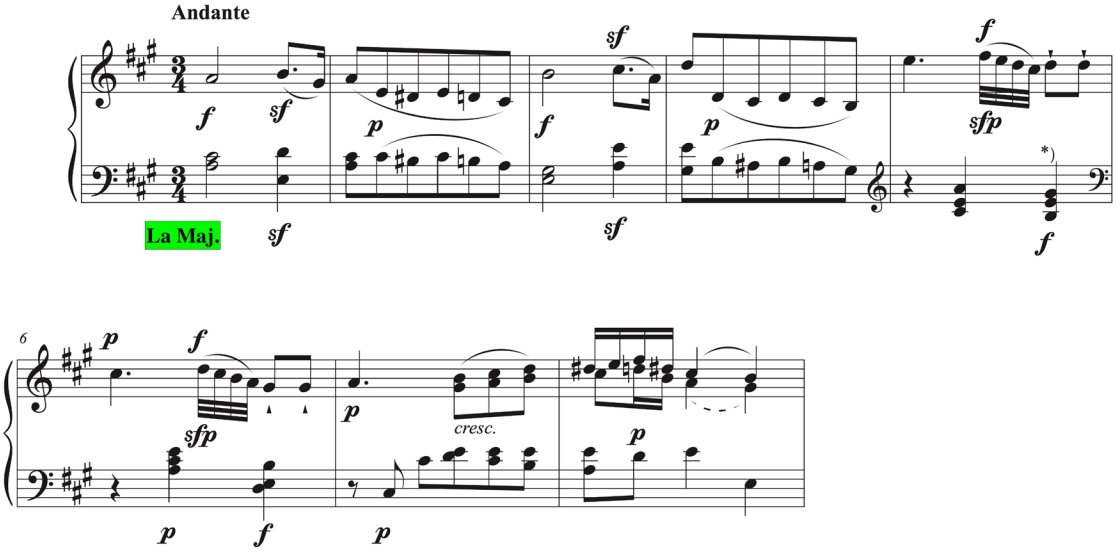


Figure 2 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 1-8. Écouter l'extrait.*

Le thème dansant de la figure 3, en mètre composé, présente des appoggiatures qui en accentuent le caractère de gigue.
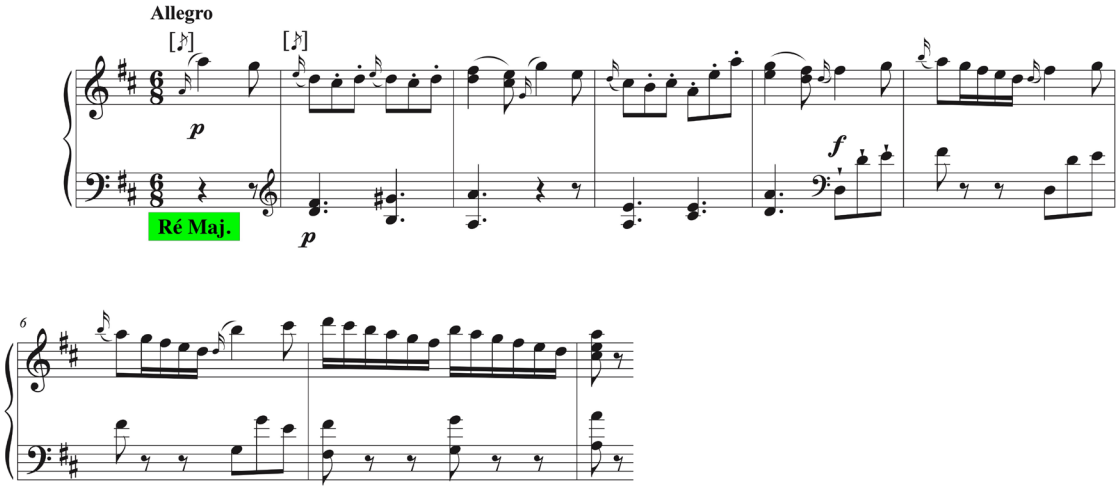


Figure 3 : W. A. Mozart, Sonate *K. 311/III, mes. 0-8. Écouter l'extrait.*

Enfin, nous avons le thème haletant de la figure 4, à bout de souffle, où les deux mains entretiennent un relai constant de croches, sur tempo *Presto*.
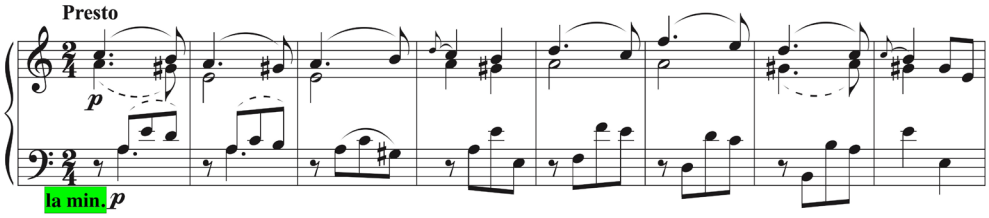


Figure 4 : W. A. Mozart, Sonate *K. 310/III, mes. 1-8. Écouter l'extrait.*

De plus, il faut noter, avec Caplin (2013, p. 650), que le refrain est parfois composé d'un premier et d'un second thèmes dans le ton principal. Le second est alors souvent moins caractéristique que le premier, et il tient lieu de « coda » du refrain, même s'il peut lui-même être soumis à un traitement périodique de type antécédent-conséquent. Le troisième mouvement de la *Sonate* K. 457 présente un cas de ce type : son premier thème, tout en syncopes agitées, propose un antécédent-conséquent qui occupe les mesures 0 à 16 ; il est suivi d'un second « thème », mesures 16 à 44, traité par répétition exacte, dont les caractéristiques sont en opposition avec celles du premier thème : métriquement cadrés sur la mesure, il procède par notes répétées là où le premier était tout en descentes successives ; la ligne d'accompagnement est elle aussi dans un tout autre esprit ; il est interrompu en son milieu par des silences ostentatoires là où le premier thème était inscrit dans la continuité (figure 5, page suivante).

Ces quelques exemples nous laissent voir combien imprévisibles, innovants et toujours nouveaux sont les thèmes de refrains des rondos de Mozart. Il n'y a pas de norme, pas de caractère constant, pas d'esprit particulier propre au rondo, à part celui d'une liberté totale dans la composition d'un thème qui présente toujours par ailleurs une potentialité de développement, de variation et de fragmentation.
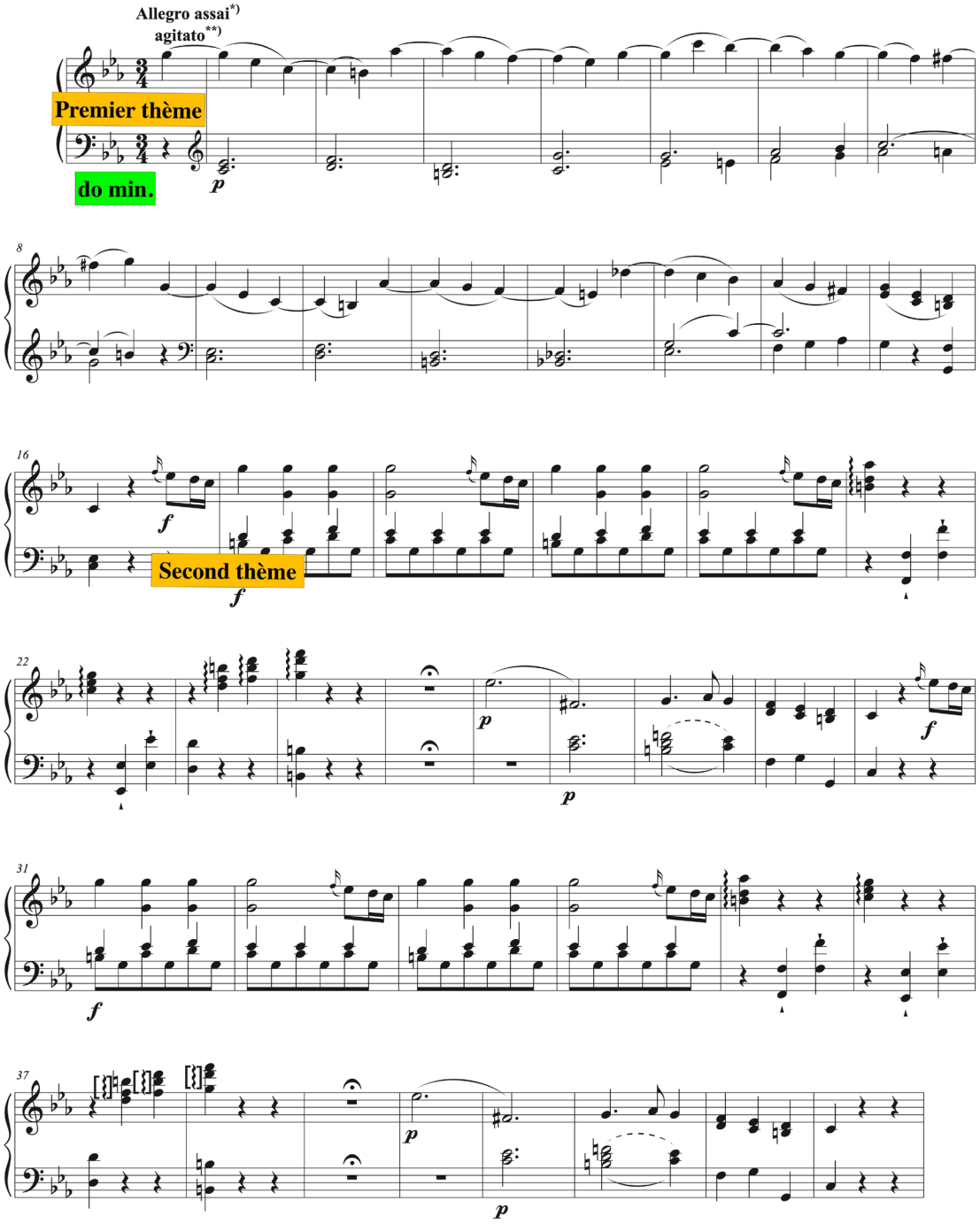


Figure 5 : W. A. Mozart, Sonate *K. 457/III, mes. 0-44. Écouter l'extrait.*

Rapport de proportion au sein de la période du thème de refrain

Nous l'avons noté au début de la section précédente : le thème du refrain de rondo est, de façon générale, basé sur une période de deux phrases : un antécédent, terminé sur cadence suspensive (typiquement, une demi-cadence), puis un conséquent, qui ferme la période avec une cadence conclusive (dans une majorité de cas, une cadence

authentique parfaite). Quoi de plus prévisible que cet enchaînement de phrases, tellement typique du style classique en général et, en particulier, de celui de Mozart ?

Heureusement, afin de pimenter l'affaire, il existe des procédés d'intervention sur les longueurs respectives de l'antécédent et du conséquent, théorisés par Caplin sous le nom de *déviation de phrases*[7]. Parmi ces procédés, citons *l'extension* et *l'expansion*, dont les thèmes de refrains des rondos de Mozart feront usage à l'occasion. Nous allons examiner ici une manifestation de l'un et de l'autre.

L'*extension*, nous dit Caplin (2013, p. 124), consiste à prolonger une phrase par ajout d'un matériau supplémentaire : une image pour l'illustrer est celle du *greffon*. Par exemple, dans le cadre d'un antécédent-conséquent, l'extension survient lorsque le conséquent parvient, au bout du même nombre de mesures où l'antécédent arrivait à la demi-cadence qui le concluait, à une cadence ; mais cette cadence est alors *déceptive*, une cadence rompue, par exemple. Cela force le conséquent à se poursuivre, pour un certain nombre de mesures, afin de refaire une cadence, cette fois conclusive. Ce procédé permet de débalancer l'équilibre de proportion entre antécédent et conséquent, et par voie de conséquence il amène dans le discours un fort élément de surprise.
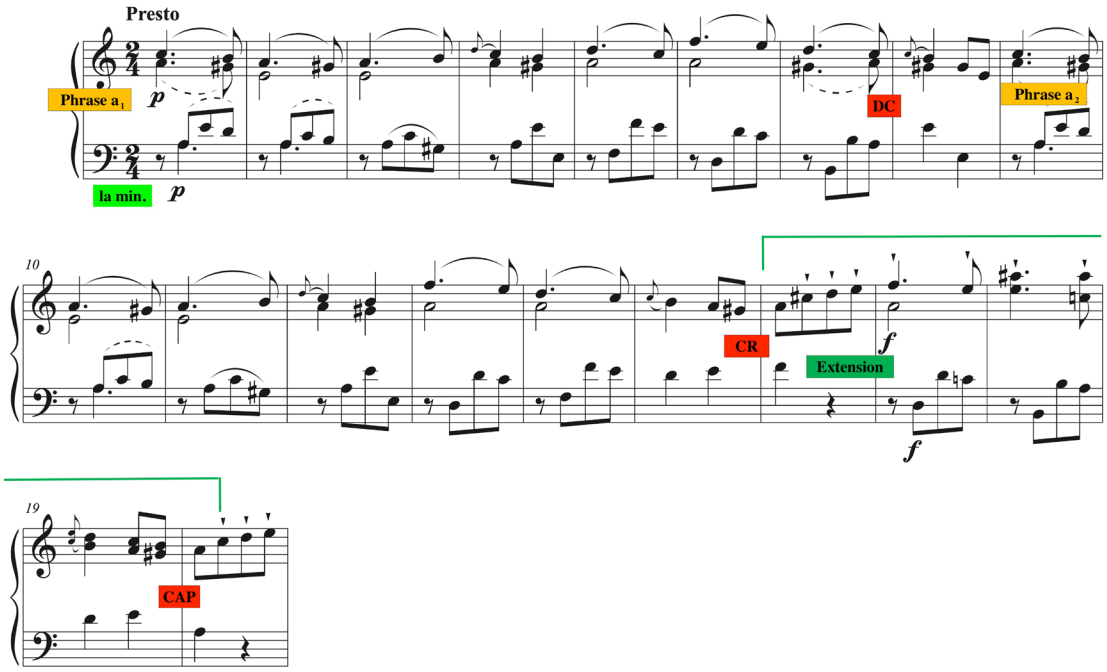


Figure 6 : W. A. Mozart, Sonate K. 310/III, mes. 1-20. Écouter l'extrait.

C'est exactement ce qui se passe dans le rondo de la *Sonate* K. 310, dont nous voyons le Refrain 1 dans la figure 6. Ici, la première phrase du refrain parvient à sa cadence à la dominante (DC) à la mesure 8 ; ce qui a immédiatement pour effet de laisser prévoir, en mesure 16, la cadence terminale du conséquent ; pourtant, à cet emplacement, c'est plutôt une cadence rompue (CR) que nous rencontrons ; un

7 Voir, par exemple, Caplin 2013, p. 123 et suivantes.

greffon est ajouté à la phrase, de manière à rencontrer, mesure 20, la cadence véritablement terminale (cadence authentique parfaite, CAP) du conséquent.

Second exemple, à présent issu du deuxième mouvement de la *Sonate* K. 457. La figure 7 illustre le procédé *d'expansion*, qui consiste quant à lui à prolonger un élément du discours par allongement interne d'un de ses constituants (une bonne image pour illustrer ce procédé est l'expansion de l'univers). Dans cet extrait, c'est la descente de la main droite de la mesure $3^{1\text{-}2}$ qui va, dans le conséquent, prendre de l'expansion, se développer jusqu'à occuper toute la mesure 5^{4}-6^{4}. Cela occasionne une augmentation de durée d'une mesure complète entre l'antécédent et le conséquent[8].
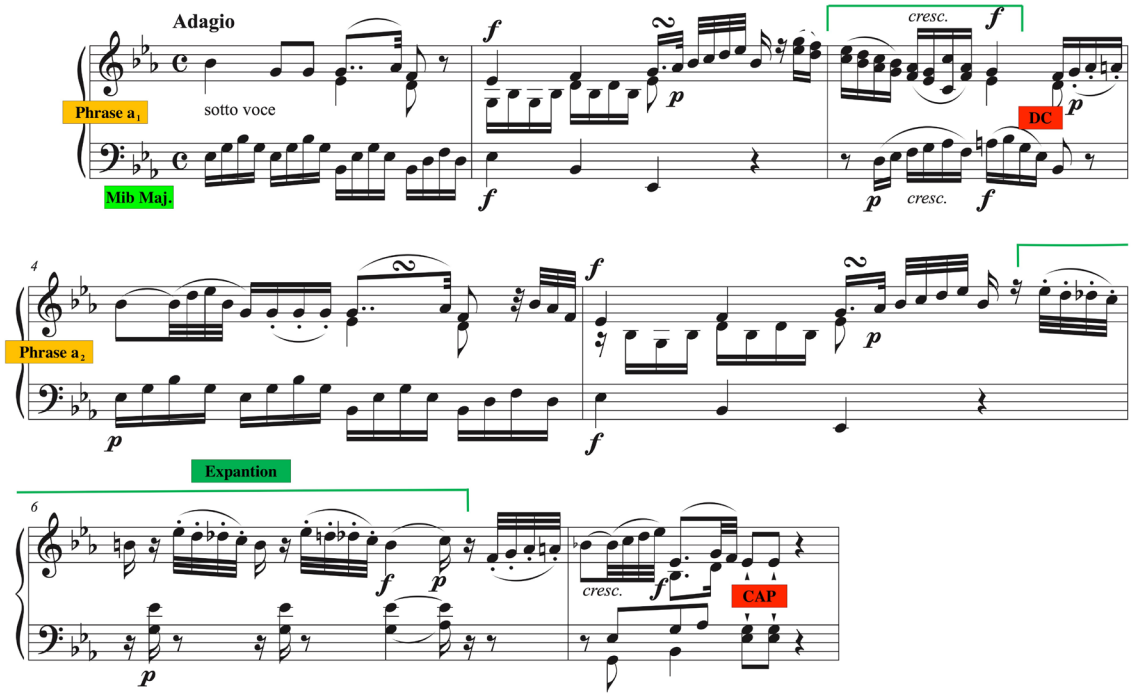


Figure 7 : W. A. Mozart, Sonate K. 457/II, mes. 1-7. Écouter l'extrait.

Ces altérations de la seconde phrase du thème de refrain peuvent sembler anodines, mais elles constituent, à leur niveau, un petit outil de plus dont le compositeur se sert afin de créer une œuvre qui échappe à la prévisibilité, et dont les éléments, macroscopiques ou microscopiques, contribuent à soutenir l'intérêt du mouvement[9].

Refrain soumis à variation

Le procédé de surprise peut-être le plus spectaculaire de tous ceux qui sont appliqués au refrain est celui de la variation. En quoi consiste-t-il ?

8 Les chiffres en exposant dans les numéros de mesures renvoient au temps concerné dans la mesure mentionnée.

9 Cole le relève également dans les rondos de Beethoven, où les rapports de proportion entre antécédent et conséquent au sein du refrain constituent également un élément de surprise dans la structure des phrases et périodes. Voir Cole 1970b, p. 245.

L'idée que l'on se fait d'un refrain de rondo (et la pratique qui en est faite durant la première époque du rondeau baroque) est de quelque chose de stable, de fiable, d'inchangé à chaque retour. Mais, quelles que soient les qualités exquises de son écriture, ce retour systématiquement inchangé du refrain peut avoir quelque chose de fastidieux, en particulier dans les mouvements lents, où la durée du refrain est proportionnée au tempo du mouvement. C'est pourquoi Mozart crée de la surprise au sein même du refrain et au moyen de plusieurs procédés : la variation en fait partie et amène parfois des résultats spectaculaires.

Un excellent exemple est celui du rondo de la *Sonate* K. 284, situé au deuxième mouvement. Nous avons déjà observé son thème, en deux paliers (voir figure 2). Prenons à présent tout le premier refrain (figure 8).
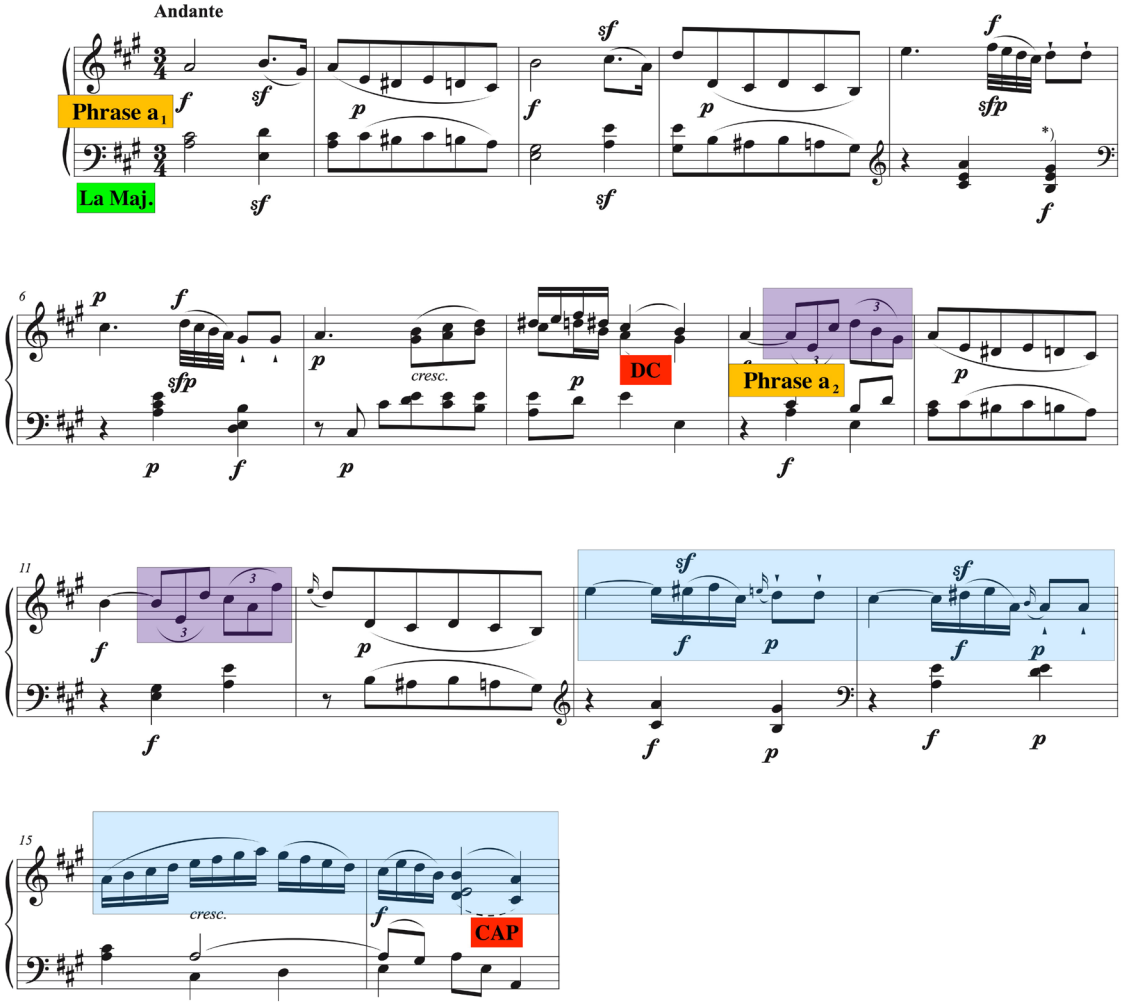


Figure 8 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 0-16. Écouter l'extrait.*

Ce thème est constitué d'un parfait exemplaire d'antécédent-conséquent ; sauf qu'en plus de l'habituel changement dans la cadence finale, le conséquent se différencie de l'antécédent par sa plus grande fioriture ornementale. Les première et troisième mesures viennent s'ornementer de triolets (en mauve dans l'extrait), tandis que change également la ligne mélodique des mesures 5 à 8 (en bleu). À l'intérieur même du premier refrain,

le procédé de variation est donc à l'œuvre. Mais ce n'est que le microcosme de ce qui va survenir dans les Refrain 2 (mes. 31 à 46) et Refrain 3 (mes. 70 à 84), où une prolifération ornementale viendra progressivement enrichir le thème, jusqu'à faire à peu près disparaître la ligne épurée de la première occurrence (figures 9 et 10, page suivante).
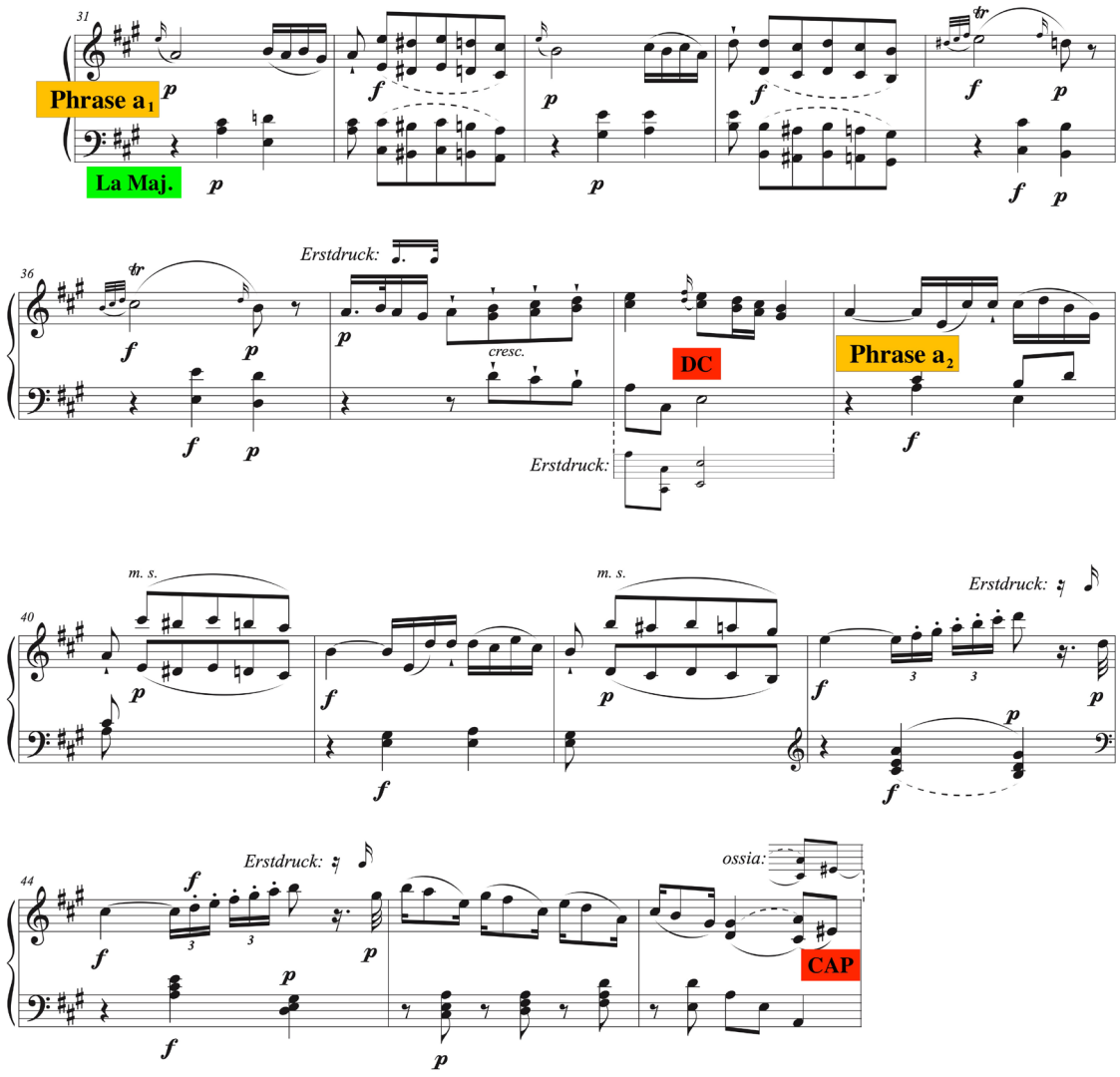


Figure 9 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 31-46. Écouter l'extrait.*

Ce qui mérite d'être souligné ici, c'est que la propension ornementale de ce refrain était déjà inscrite à l'intérieur du Refrain 1, entre les deux termes de l'antécédent-conséquent. Suivant une grande logique et imposant à son œuvre une non moins grande unité, Mozart applique entre les refrains ce qu'il avait déjà mis en place au sein du premier, dans un grand souci d'unité de moyens.
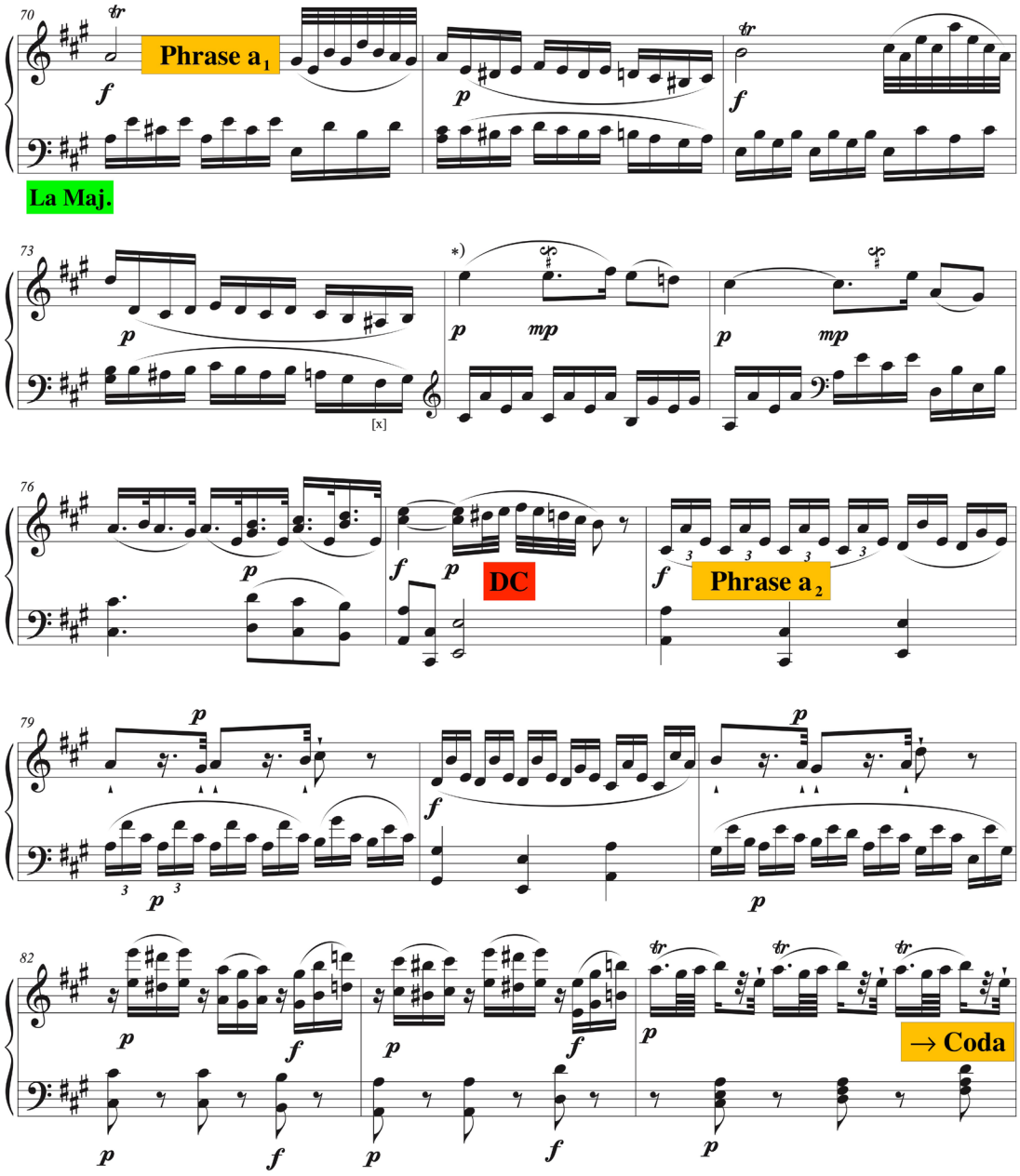


Figure 10 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 70-84. Écouter l'extrait.*

Un autre cas de ce soin unitaire se trouve dans un exemple d'extension, qui nous est offert par le thème de refrain du rondo de la *Sonate* K. 310/III, cas que nous avons déjà observé à la figure 6, que nous revoyons ici. Prenons note dans un premier temps la dynamique qui se crée à l'intérieur du seul premier refrain (figure 11).
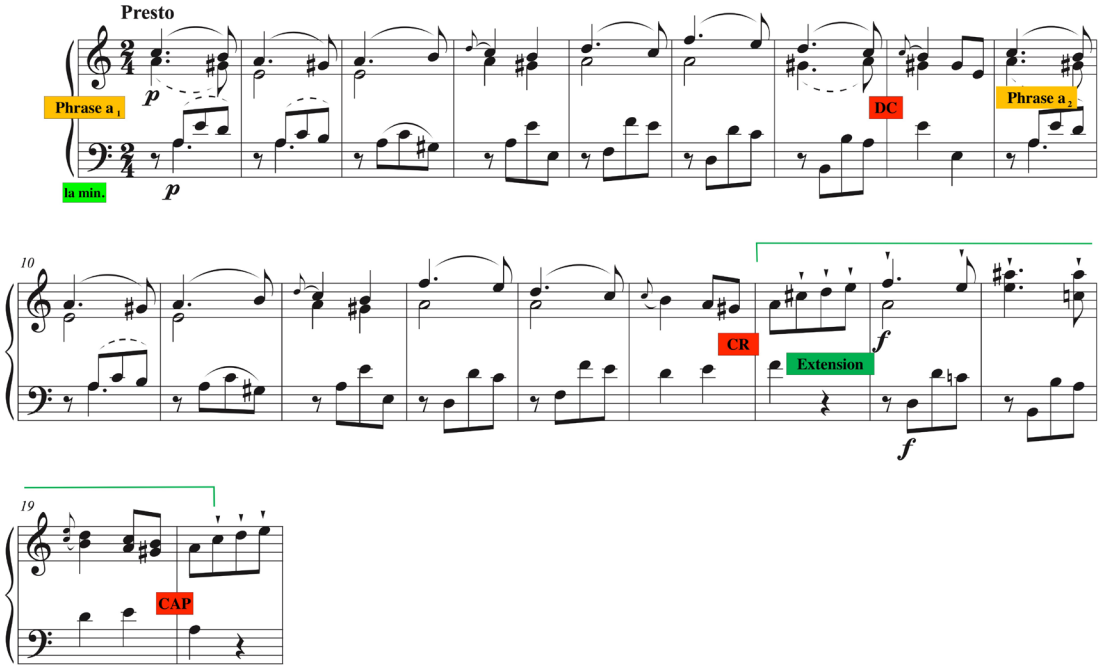


Figure 11 : W. A. Mozart, Sonate *K. 310/III, mes. 1-20. Écouter l'extrait.*

Ici, la première phrase du refrain atteint sa cadence à la mesure 8, ce qui laisse présumer à l'auditeur que le conséquent se finira à la mesure 16 ; une cadence s'y loge bel et bien, mais il s'agit d'une cadence rompue ; aussi le discours se poursuit-il jusqu'à la cadence authentique parfaite de la mesure 20. Le procédé qui explique la transformation de l'antécédent en conséquent est donc ici celui de l'extension, de l'allongement. Et c'est aussi par allongement que Mozart procèdera pour engendrer son Refrain 2, qui est dans un premier temps le siège de plusieurs cadences non conclusives demandant au discours de se poursuivre (figure 12, page suivante).

Ici aussi, Mozart réutilise le même procédé appliqué au sein du Refrain 1 afin de transformer le Refrain 2. Ainsi, la surprise est créée par le changement de proportion des phrases constituant les refrains, mais avec une juste part d'équilibre et le respect d'une unité de moyens cher au bon goût du XVIIIe siècle.
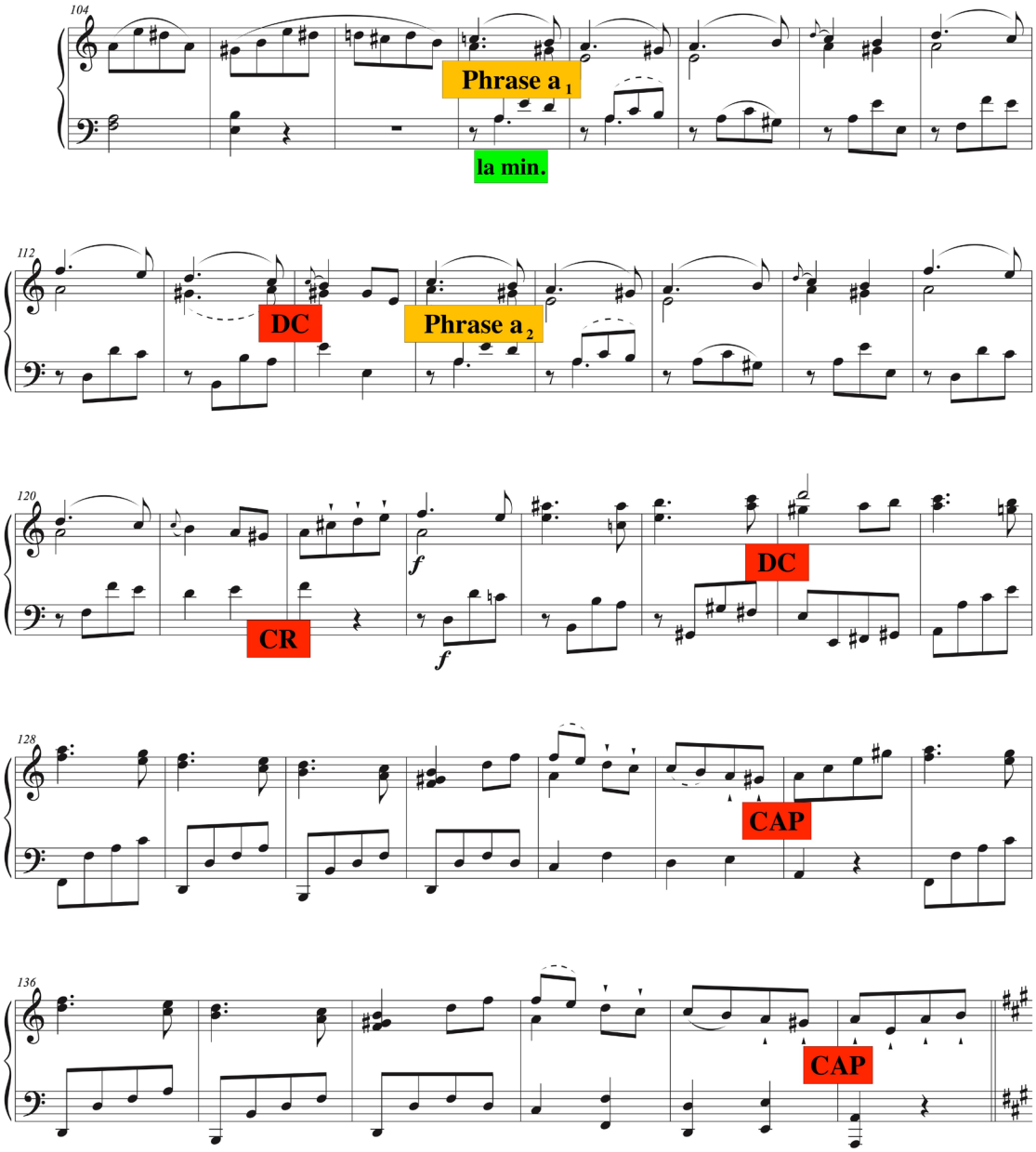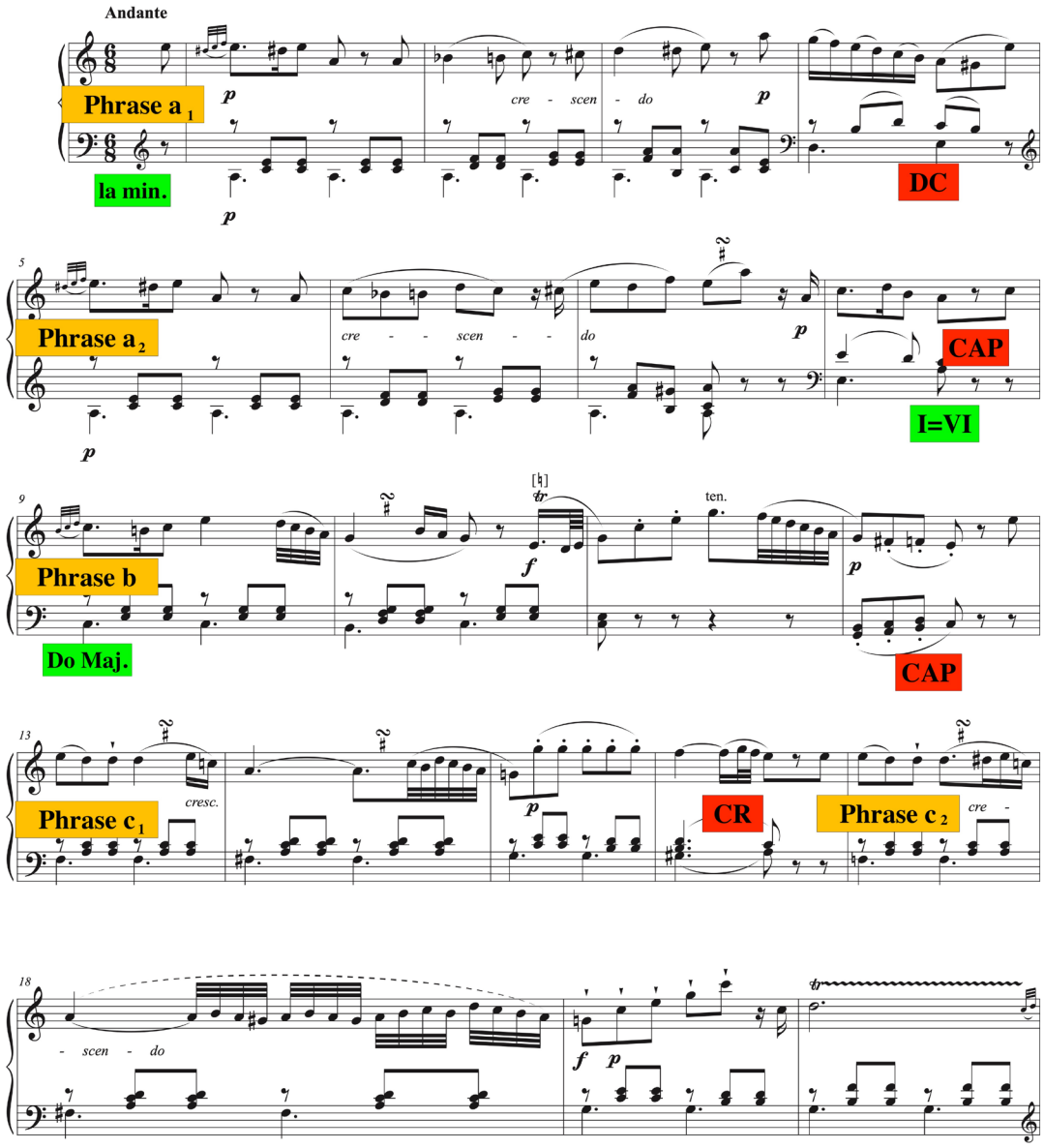


Figure 12 : W. A. Mozart, Sonate *K. 310/III, mes. 104-142. Écouter l'extrait.*

Refrain à géométrie variable

Nous n'avons pour l'instant abordé la question du contenu des refrains que dans le sens de l'ajout (d'ornementation, de mesures d'expansion ou d'extension). À présent, nous allons observer rapidement un cas de *géométrie variable* du refrain, où une réitération du refrain ne ramène pas tous les éléments contenus dans le Refrain 1. Cette situation est très courante, l'un des grands soucis de Mozart étant de ne pas « user » son refrain par un trop grand nombre de redites identiques (jusqu'à cinq refrains se logeant parfois au sein du même rondo), et qui fait dire à Claude Abromont que « les proportions du refrain peuvent s'avérer une des principales

difficultés d'analyse » (Abromont et Montalembert 2010, p. 120). Pour comprendre simplement le mécanisme de la géométrie variable, prenons le refrain, très atypique, du *Rondo* K. 511, rondo indépendant et, à bien des égards, beaucoup plus avancé que les précédents sur les plans formel et harmonique (figure 13).

Ce refrain est l'incarnation même d'une remarque de Caplin : « Parfois, un second thème principal dans le ton principal peut apparaître comme faisant partie du refrain d'ouverture » (Caplin 2013, p. 650). Sauf qu'ici, le second thème n'apparait pas dans le ton principal, mais au ton du relatif majeur, le Refrain 1 étant départagé entre la mineur, *do* majeur et *la* mineur.
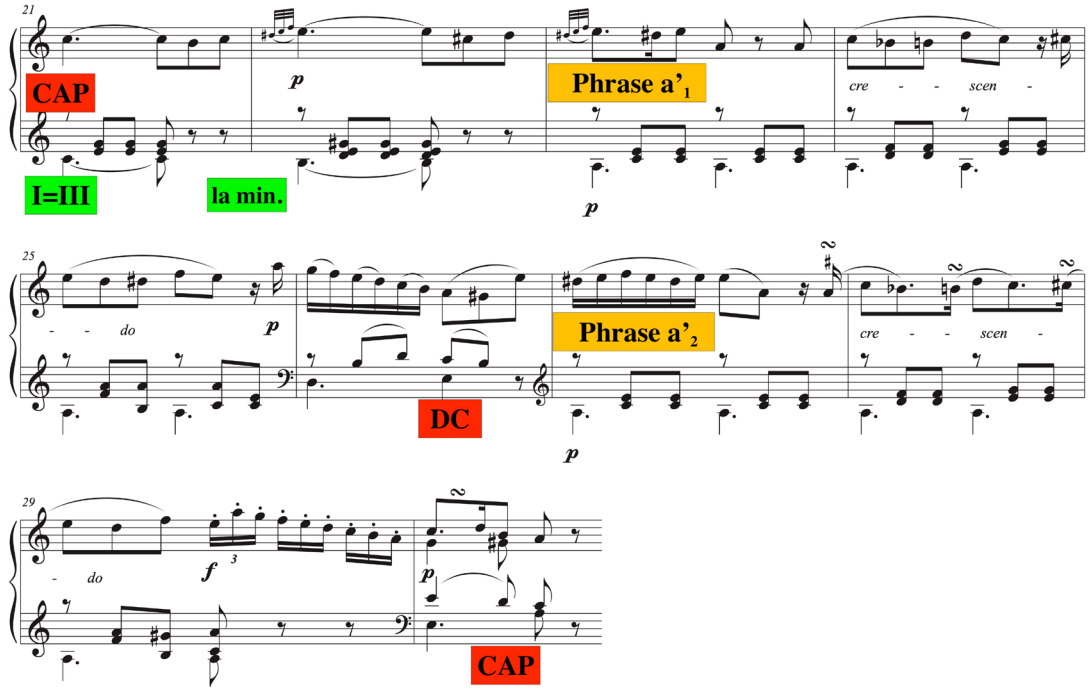




Figure 13 : W. A. Mozart, Rondo *K. 511, mes. 0-30. Écouter l'extrait.*

Cette tripartition de forme ternaire modulante engendre évidemment un Refrain 1 qui ressemble à un navire plutôt lourd : le ramener en entier, lors de *toutes* les réapparitions du refrain, aurait quelque chose de fastidieux et, pour tout dire, de peu musical. Cette situation est d'ailleurs signalée par Caplin : « Si le thème est construit comme une petite forme ternaire, le retour du thème peut ne ramener que le A (ou le A'). Nous pouvons alors parler de *refrain abrégé* » (Caplin 2013, p. 655). C'est ainsi que, lors de la seconde apparition du refrain, à la mesure 81 du *Rondo* K. 511, l'auditeur ne rencontre plus que la partie A' (modifiée) du refrain originel (figure 14).
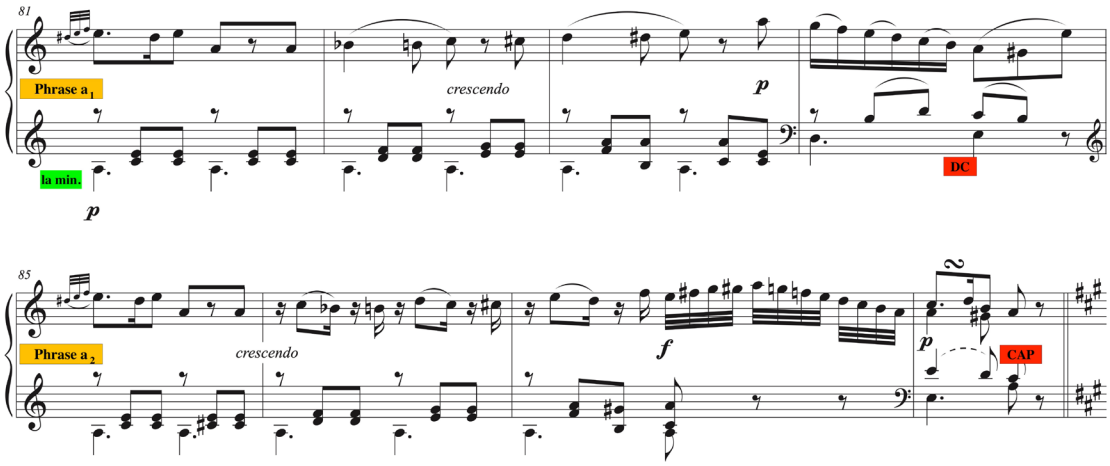


Figure 14 : W. A. Mozart, Rondo *K. 511, mes. 81-88. Écouter l'extrait.*

D'autres situations de refrain à géométrie variable sont moins marquées que celle que nous venons d'observer. Il arrive en effet assez fréquemment que le refrain de

rondo chez Mozart soit constitué d'un antécédent-conséquent à vocation thématique, suivi d'une partie qu'on pourrait assez justement qualifier de « coda du refrain ». Survenant après la cadence authentique parfaite qui clôt le conséquent, n'apportant pas de réel élément thématique nouveau, elle est le support d'un discours harmonique de renforcement tonal et cadentiel, car elle mène elle-même généralement à une ou deux autres cadences authentiques parfaites. C'est exactement ce qui arrive dans le refrain du troisième mouvement de la *Sonate* K. 281, que nous voyons dans la figure 15.
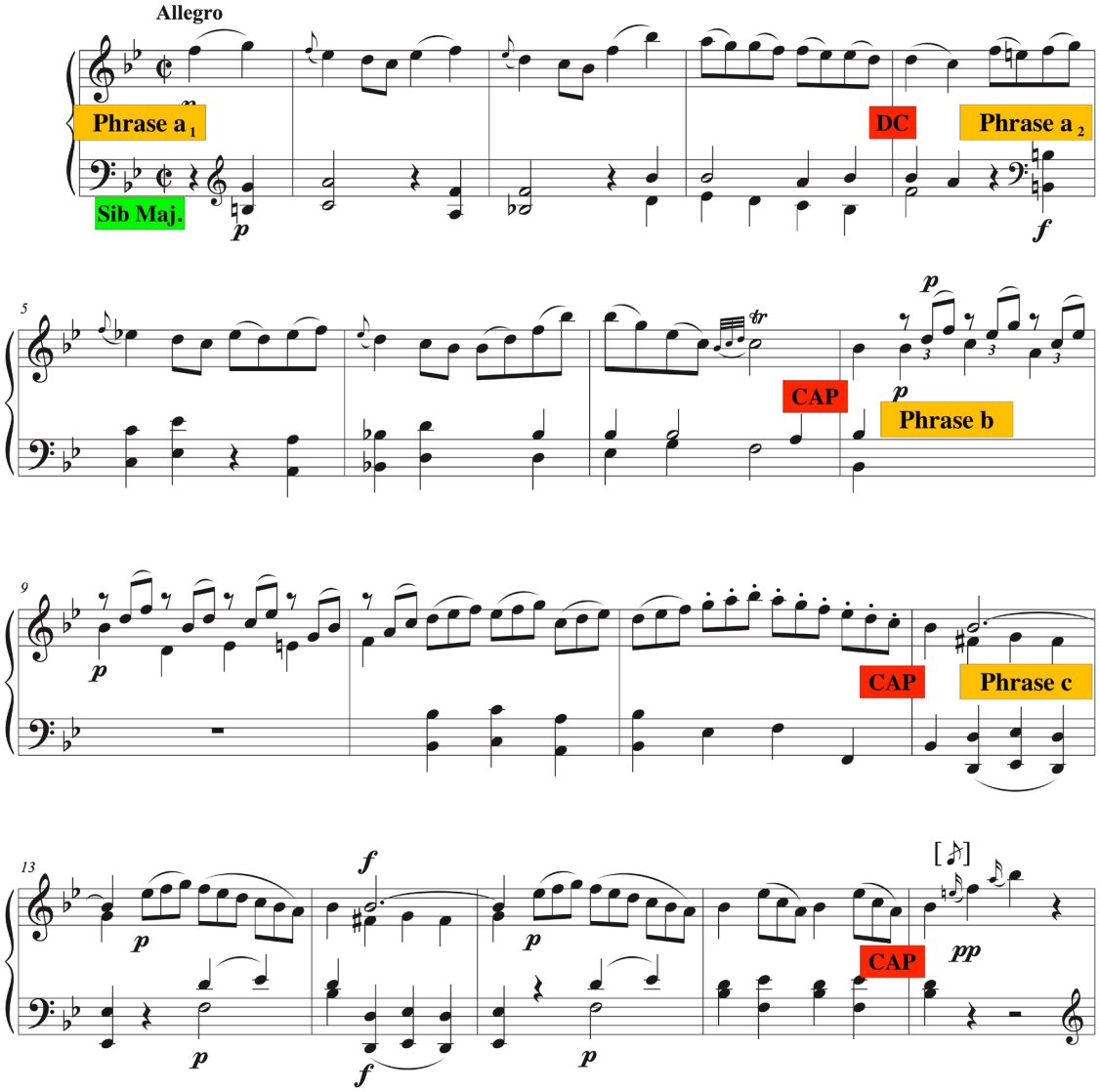


Figure 15 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 0-17. Écouter l'extrait.*

Ici, la partie proprement thématique n'occupe que les mesures 0 à 8 et serait en soi suffisante à constituer un refrain : harmoniquement fermée (elle se clôt sur une cadence parfaite très légitime), elle réitère deux fois le thème et pourrait donc mener directement au premier couplet. Pourtant, peut-être pour donner plus d'ampleur au refrain d'un rondo qui sera d'une longueur certaine (162 mes.), Mozart décide de

lui adjoindre une coda, constituée de deux feuillets, mesures 8^2 à 12^1 puis 12^2 à 17, menant chacun à une autre cadence parfaite.

Cette surabondance de gestes cadentiels conclusifs, si elle peut avoir sa raison d'être en début de texte, afin d'asseoir la tonalité et de marquer avec netteté la fin du refrain, serait quelque peu redondante en milieu de rondo : dans le deuxième énoncé du refrain (mes. 43 à 51, figure 16), Mozart fera tout simplement l'économie de ces deux feuillets.
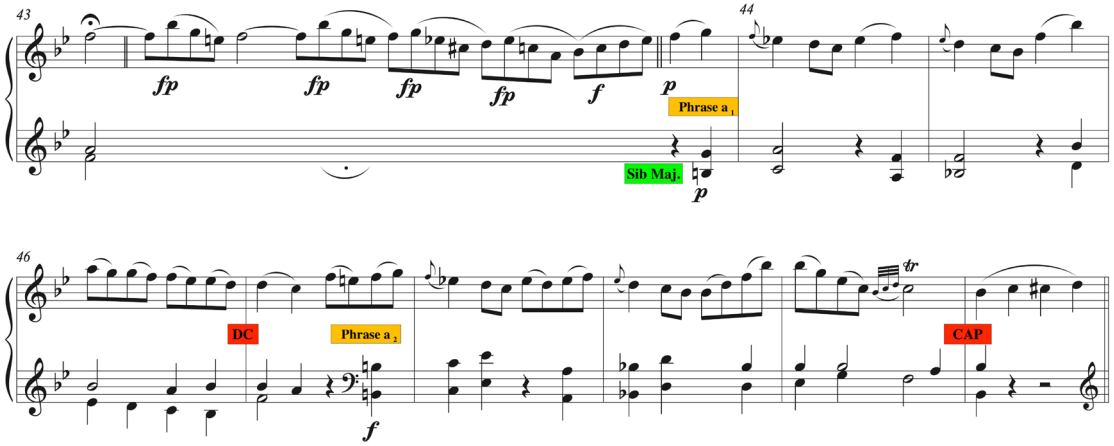


Figure 16 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 43-51. Écouter l'extrait.*

Cependant, le texte complet du refrain initial reviendra lors des énoncés 3 et 4, aux mesures 71 puis 142. Ces apparitions réitérées peuvent faire craindre une trop grande redondance et présentent un point de faiblesse dans la composition. Nous verrons un peu plus tard quelles stratégies Mozart mettra alors en place pour éviter l'usure de la forme. Pour l'instant, nous allons nous intéresser aux couplets.

Les couplets

Contenu imprévisible des couplets

Une idée fausse laisse souvent entendre que le couplet se distingue du refrain par deux points : sa tonalité distincte et son thème distinct. À vrai dire, rien n'est plus faux, et ce pour deux raisons. La première est que le couplet emprunte fort souvent (si pas, dans certains cas, systématiquement !) son matériau thématique au refrain. La seconde est que, dans le cas du rondo-sonate, le dernier couplet se déroule entièrement ou presque dans le ton du refrain ! Au point que, dans quelques cas particulièrement enchevêtrés, il est parfois difficile de se rendre compte de la différence entre couplets et refrains. Autant dire que certains rondos mettent à mal les préconceptions que l'on peut avoir de cette forme comme facile où les délimitations sont l'enfance de l'art.

La première chose que l'on doit savoir des couplets : leur contenu est parfaitement imprévisible, et peut consister en toutes sortes de matériaux, réemployés ou inédits. Chaque couplet peut d'ailleurs être formé de plusieurs types de matériaux. Parmi les situations les plus fréquentes, l'on en rencontre quatre en particulier :

- L'emploi d'un thème spécifiquement dédié au couplet ;
- L'utilisation de traits de vélocité idiomatiques ;
- La réutilisation du thème de refrain, complet ou semi-complet ;
- Ou encore de petits fragments de thème de refrain, alors souvent traités à la manière du développement de forme sonate, par le moyen de mise en marche aux modulations rapides, ce que Charles Rosen appelle des « kaléidoscopes de tonalités » (Rosen 1971, *passim*).

En bref, pour reprendre la constatation de M. Cole à propos des rondos-sonates de Beethoven, le contenu thématique du Couplet 1 est hautement imprévisible » (Cole 1970b, p. 249). Nous allons illustrer brièvement les quelques possibilités évoquées par des extraits de notre corpus.

1. Thème de couplet nouveau

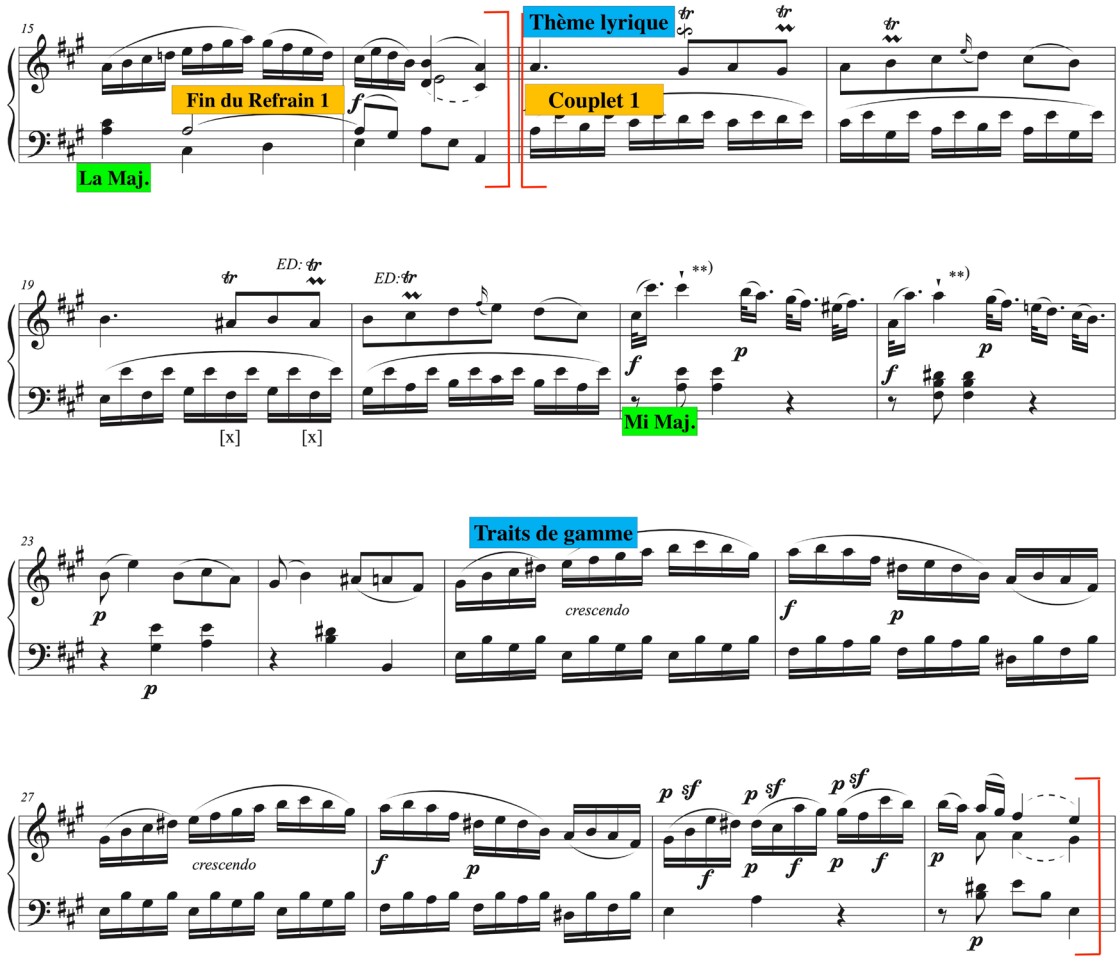


Figure 17 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 17-30. Écouter l'extrait.*

Le mouvement lent de la *Sonate* K. 284 présente un bon exemple de thème spécifique au couplet : survenant juste à la sortie du refrain, émerge un thème lyrique, élaboré, qui est en quelque sorte le pendant du thème de refrain et, qui plus est, dans le ton du refrain pour ses quatre premières mesures. Puis, à partir de la mesure 25, il verse dans

la seconde catégorie et se transmue en traits de gammes accompagnés par une basse d'Alberti, qui finit à la cadence (mes. 30) (figure 17).

Nous ne les montrerons pas ici, mais le lecteur pourra se rapporter aux mesures 33 à 40 de la K. 309/II ou aux mesures 22 à 30 de la K. 570/III pour rencontrer d'autres thèmes spécifiques au couplet.

2. Traits de vélocité idiomatiques

Le prochain extrait a toutes les apparences d'un couplet présentant des traits idiomatiques purement « virtuoses » : traits de notes rapides, discours harmonique simple se limitant principalement ici à des alternances entre les fonctions de tonique et de dominante et à l'émergence de cadences, absence de thématisme (figure 18).
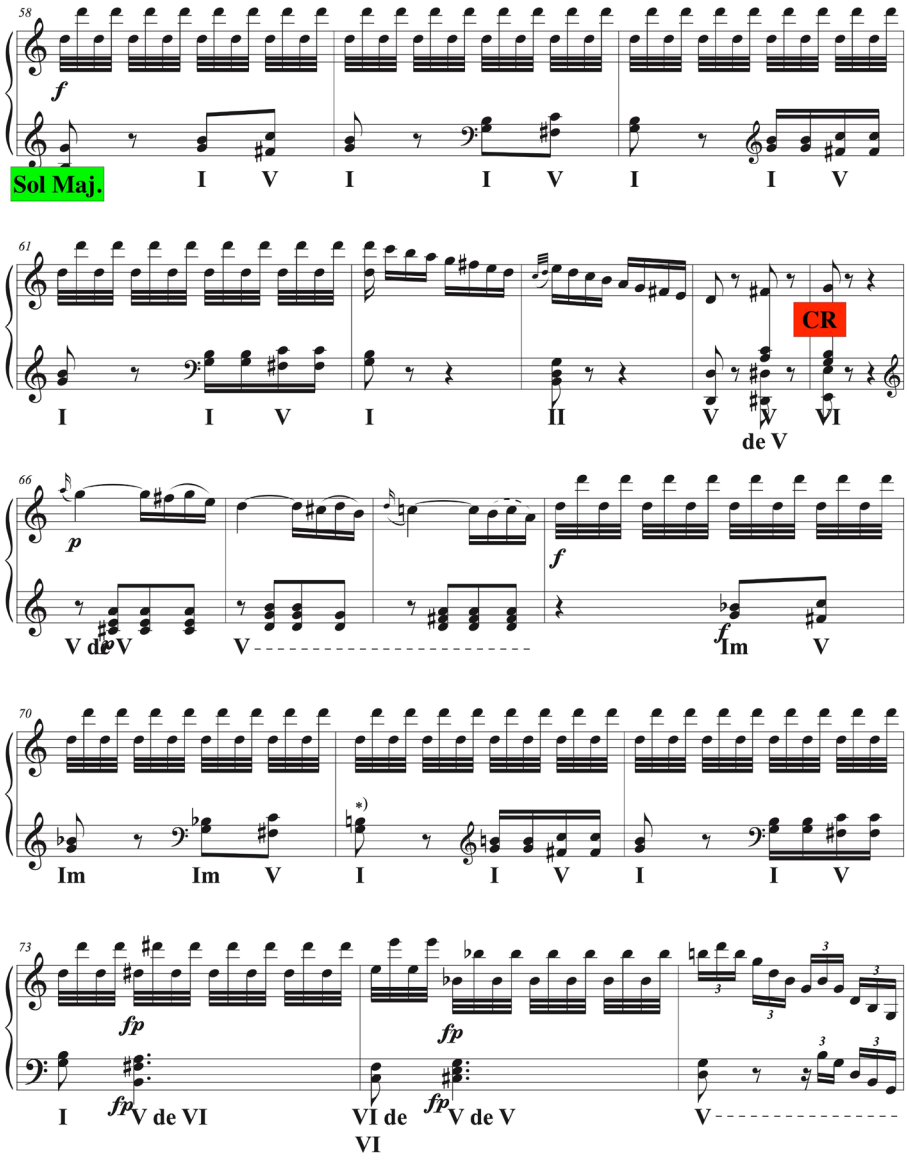


Figure 18 : W. A. Mozart, Sonate *K. 309/III, mes. 58-75. Écouter l'extrait.*

L'essentiel du Couplet 1 de cette forme rondo-sonate abrégée, et donc l'essentiel du Couplet 3, repose sur ce genre de matériau assez indifférencié et qui pourtant contribue à donner sa personnalité au mouvement.

3. Reprise transposée et modifiée du thème de refrain

Il est extrêmement fréquent que le couplet du rondo chez Mozart possède, envers le refrain qui l'a précédé, une dette, petite ou grande (ou même absolue, dans quelques cas plutôt rares cependant, où l'on ne trouve pas d'autre matériau dans l'œuvre que celui issu du refrain). En fait, c'est même tout le contraire : rares sont les couplets qui ne sont le siège d'une évocation, même lointaine, du refrain.

Les cas sont si nombreux qu'on peine à en choisir un. Un premier type de situation émerge : celle d'un rondo à peu près monothématique, où tout provient du refrain, en dehors du matériau idiomatique et athématique qui surgit la plupart du temps dans les couplets. Le *Rondo* K. 485 est dans ce cas, ainsi que le troisième mouvement de la *Sonate* K. 576. Prenons ce dernier cas, dont la première phrase du Refrain 1 était celle rapportée par la figure 19.
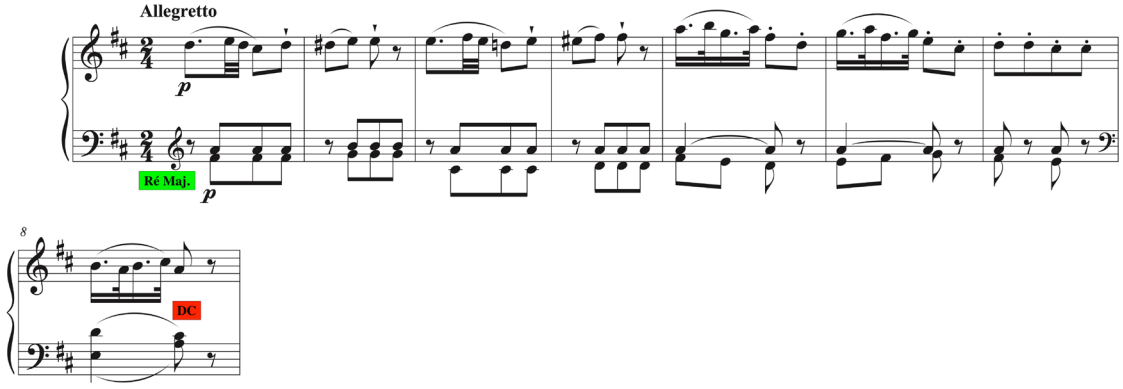


Figure 19 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 1-8. Écouter l'extrait.*

Dans les couplets, ce ne sont qu'échos de ce thème, à commencer par le début du premier couplet (figure 20).

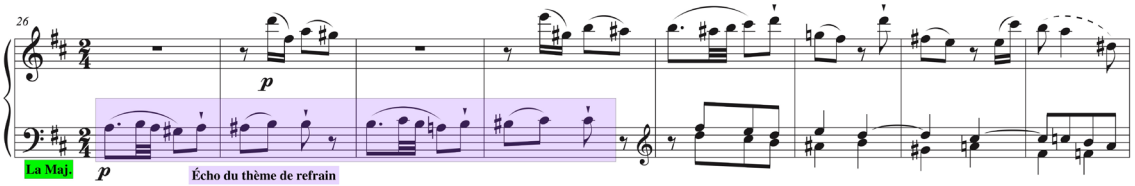


Figure 20 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 26-33. Écouter l'extrait.*

Le Couplet 2, quant à lui, s'ouvre, mesure 80, avec un écho de la coda du refrain, qu'il traitera par fragmentation et mise en marche kaléidoscopique, avant de se rallier à son tour au thème de refrain (mes. 95 et suivantes). Les extraits sont trop longs pour être cités ici, mais nous renvoyons notre lecteur à la partition de l'œuvre entière pour constater à quel point, dans ces pièces, le thème de refrain est sans cesse mis à l'honneur, même (on a presque envie de dire : surtout) dans les couplets.

Un second type de situation mêle thèmes de couplet, éléments de transition et retour du thème de refrain. C'est exactement ce qui se passe dans le rondo terminal de la « Sonate facile », la *Sonate* K. 545, dont nous reproduisons le Refrain 1 (figure 21).

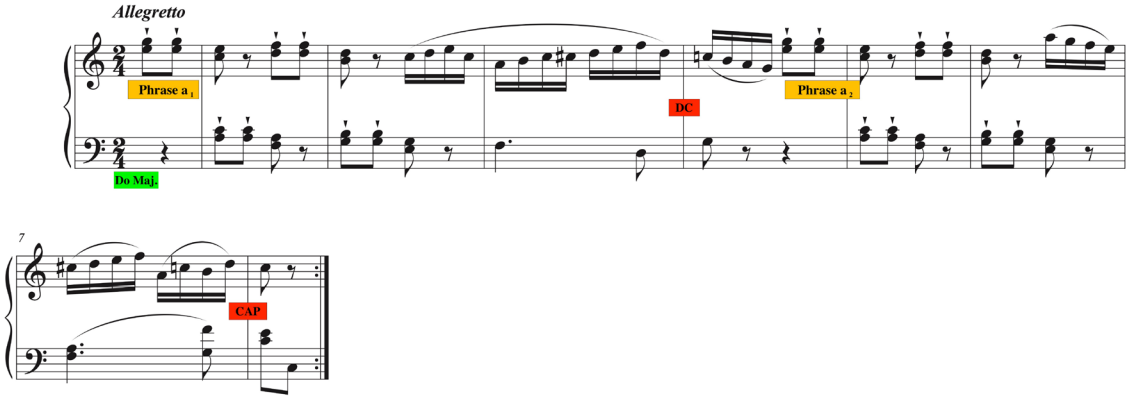


Figure 21 : W. A. Mozart, Sonate *K. 545/III, mes. 0-8. Écouter l'extrait.*

Et, ici, le début du Couplet 1, démontré par la figure 22.

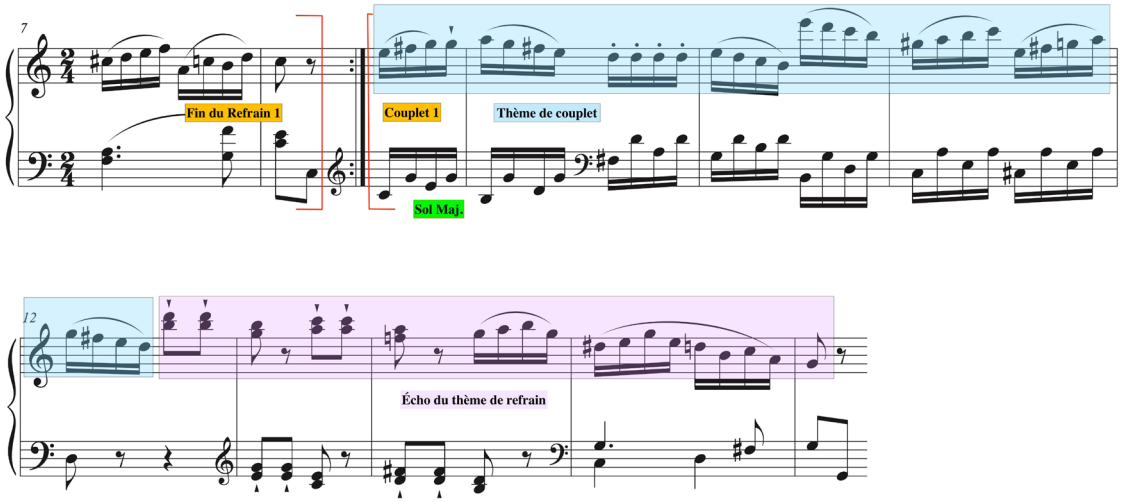


Figure 22 : W. A. Mozart, Sonate *K. 545/III, mes. 7-16*[1]*. Écouter l'extrait.*

4. Emploi de feuillets du refrain dans un cadre kaléidoscopique

Mais le thème de refrain peut aussi ne pas se présenter en entier dans les couplets. Il est fréquent, surtout dans les couplets terminaux, qu'un fragment de ce thème serve de support à un travail de type développemental et soit matière à une modulation rapide au moyen d'une marche harmonique modulante. Un autre passage de la K. 576 que nous venons d'examiner permet d'illustrer ce phénomène également assez courant (figure 23). Nous sommes alors au milieu du Couplet 2, particulièrement développé (mes. 80-162) ; Mozart choisit alors de fragmenter ce thème qu'il n'a cessé d'employer, et de n'en utiliser ici que la tête afin de ramener le ton principal de *ré* majeur mais, de façon complexe, par le biais de formules mises en marche modulante.

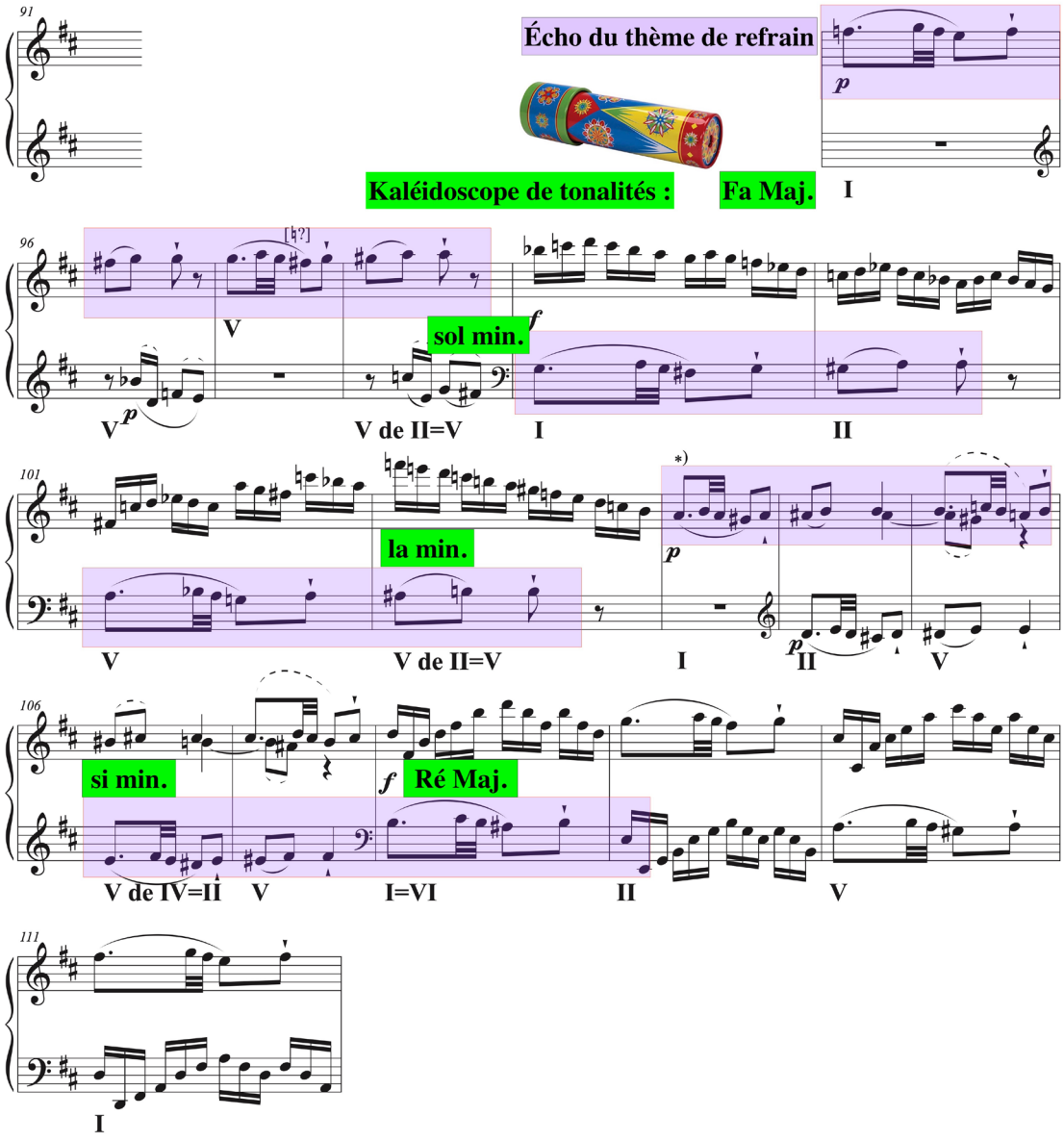


Figure 23 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 95-111. Écouter l'extrait.*

Ces quelques extraits nous montrent un échantillon de la variété de situations rencontrées dans les couplets des rondos pianistiques de Mozart. Ils nous donnent l'idée que ces couplets présentent, du point de vue du matériau dont ils sont composés, un comportement relativement imprévisible, et que ce comportement amène son degré de piquant et de surprise à la forme.

Développement et modulation du couplet terminal dans la forme rondo-sonate

Notre prochaine observation va traiter des changements qui sont amenés, dans une forme rondo-sonate, à la reprise, transposée au ton principal, du premier couplet dans le dernier. Cette reprise demande seulement le retour du matériau du Couplet 1 au ton principal ; elle n'interdit pas qu'y soit adjoint l'un ou l'autre des deux procédés suivants :

1. Parcours tonal divergent de ce qui est strictement attendu

Le Couplet 1 se porte de façon quasi systématique au ton de la dominante majeure dans les rondos en majeur et au ton du relatif majeur dans ceux en mineur (nettement moins nombreux, ils se résument aux mouvements suivants : K. 310/III ; K. 457/III ; K. 511, respectivement dans les tons de la mineur, *do* mineur et *la* mineur). Les exceptions à ce principe sont extrêmement rares ; à cet effet, on peut tout de même mentionner le *Rondo* K. 485, dans lequel le Couplet 1 fréquente non seulement, de la mesure 21 à la mesure 26, la dominante majeure, mais également, assez longuement, la dominante mineure, de la mesure 27 à la mesure 35 ; le *Rondo* K. 511, second rondo indépendant, dans lequel le Couplet 1 (mes. 30[2] à 80) se déplace tonalement à plusieurs reprises ; enfin, le K. 570/III, où la modulation au ton de la dominante du premier couplet (mes. 9-14) est remplacée par une assez longue polarisation autour de la dominante, sans que jamais le texte ne module réellement. En dehors de ces trois exceptions, le comportement du Couplet 1 ne laisse pas place à l'improvisation. Il en est tout autrement du Couplet 2 et des éventuels autres couplets ! Afin d'examiner la créativité des parcours tonaux, nous nous limiterons à quelques cas des rondos-sonates, dont la modulation est davantage contrainte.

La version sage consiste à ramener le ton principal dans le refrain pénultième et d'y demeurer ensuite jusqu'à la fin de l'œuvre. C'est ce qui se passe dans le K. 311/II, dont nous reproduisons le parcours tonal dans la figure 24[10].

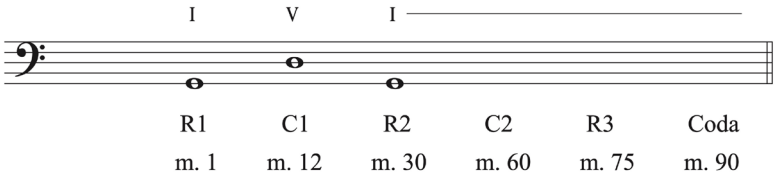


Figure 24 : Parcours tonal de la Sonate *K. 311/II.*

La plupart du temps cependant, cette retransition se produit dans le cours du couplet terminal et par le biais d'un passage plus ou moins bref dans le ton de la sous-dominante. Exactement comme il arrive, dans la forme sonate, de faire une *Réexposition à la sous-dominante*, où le premier groupe thématique est exposé sur le ton de IV afin de recréer, passant du ton de IV à celui de I, le même effet modulatoire que celui produit, dans l'Exposition, par le passage du ton de I à celui de V. C'est le cas par exemple dans la K. 309/III (figure 25) ou encore de la K. 281/III (figure 26).

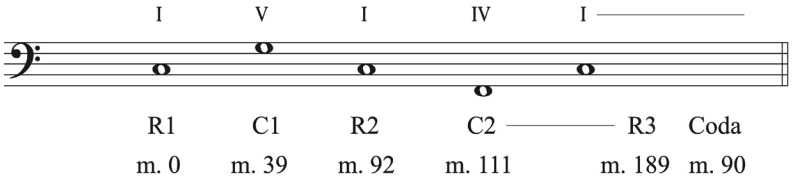


Figure 25 : Parcours tonal de la Sonate *K. 309/III.*

10 Dans les tableaux 9 à 13, les tonalités majeures sont symbolisées par des chiffres romains majuscules et les tonalités mineures par des chiffres romains minuscules, comme il est d'usage de le faire dans le monde anglophone.

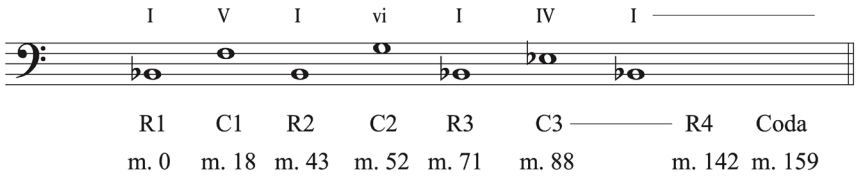


Figure 26 : Parcours tonal de la Sonate *K. 281/III.*

Mais on peut rencontrer des situations plus complexes – plus rares aussi, il faut l'admettre. Le *Rondo* K. 485, type formel extrêmement hybridé et dont plusieurs pensent qu'il relève davantage de la sonate que du rondo-sonate[11], présente une retransition qui s'installe d'abord dans le mode opposé de *ré* mineur, puis va fréquenter le relatif majeur de ce ton, *fa* majeur, avant de se rabattre dans le « bon » ton et le bon mode seulement à la fin du couplet terminal (figure 27).

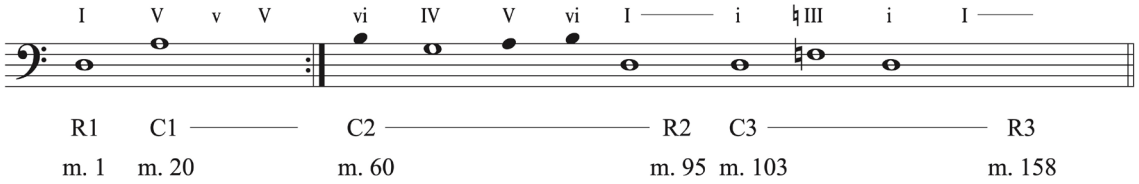


Figure 27 : Parcours tonal de la Sonate *K. 485.*

Quant au Couplet 2, il n'est pas rare d'y constater que, ainsi que le décrit Caplin, « il met souvent l'emphase sur deux régions tonales et non une seule » (Caplin 2013, p. 661). La consultation des seuls quelques parcours tonaux que nous avons reproduits (figures 24 à 27) montre que ce sont entre une et quatre zones tonales qui peuvent être fréquentées dans le Couplet 2. La K. 576/III va encore plus loin, par le biais de deux kaléidoscopes de tonalités, dont nous avons déjà brièvement parlé ci-haut (figure 28).

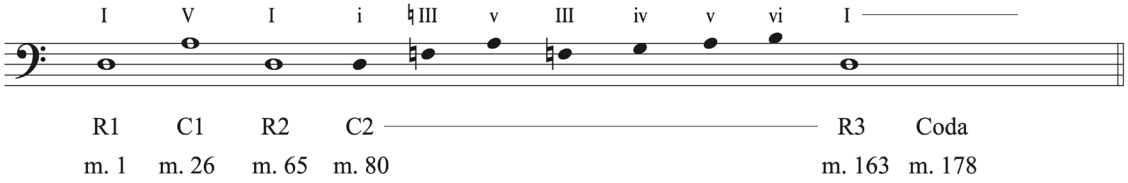


Figure 28 : Parcours tonal de la Sonate *K. 576/III.*

2. Allongement et développement impliquant le recours à des procédés représentatifs du développement de la forme sonate

Le couplet terminal de la forme rondo-sonate se contente, dans les cas les plus sages, de rapatrier le contenu du Couplet 1 au ton principal. Mais dans la plupart des cas, cette redite donne lieu à des ajouts, des allongements, des développements qui

11 Voir la discussion théorique sur ce sujet, bien résumée dans Cole 1969a, p. 181.

peuvent en appeler à toutes sortes de procédés. C'est exactement ce que décrit Fillion dans un article consacré au rondo chez Haydn : « Comme forme, le rondo fournit une boîte à outils qui interagit souplement avec la sonate, la fugue, le concerto et les procédés variationnels, pour créer des patrons formels constamment évolutifs » (Fillion 2012, p. 189). Aussi est-il plus que fréquent de constater une extension du couplet terminal par rapport au couplet initial dont il est censé être le double. Le tableau 9 montre l'augmentation presque systématique de durée du couplet terminal par rapport au Couplet 1.

Œuvre	Durée du couplet initial	Durée du couplet terminal	Différence de durée en nombre de mesures
K. 281/III	26	54	+ 28
K. 284/II	14	23	+ 9
K. 309/III	52	78	+ 26
K. 311/II	26	24	- 2
K. 311/III	59	59	=
K. 333/III	24	71	+ 47
K. 457/III	58	79	+ 21
K. 485	39	55	+ 16
K. 494	26	44	+ 18

Tableau 9 : Changement de durée, en nombre de mesures, entre couplet initial et couplet terminal.

Qui dit augmentation de durée dit ajout de nouveau matériau. De quelle nature est ce matériau ? Les situations sont aussi diverses qu'elles sont nombreuses. Nous allons simplement observer un cas : celui du *Rondo* K. 494, qui constitue le troisième mouvement de la *Sonate* K. 533.

Ce mouvement a une histoire. Mozart avait composé le rondo seul en 1786. Deux ans plus tard, en 1788, son éditeur lui demande de compléter cette œuvre avec deux autres mouvements, afin de publier le tout sous forme de sonate. C'est ainsi que les deux premiers mouvements de la *Sonate* K. 533 sont en fait postérieurs à son dernier, qui possède son propre numéro de Koechel, le K. 494. Au moment de la republication, en 1788, il en profite pour retravailler son rondo, en lui adjoignant 27 mesures, précisément localisées dans le couplet terminal (figure 29).

Somme toute peu original sur le plan harmonique, ce passage l'est cependant sur le plan contrapuntique : il se prête, à partir de la mesure 152, à un jeu d'imitation qui évoque la strette finale d'une fugue et débouche, mesure 158, sur une pédale de dominante puis, mesure 164, sur un jeu qui évoque une cadence de concerto et ramène, par le trille de la mesure 169, le dernier énoncé du refrain. Ce petit passage est à lui seul un concentré de divers procédés d'écriture que l'on peut rencontrer dans le couplet terminal de la forme rondo-sonate : on y voit que le compositeur n'hésite pas à emprunter des traits d'écriture qui appartiennent usuellement à d'autres genres.

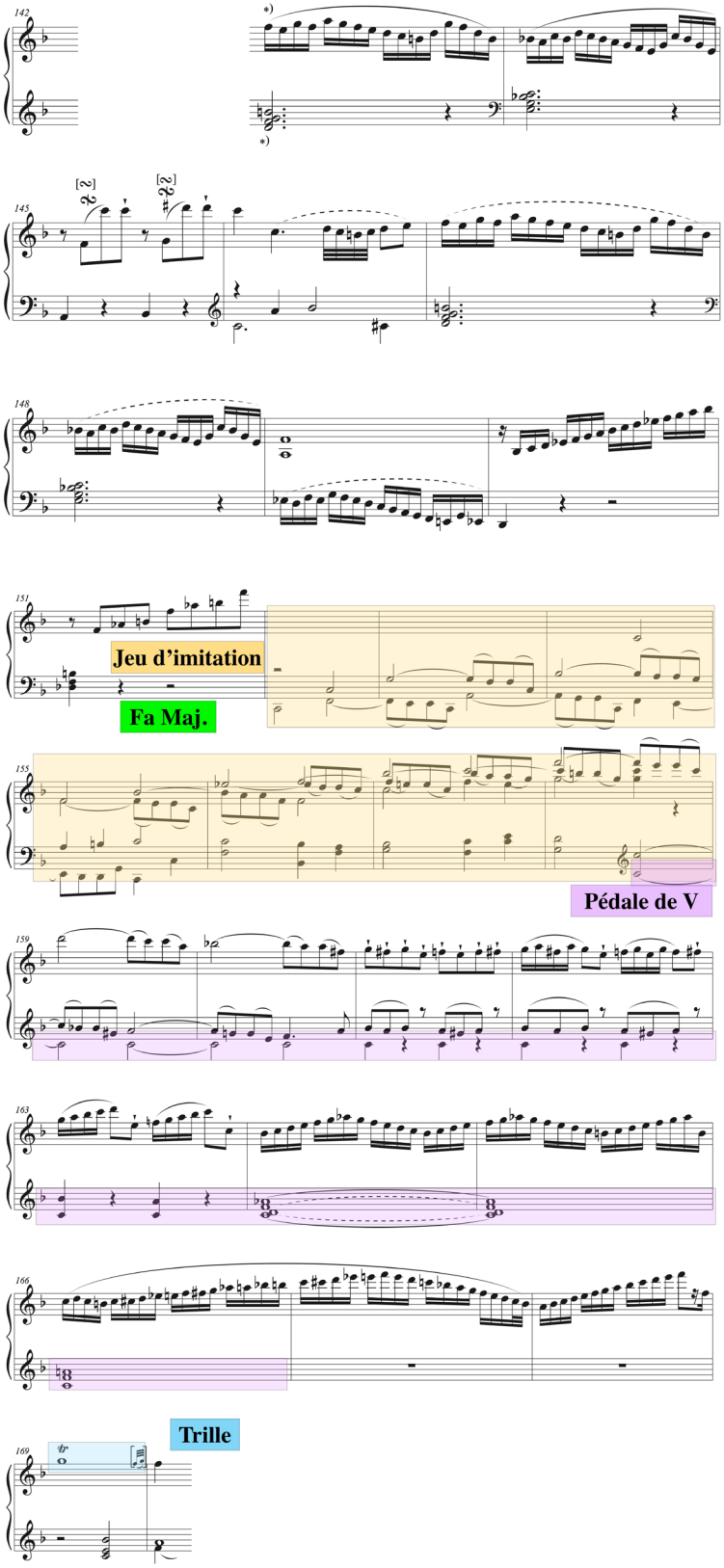


Figure 29 : W. A. Mozart, Sonate *K. 533/III ou K. 494, mes. 143-169. Écouter l'extrait.*

Fausse entrée de refrain

Un dernier élément de surprise dans les couplets de la forme rondo consiste en l'arrivée de fausses entrées de refrain, survenant dans le cours d'un couplet et dont Caplin nous rappelle qu'elles sont plus fréquentes dans le rondo que dans la forme sonate[12]. Ces fausses entrées peuvent prendre divers visages, mais répondent toujours à un cahier des charges assez précis, dont nous résumons les principales caractéristiques ici :

- La fausse entrée de refrain surgit préférentiellement dans un *couplet tardif* et généralement *plus long* que la moyenne des couplets de ce rondo ;
- Elle consiste en une entrée *de la tête du thème de refrain*, dans le *ton principal* ;
- Elle est précédée d'une *entrée théâtralisée*, avec notamment une suspension du discours harmonique sur la fonction de dominante : les quelques mesures qui précèdent font véritablement attendre un nouvel énoncé de refrain.

Compte tenu de toutes ces caractéristiques, qu'est-ce qui fait qu'il s'agit d'une *fausse* entrée, et non pas d'un véritable refrain qui surgit ?

- Premièrement, l'entrée est interrompue au bout de quelques mesures : sa queue est modifiée, il y a reprise de la tête dans un autre ton ou le discours se poursuit vers autre chose ;
- Deuxièmement, il y a « quelque chose qui cloche » dans sa présentation : soit la mélodie du thème est présentée avec un changement de main au clavier, soit l'accompagnement subit des modifications, ou encore le thème est placé sur harmonie instable, ou sur pédale… Bref : il se passe quelque chose. C'est particulièrement notable du fait que, dans notre corpus, les fausses entrées ne surgissent que dans des rondos où le refrain ne subit pas lui-même de processus variationnel important, comme nous avons vu que c'était parfois le cas. L'arrivée d'une entrée fortement modifiée y est ainsi remarquable par l'oreille, habituée à retrouver le refrain intact à chacune de ses reprises.

Pour illustrer ceci, nous allons prendre trois fausses entrées de notre corpus ; elles sont présentes dans les mouvements suivants et aux mesures suivantes :

- K. 281/III, mesure 114 ;
- K. 333/III, mesure 173 ;
- K. 576/III, mesure 117.

Dans chaque cas, nous allons observer, d'une part, la première entrée de refrain du texte, d'autre part la fausse entrée, afin d'avoir une lecture comparative des deux moments du texte.

12 « À vrai dire, les fausses récapitulations sont plus communes dans les mouvements de rondo que dans les formes sonates » (Caplin 2013, p. 659).

K. 281/III
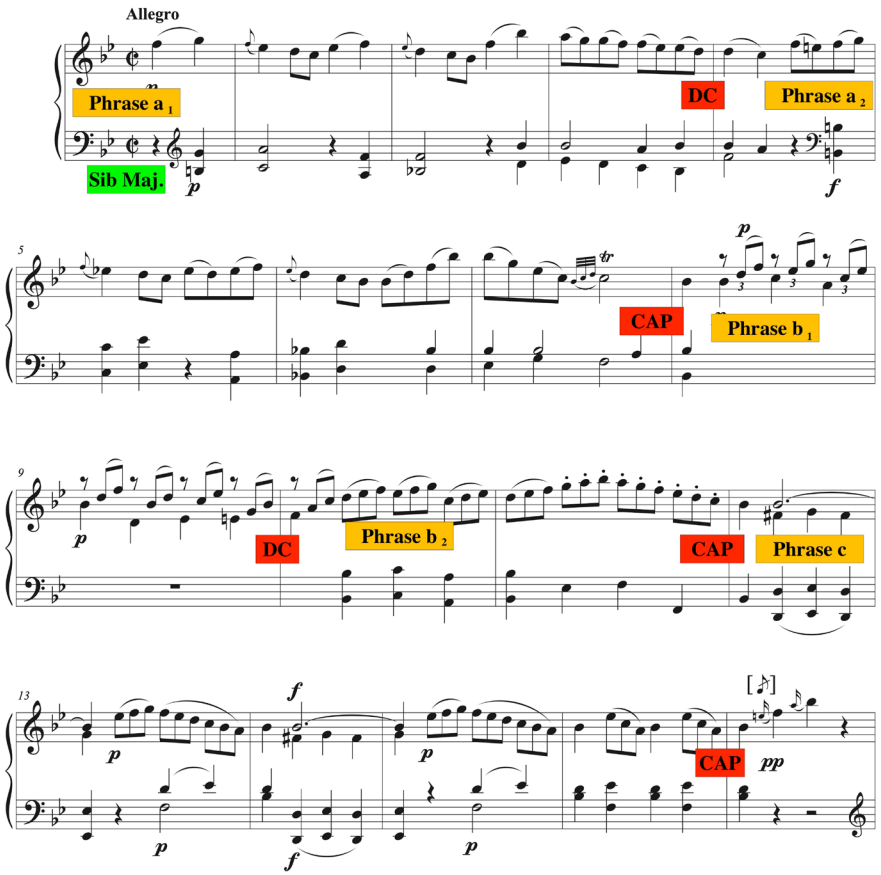


Figure 30 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 1-17. Écouter l'extrait.*
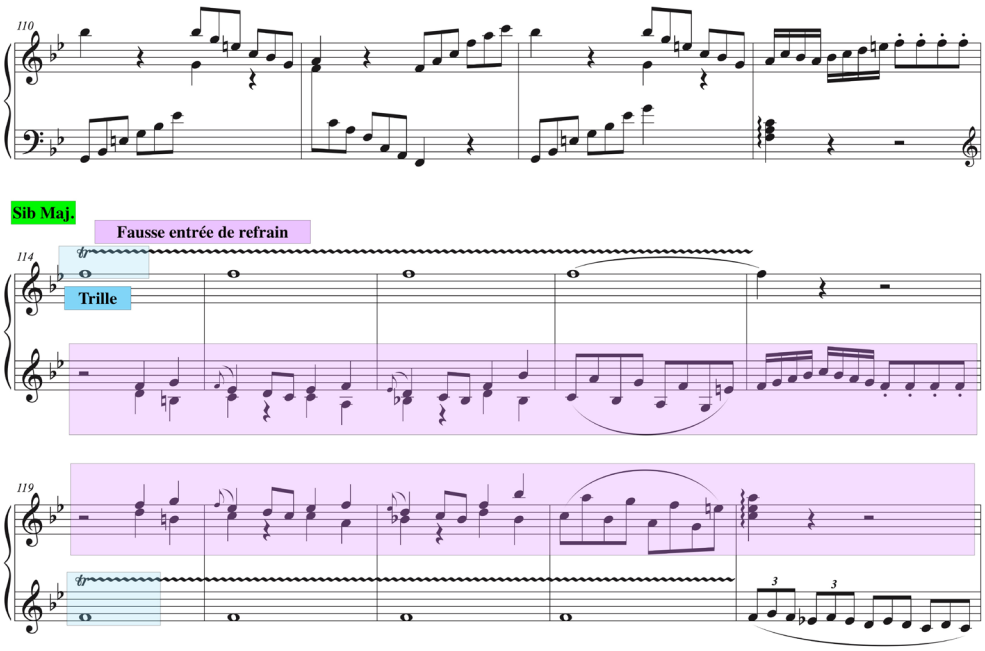


Figure 31 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 110-123. Écouter l'extrait.*

Dans ce premier cas, le refrain est long. Constitué d'abord d'un thème présenté sous la forme d'un antécédent-conséquent, il est suivi de deux autres phrases, qui forment en quelque sorte la coda du refrain (figure 30). Nous avons examiné plus tôt ses résurgences dans le reste du texte : le Refrain 2 ne restitue que les deux premières phrases, tandis que les Refrains 3 et 4 le redonnent au complet, au risque d'un affaiblissement de la forme par trop grande redondance. C'est pourquoi, afin de pimenter l'affaire en lui donnant un brin d'imprévu, Mozart introduit le quiproquo de la fausse entrée de la mesure 114 (figure 31). Cette fausse entrée est écrite elle-même sous une forme qui évoque la posture de l'attente, de la suspension : elle réitère deux fois l'antécédent, ses deux phrases aboutissant sur une demi-cadence ; de plus, elle est accompagnée d'une pédale de dominante, dont le frisson est augmenté par son énoncé sous forme de trille, une fois au soprano, une fois à la basse. Que va-t-il se passer ? Mozart crée une légère inquiétude chez son auditeur, qui en est quitte pour une fausse frayeur : le voici reparti, mesure 124 et suivantes, pour une continuation du refrain sur une vingtaine de mesures, avant d'arriver enfin à une vraie entrée de refrain, mesure 142[2] – la dernière, d'ailleurs.

K.333/III
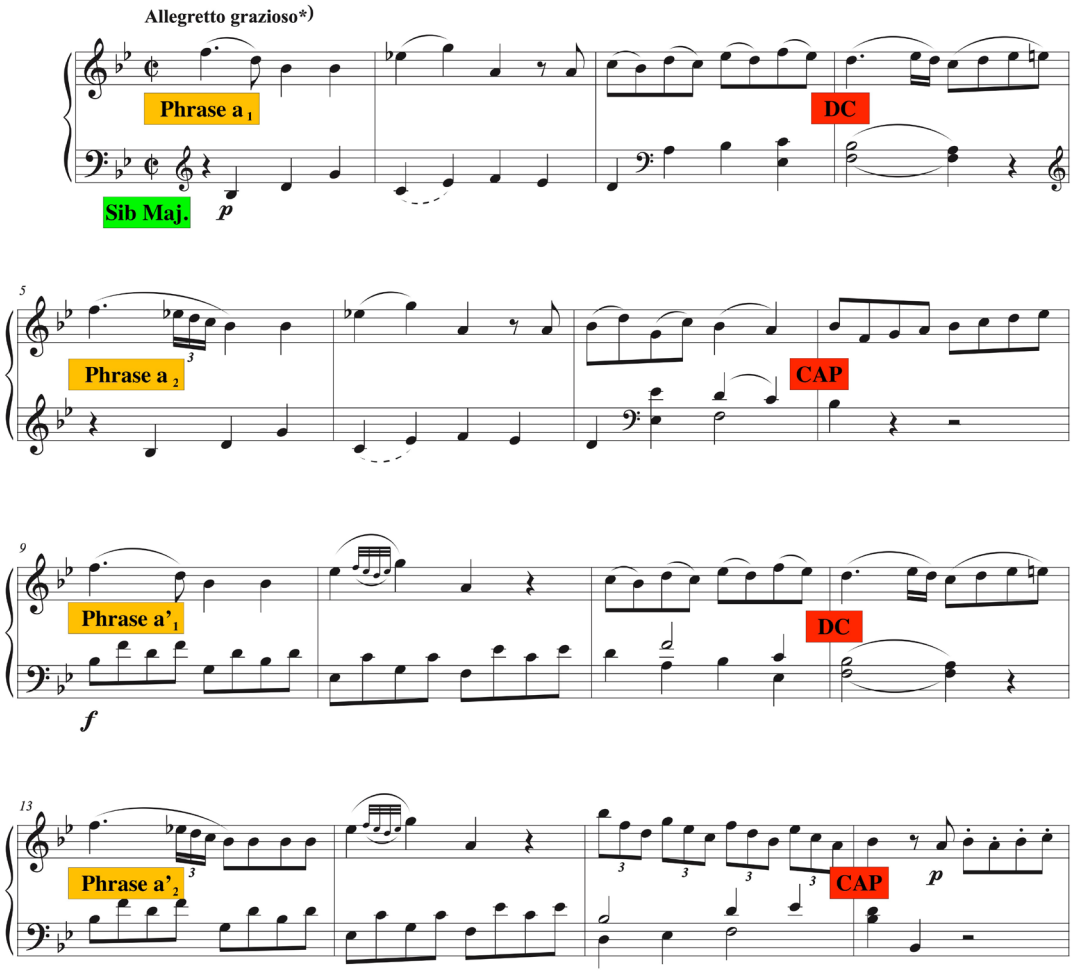


Figure 32 : W. A. Mozart, Sonate *K. 333/III, mes. 1-16. Écouter l'extrait.*
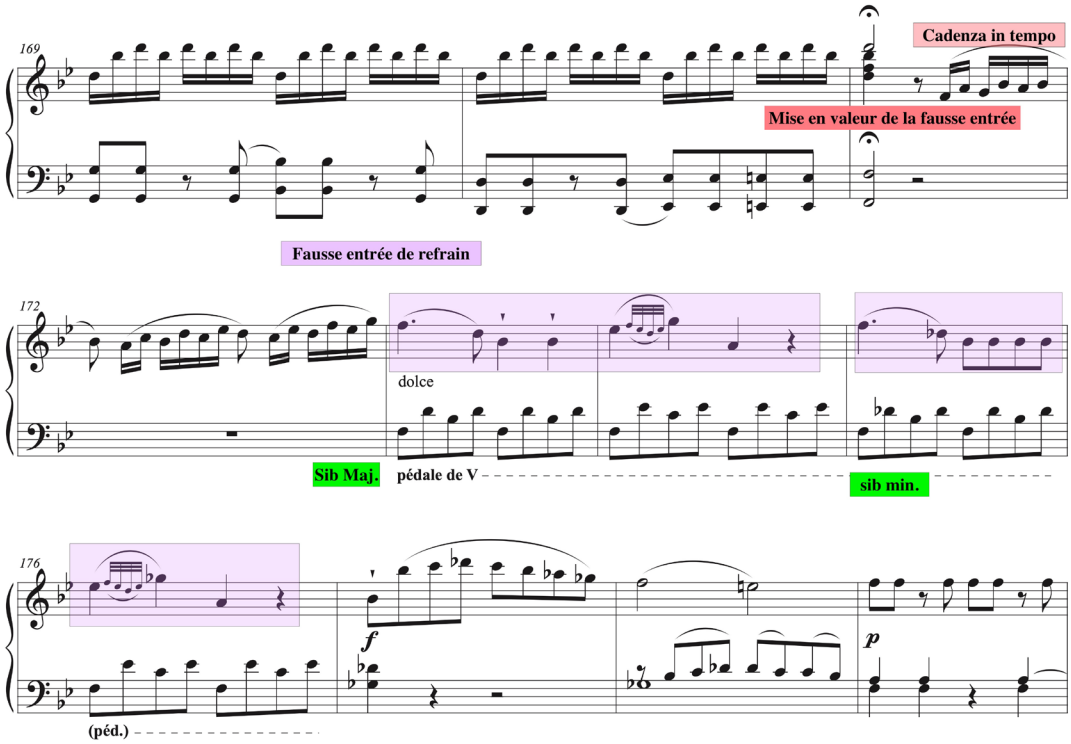


Figure 33 : W. A. Mozart, Sonate *K. 333/III, mes. 169-179. Écouter l'extrait.*

Dans ce deuxième cas, il est intéressant de noter que le refrain est composé de deux antécédents-conséquents, dont le second est en quelque sorte une version variée du premier (figure 32). Dans le faux retour, au contraire, ne nous sont rendues que les deux premières mesures du thème sur une pédale de dominante, suivies immédiatement de leur redite, au mode opposé. Autre élément remarquable dans cette fausse entrée : la préparation théâtralisée dont elle est l'objet. En la faisant attendre par le placement d'un passage spécifiquement noté « *cadenza* », Mozart nous démontre à quel point il tient à ce que cette entrée paraisse être un vrai refrain, du moins au début (figure 33).

K.576/III

Ici, le premier refrain est long également, et composé d'un antécédent-conséquent thématique suivi d'une coda où les rafales d'arpèges en triolets de doubles-croches sont mises à l'honneur (figure 34). Le faux retour de la mesure 117 est plus discret que les deux cas que nous venons d'examiner. Préparé subtilement par le retour des triolets de doubles-croches à vocation conclusive, il propose la tête du thème, mais à la main gauche, et accompagnée par une présentation de type couplet : en effet, dans ce rondo, les couplets sont littéralement hantés par le thème de refrain, ainsi que nous l'avons vu précédemment (figure 35). Cette fausse entrée, au ton principal, sème donc le doute, mais dans un contexte où l'auditeur ne perd jamais tout à fait l'impression d'être dans un refrain continu…
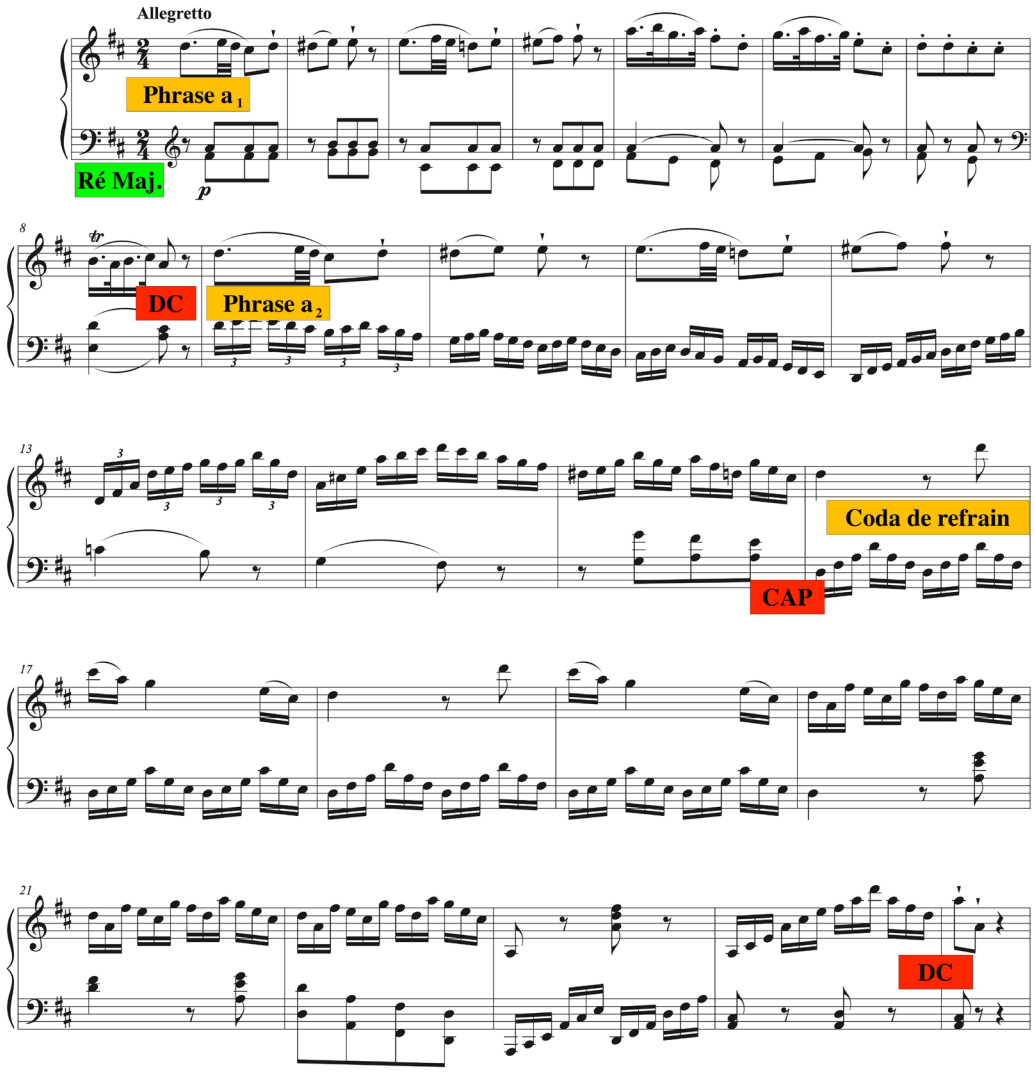


Figure 34 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 1- 25. Écouter l'extrait.*
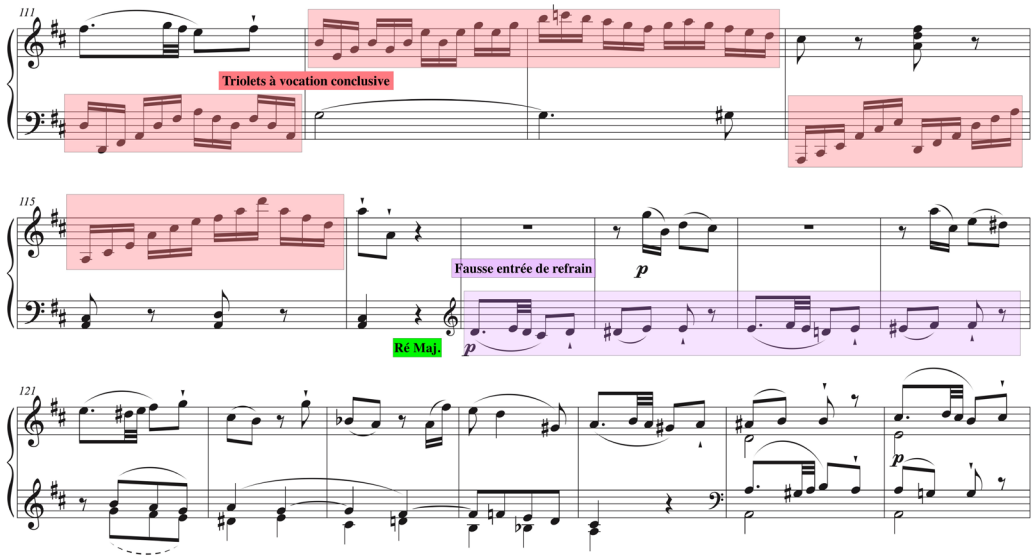


Figure 35 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 111-127. Écouter l'extrait.*

Le tableau 10 synthétise les différents paramètres dans lesquels s'inscrivent ces trois fausses entrées de refrain.

Caractéristique	**K. 281/III mes. 114**	**K. 333/III mes. 173**	**K. 576/III mes. 117**
Couplet tardif	Dernier couplet (C2)	Dernier couplet (C3)	Dernier couplet (C2)
Couplet long	54 mes., versus 26 pour C1	71 mes., versus 25 pour C1 et 55 pour C2	83 mes., versus 38 pour C1
Précédé de fonction V	Oui	Oui	Oui
Entrée théâtralisée	Salves d'arpèges et notes répétées	Point d'orgue et « *cadenza in tempo* »	Salves d'arpèges en triolets de doubles, à vocation conclusive dans ce rondo
Quelque chose cloche	- Sur pédale de V - Thème à la main gauche - Répété avec inversion des mains	- Sur pédale de V - Tête du thème rapidement reprise au mode opposé (*si*♭ min) - Accompagnement changé	- Thème à la main gauche - Sur accompagnement de type couplet - Bifurque rapidement sur autre chose

Tableau 10 : Caractéristique de trois fausses entrées de refrain.

Le fait qui nous apparaît le plus remarquable ici est que les fausses entrées de refrain sont réservées à un moment où il pourrait y avoir *usure de la forme*. Elles surgissent et créent une rupture dans des couplets longs, à la structure moins hiérarchisée que celles des refrains, avec le double effet de surprise suivant : celui de l'apparition d'un nouveau refrain, dans une forme où la dramatisation est liée au retour du refrain ; celui du démenti de cette apparition, rapidement déniée par des indices qui en démontrent le caractère fallacieux ! Aussi, ces fausses entrées de refrain agissent comme des éléments de frustration dans l'intrigue du rondo, et elles font attendre avec encore plus d'impatience la prochaine (vraie) entrée de refrain. Celle-ci ne doit pas décevoir une seconde fois l'auditeur, Mozart n'est pas cruel à ce point : aussi sera-t-elle quelquefois encore davantage mise en valeur, par une théâtralisation intense de son arrivée. C'est ce que nous allons voir dans le prochain point.

Le passage entre les refrains et couplets

Dernier point sur lequel notre examen se portera : la façon de passer de refrain à couplet et de couplet à refrain. La variété des transitions et retransitions est telle qu'elle mérite qu'on s'y attarde : non seulement apporte-t-elle toutes sortes de situations, mais encore certaines élaborations sont telles qu'elles peuvent « jouer sur les nerfs de l'auditeur », pour reprendre les mots de Abromont et Montalembert (2010, p. 121).

Les types de passage entre refrain et couplet (et inversement) sont au nombre de quatre. Il y a :

- *La juxtaposition directe* : dans ce cas, le thème de couplet commence immédiatement après qu'on a quitté le refrain. La modulation se passe, typiquement, par accord-pivot sur le dernier temps du refrain ; aussi, le thème de couplet est-il directement installé dans la tonalité principale de ce couplet ;

- *L'emploi d'une phrase de transition* : c'est la situation majoritaire pour entrer dans un couplet. Celui-ci, avant d'énoncer son thème, va passer par une première phrase (ou deux) qui installe(nt) la nouvelle tonalité, ou la confirme(nt) (dans le cas où l'accord-pivot prend place sur le dernier accord du refrain, ce qui n'est pas rare).

Les deux derniers types sont plus intéressants, en ce qu'ils sont des facteurs de surprise majeurs dans l'écoute structurelle de l'œuvre :

- *La théâtralisation des entrées* : nous en avons déjà vu quelques cas, lors de notre examen des fausses entrées de refrain, souvent mises en valeur par un procédé de théâtralisation qui attire l'attention de l'auditeur sur ce qui va se passer. Les « vraies » entrées de refrain peuvent elles aussi bien sûr être soumises à ce procédé, qui peut prendre de nombreux visages – nous allons le voir ;
- *Le passage d'une section à l'autre par fondu enchaîné* : dans ces cas de figure, refrain et couplet sont comme entremêlés, et il est parfois difficile de délimiter où finit l'un et commence l'autre.

À présent, nous allons examiner successivement quelques cas de chacune de ces configurations.

Juxtaposition directe

Ce mécanisme est le degré zéro de passage d'une section à l'autre : nous ne nous y attarderons guère. Plusieurs rondos en font usage, surtout parmi ceux qui sont les moins complexes, et en particulier les rondos de deuxième mouvement, au tempo lent, et aux dimensions généralement plus réduites. Un excellent cas à observer est le *Rondo* K. 284/II *:* le passage entre le Refrain 1 et le thème du Couplet 1 qui lui succède se fait sans solution de continuité, par simple juxtaposition des deux sections. Notons la présence de l'accord-pivot entre le ton principal (*la* majeur) et celui de sa dominante (*mi* majeur) sur la première fonction harmonique de la deuxième phrase du couplet (mes. 21), et l'émergence du thème de couplet dès le premier temps du Couplet 1 (figure 36).

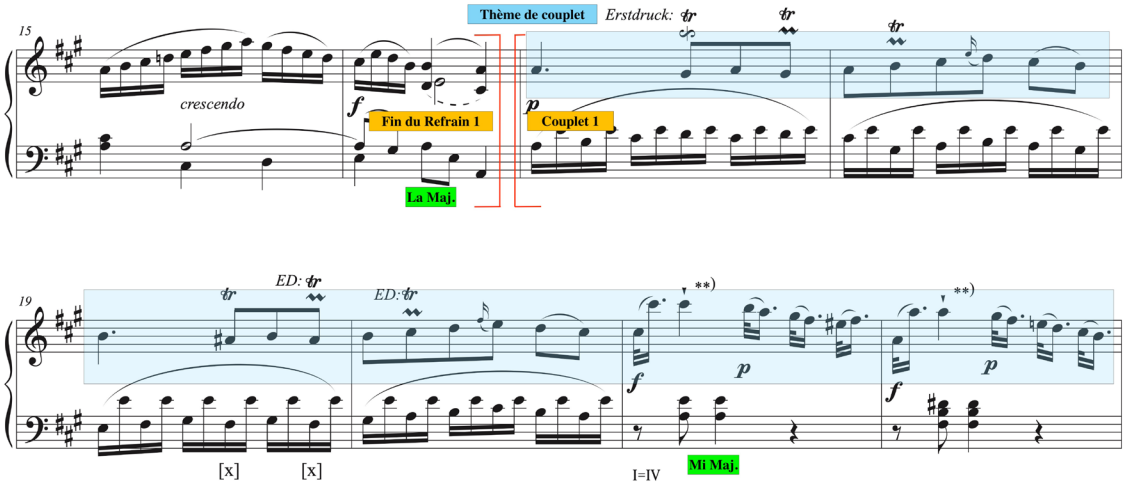


Figure 36 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 15-22. Écouter l'extrait.*

La simplicité de cette situation (et le manque de variété de ses diverses incarnations) ne nécessite pas que nous examinions d'autres extraits. Nous référons donc simplement notre lecteur à deux autres cas de ce genre : K. 457/II, mesure 8 (début du Couplet 1), et K. 309/II, mesure 33 (là aussi début du Couplet 1).

Emploi d'une phrase de transition

Là aussi, la situation est simple : comme dans le premier cas, refrain et couplet s'enchaînent sans aucune difficulté analytique. Mais au lieu de placer le thème de couplet directement après la fin du refrain, Mozart aménage une phrase de transition. Cette phrase va harmoniquement assurer l'une des trois configurations suivantes :

- Soit permettre la modulation, lorsque celle-ci ne se trouve pas sur le dernier temps du refrain ;
- Soit assurer la confirmation du nouveau ton ; le tout, sans introduction de matériau thématique nouveau ;
- Soit, enfin dans les cas les plus complexes, proposer une tonalité de transition, qui permet d'accéder au ton initial du couplet à la fin de la phrase de transition.

Pour illustrer ce procédé également simple, nous allons reprendre le second mouvement de la K. 284 et observer le commencement de son Couplet 2. Cette situation illustre la troisième configuration harmonique (figure 37).

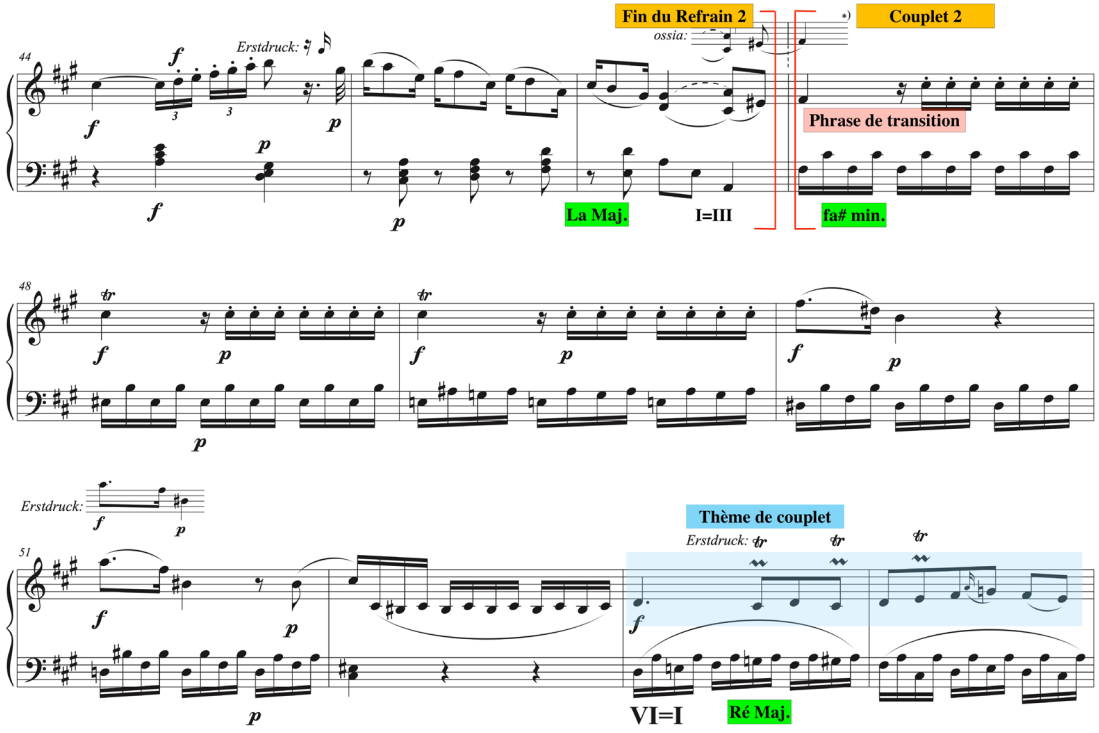


Figure 37 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 44-54. Écouter l'extrait.*

À observer ici : une première modulation, sise sur le dernier accord du refrain (mes. 46), qui permet d'accéder à une tonalité de transition (*fa*♯ mineur, relatif mineur du ton principal) ; une seconde modulation (mes. 53), placée sur le premier temps

du thème de couplet (qui est le même que le thème du Couplet 1, voir figure 36, qui permet d'accéder à la tonalité suivante du couplet [*ré* majeur]).

Il est d'ailleurs intéressant de comparer les deux dernières figures (36 et 37). Pour entrer dans le premier couplet, Mozart fait usage du procédé le plus simple : la juxtaposition directe. Pour son second couplet, qui est fort semblable au premier, car nous sommes ici dans une forme rondo-sonate, il décide d'ajouter un élément de surprise : passer, via une phrase de transition, par une tonalité transitoire avant de ramener, à terme, le ton principal. La complexité qui en résulte apporte un ingrédient de surprise et de légère dissymétrie entre les deux couplets.

D'autres exemples de ce procédé de phrase de transition sont à observer, par exemple, dans la K. 281/III, mesure 18 (début du Couplet 1), la K. 309/III, mesure 85 (passage du Couplet 1 au Refrain 2) ou encore dans la K. 311/II, mesure 12 (début du Couplet 1). Les deux prochains mécanismes de passage entre les sections sont nettement plus variés et plus intéressants ; qui plus est, Mozart en fait davantage usage dans ses œuvres les plus tardives, preuve qu'ils résultent d'une réflexion consciente pour aménager de façon plus complexe l'assemblage général de la forme rondo.

Théâtralisation des entrées

La forme rondo tire une bonne part de son caractère dramatique dans l'attente et l'anticipation qui résultent du retour du refrain. Aussi, Mozart emploie-t-il assez souvent des procédés de théâtralisation de ces retours, en ayant principalement recours à l'une des trois solutions suivantes :

- Un passage de type *cadenza* avec, quelquefois, une suspension métrique ;
- L'emploi de points d'orgue/points d'arrêt et de silences ostentatoires ;
- La réduction de la texture à une voix, qui prend alors un caractère mélismatique et fait souvent usage de chromatisme.

Chacun de ces procédés de mise en valeur d'une entrée de refrain mérite explicitation et illustration. Il est aussi à noter que ces procédés sont également appliqués lorsque Mozart prépare une fausse entrée, dont la méprise sera d'autant plus grande que les quelques temps qui l'auront précédée auront préparé un retour de refrain.

1. Passage de type *cadenza*

Nous avons déjà rencontré ce type de situation lors de notre examen de la question des fausses entrées de sujet. Nous renvoyons notre lecteur aux figures 32 et 33 illustrant la fausse entrée de refrain de la K. 333/III. Mozart y introduisait son entrée fallacieuse par deux mesures notées « *cadenza in tempo* ». Cette attente, déçue par le caractère factice vite révélé de cette entrée, demandait alors à être finalement comblée. C'est ce qu'il fera, presque 30 mesures après, avec l'arrivée du refrain terminal. Mais alors, il l'aura préparée, cette entrée finale, avec l'opulence d'une *cadenza* encore plus spectaculaire que la précédente, comme pour rassurer son auditeur que, cette fois-ci, il ne le décevra pas (figure 38).

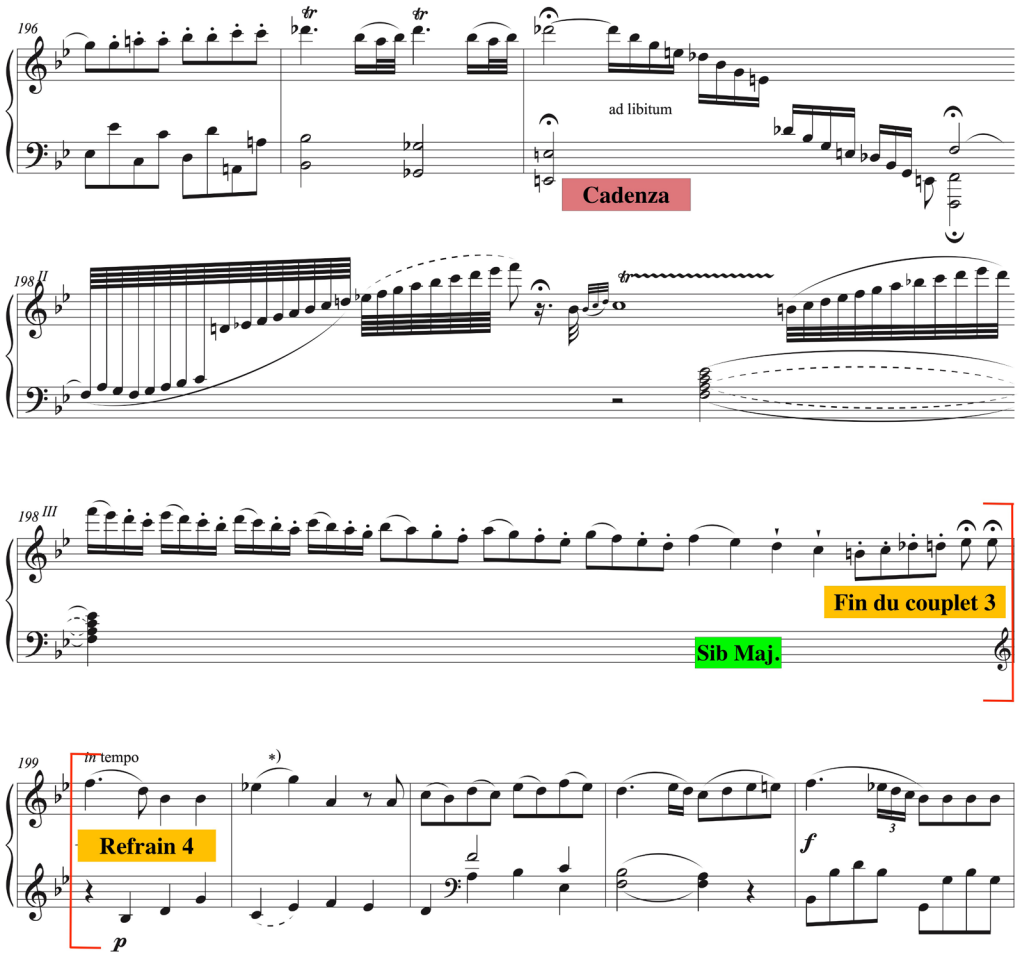


Figure 38 : W. A. Mozart, Sonate *K. 333/III, mes. 196-203. Écouter l'extrait.*

Ce type de traitement préparatoire à une entrée de refrain se rencontre ailleurs dans le corpus. Nous n'en examinerons pas ici d'autres exemples, nous contentant de renvoyer notre lecteur aux mesures suivantes : K. 281/III, mesures 43 et suivantes ; K. 311/III, mesures 173 et suivantes.

2. Points d'orgue et silences ostentatoires

Une autre façon de préparer un retour de refrain en jouant sur l'attente de l'auditeur consiste à créer une suspension du discours. Cela peut aller d'un simple petit point d'arrêt, qui laisse à la discrétion de l'interprète le degré de surprise qu'il voudra instiller au refrain qui suivra (figure 39) à une version plus élaborée du même phénomène, comme ici dans la K. 281/III, où silences, point d'arrêt et jeu sur les nuances brusquement contrastantes viennent créer un climat d'orage aux abords du Refrain 3 (figure 40).

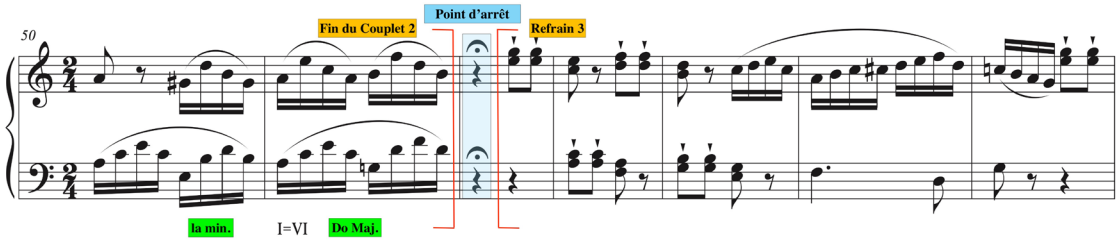


Figure 39 : W. A. Mozart, Sonate *K. 545/III, mes. 50-56. Écouter l'extrait.*
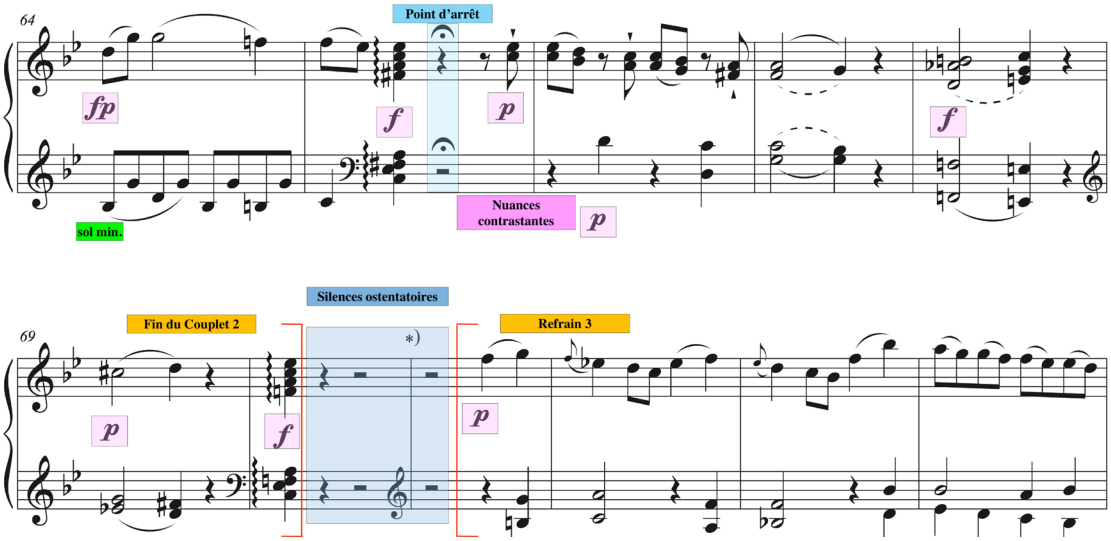


Figure 40 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 64-74. Écouter l'extrait.*

Cela peut même survenir ailleurs qu'avant un refrain. La K. 457/III est sans doute le meilleur exemple où trouver, presque partout, cette atmosphère d'incertitude rythmique, de discours sans cesse interrompu par des arrêts d'une longueur indéterminée qui viennent compromettre la perception métrique du texte, déjà mise au défi par le caractère syncopé du thème de refrain (figure 41).
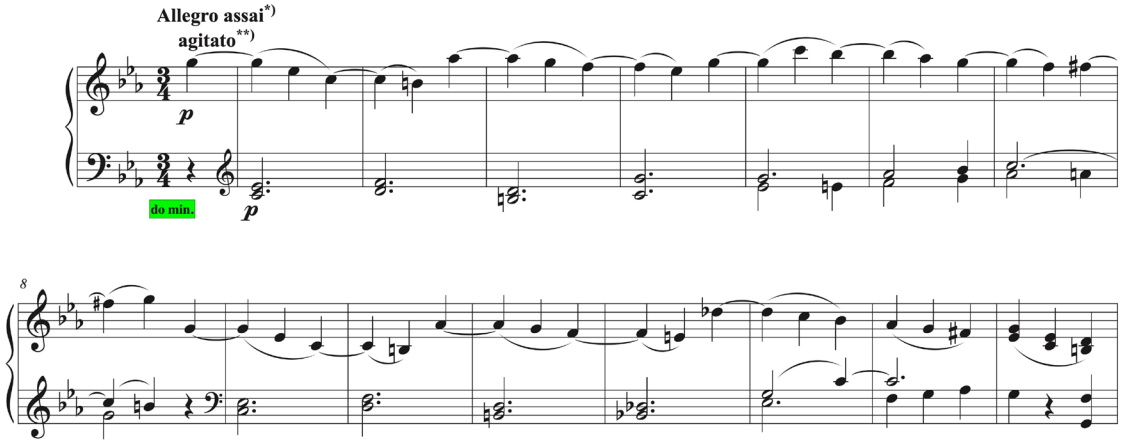


Figure 41 : W. A. Mozart, Sonate *K. 457/III, mes. 0-15. Écouter l'extrait.*

Dans la figure 42, nous observerons l'atmosphère tempétueuse du début du Couplet 2.

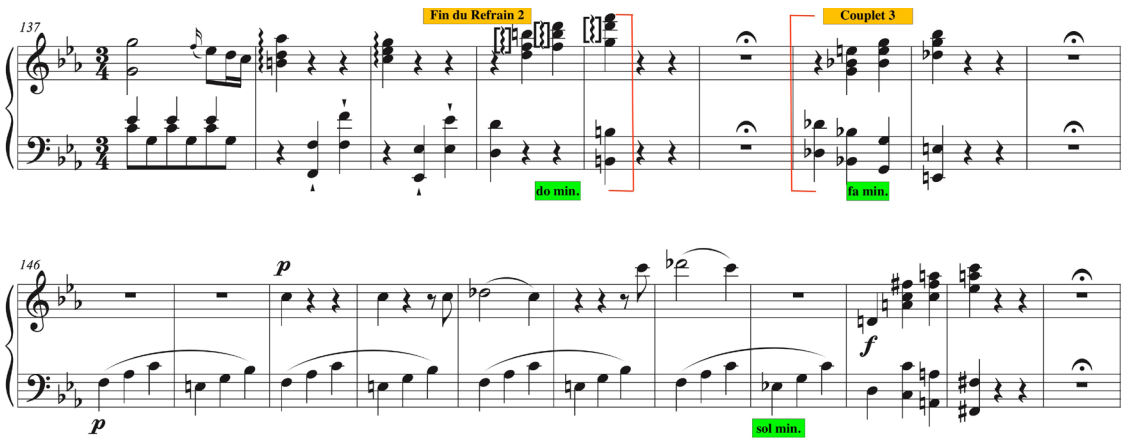


Figure 42 : W. A. Mozart, Sonate *K. 457/III, mes. 137-156. Écouter l'extrait.*

3. Réduction à une voix (avec ou sans chromatisme)

Troisième procédé théâtral de préparation des refrains : vider la scène. Il est extrêmement fréquent, dans notre corpus, que les quelques mesures qui précèdent l'arrivée d'un refrain soient réduites à une texture à une seule voix, parfois alors traitée de manière mélismatique, souvent chromatique et éventuellement accompagnée, comme dans un récitatif, par l'intervention de quelques accords : ce seul personnage resté sur scène sert à annoncer un événement structurel majeur. Particulièrement éloquent à cet égard est le *Rondo* K. 494, où ce personnage solitaire apparait avant presque tous les changements de section. Comme dans la figure 43, mesures 34 à 38, en soutien à la modulation de la retransition.
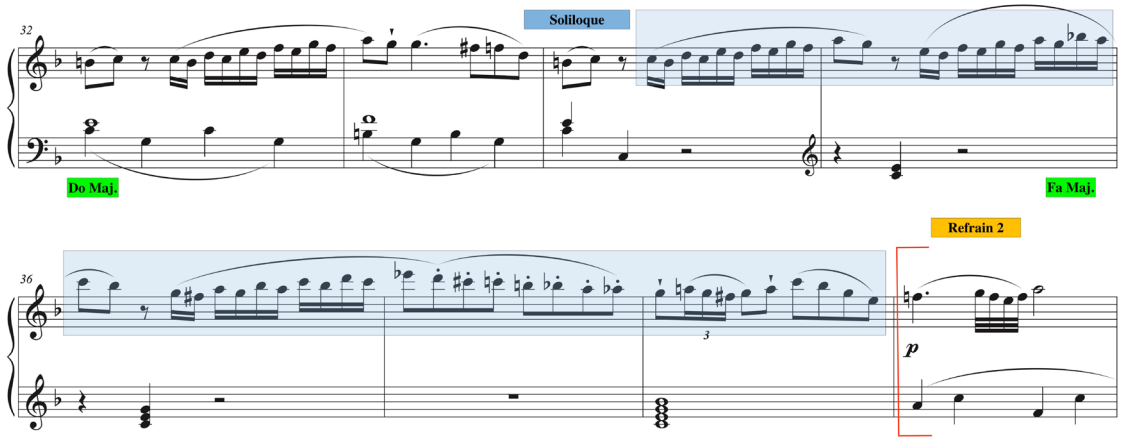


Figure 43 : W. A. Mozart, Rondo *K. 494, mes. 32-39. Écouter l'extrait.*

Ou encore dans la figure 44, mesures 80 à 82, où il est le soutien d'un cycle de quintes tacite. Ou enfin, quelque 80 mesures plus loin, sur une pédale de dominante et d'une manière beaucoup plus développée et remplie de chromatisme, puis menant à un trille qui amène peu après le Refrain 5 de cette forme rondo-sonate allongée (figure 45).

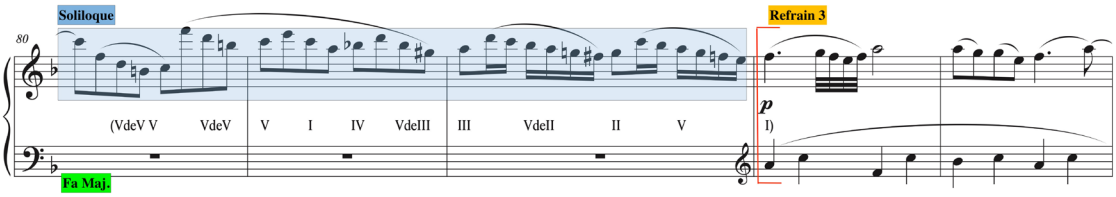


Figure 44 : W. A. Mozart, Rondo *K. 494, mes. 80-84. Écouter l'extrait.*
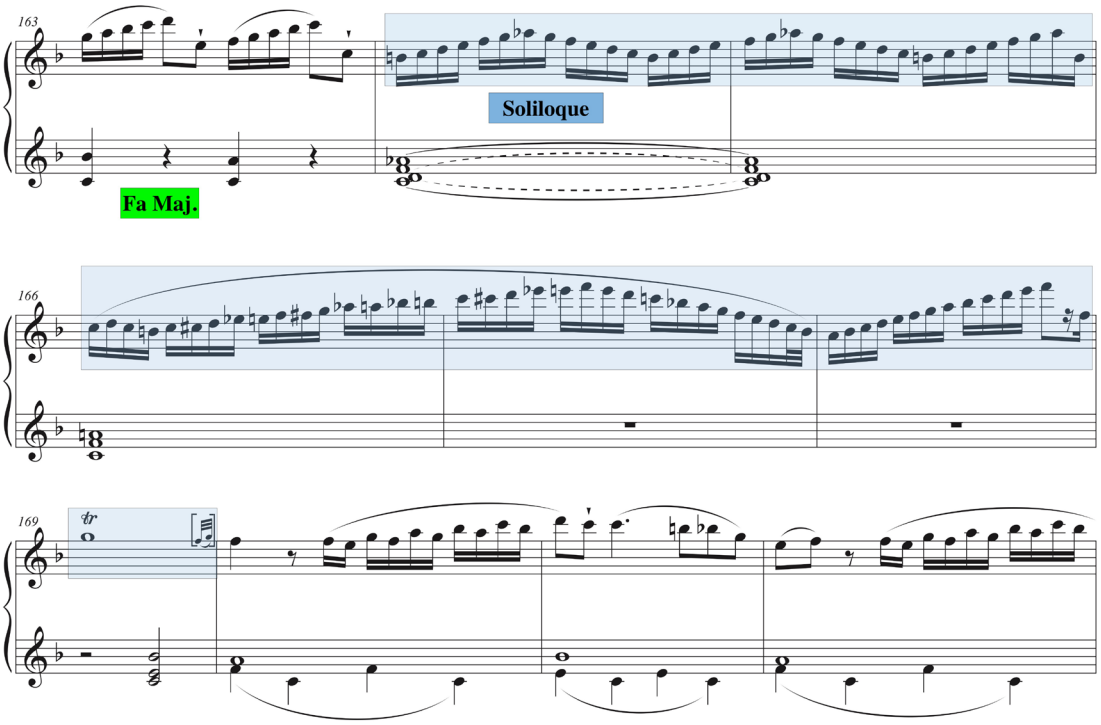


Figure 45 : W. A. Mozart, Rondo *K. 494, mes. 163-172. Écouter l'extrait.*

Cet exemple est intéressant, en ce qu'il nous montre que, lorsque le même procédé est employé plusieurs fois de suite dans le même mouvement, Mozart se voit obligé d'en amplifier chaque apparition, de manière à ce que l'artifice garde sa puissance en gagnant en amplitude ce qu'il perd en surprise.

Ce procédé du personnage solitaire clôture notre propos sur le passage théâtralisé de couplet à refrain. Il nous reste désormais un dernier geste mozartien à explorer, celui du fondu enchaîné, qui propose l'effet contraire : plutôt que d'annoncer, avec tambours et trompettes, l'arrivée de l'événement structural important, il vient au contraire le camoufler, et procède en tapinois.

Passage par fondu enchaîné

Dernier procédé de passage d'un refrain à un couplet et non le moindre : voici le passage par fondu enchaîné. Comme son explicitation demande l'examen de nombreuses mesures, nous n'allons traiter ici que d'un seul cas, celui de la K. 311/III. Notre lecteur pourra se reporter au *Rondo* K. 485 pour observer le fondu enchaîné du Refrain 2 au Couplet 3 (mes. 103) ; au troisième mouvement de la *Sonate* K. 457, au début du

Couplet 2 (mes. 142) ; ou encore au troisième mouvement de la K. 576, au début du Couplet 2 là aussi (mes. 80), pour rencontrer des phénomènes similaires.

Nous avons déjà traité plus tôt du caractère modulaire de certains refrains. Le phénomène du passage par fondu enchaîné fait appel à ce même ressort, en ce qu'il nécessite aussi un refrain fait de plusieurs « feuillets ». C'est le cas du refrain de la K. 311/III (figure 46), où nous apercevons :

- Un antécédent-conséquent occupant classiquement les 16 premières mesures, noté a_1 et a_2 ;
- Suivi de trois types de matériaux formant coda, notés ici *b*, *c* et *d*, et qui ajoutent dix mesures à notre Refrain 1.

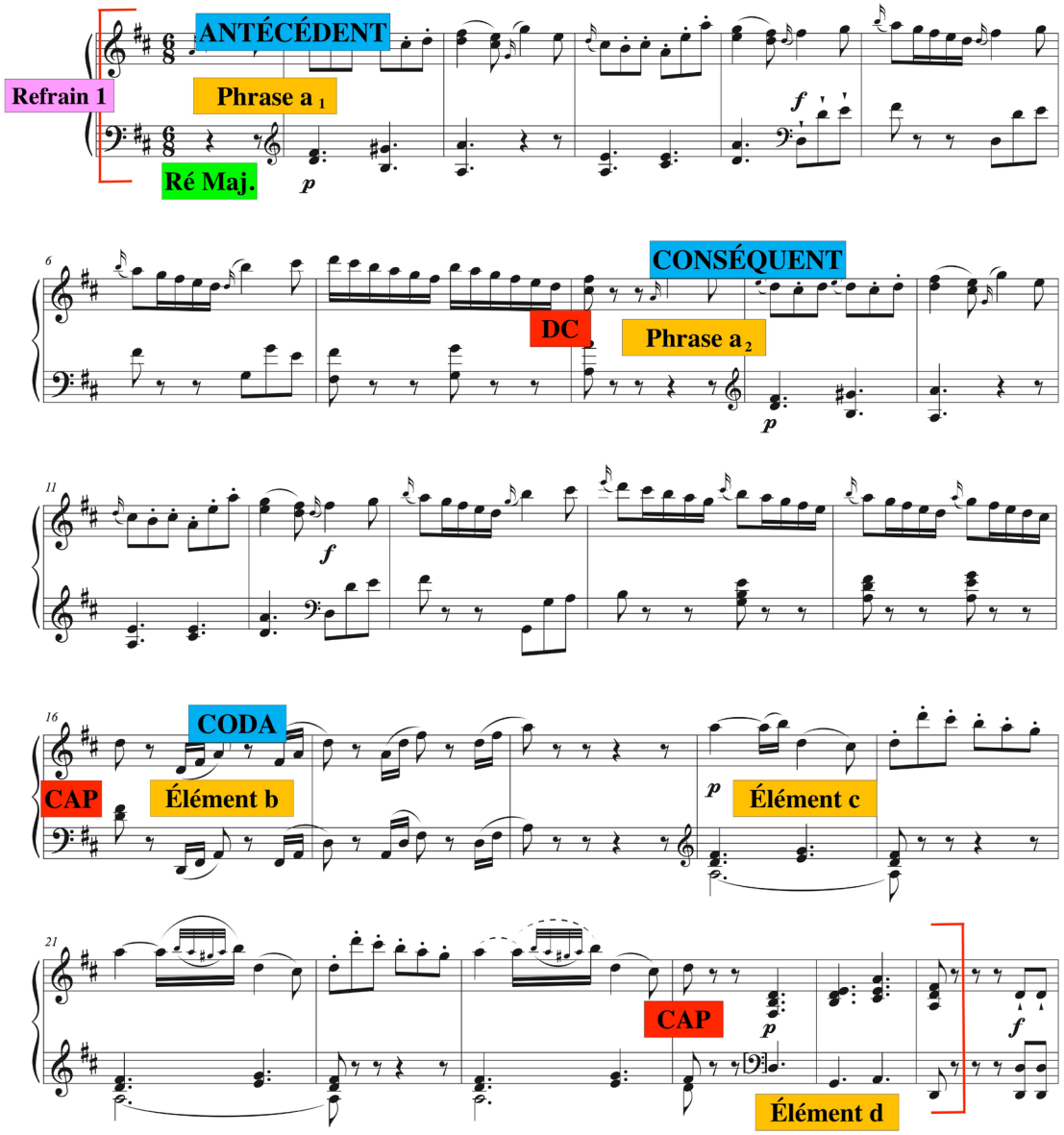


Figure 46 : W. A. Mozart, Sonate *K. 311/III, mes. 1-26. Écouter l'extrait.*

Nous allons nous intéresser à présent à l'enchaînement du Refrain 2 et du Couplet 2, en observant les mesures 86-118 (figure 47).

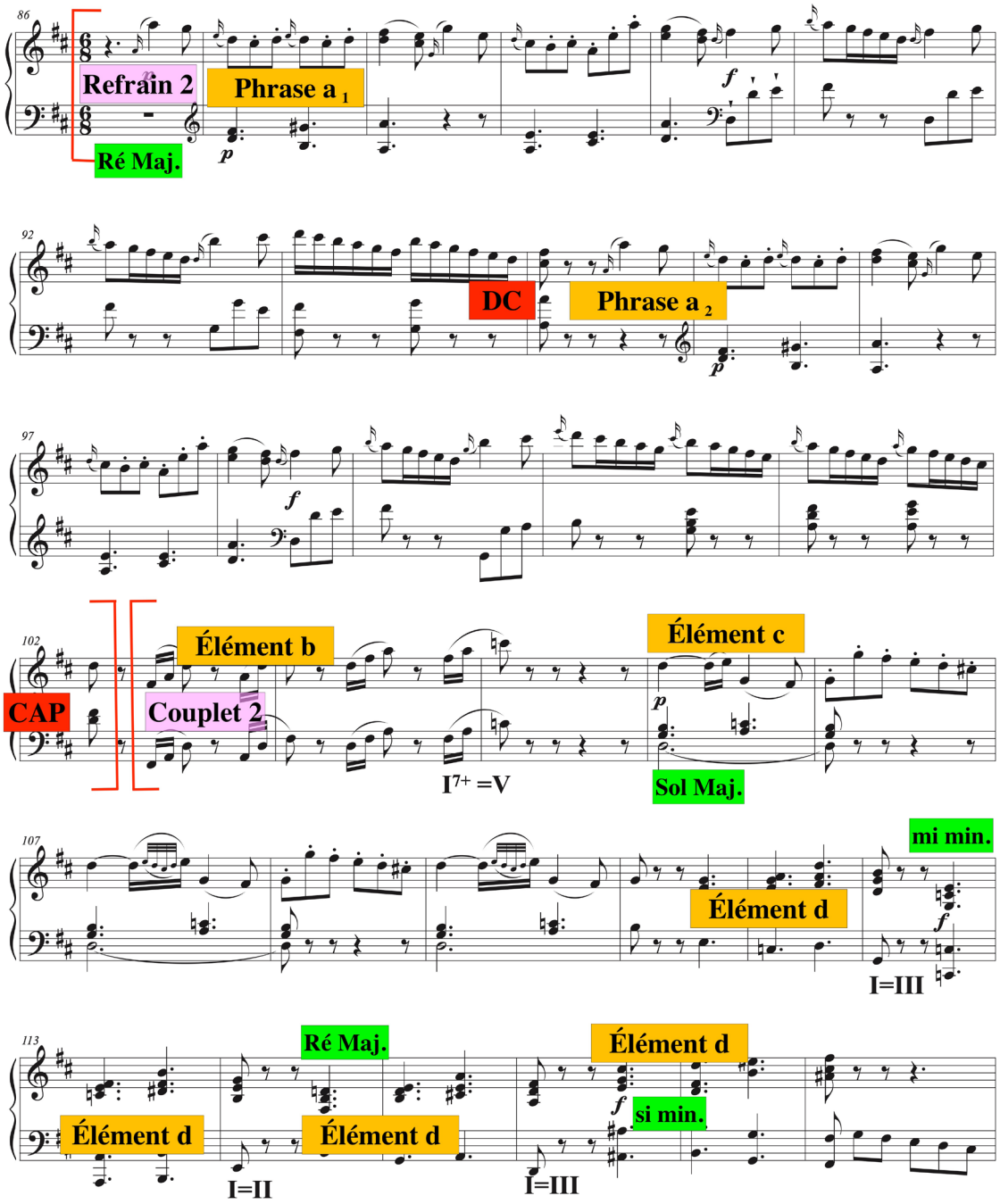


Figure 47 : W. A. Mozart, Sonate *K. 311/III, mes. 86-118. Écouter l'extrait.*

Comme c'est souvent le cas des refrains dont le thème est allongé de plusieurs feuillets de coda, le Refrain 2 ne réexpose pas la totalité du matériel, pour éviter la lourdeur d'une redondance complète. Ainsi ici ce ne sont que a_1 et a_2 qui constituent le Refrain 2. Par contre, le couplet qui suit immédiatement ne commence pas n'importe comment : au contraire, il reprend l'élément *b*, converti ici en accord-pivot, qui amène

le premier ton du couplet ; l'élément *c* suit, qui reste dans ce ton de *sol* majeur ; puis une marche modulante survient, qui explore successivement les tons de *mi* mineur, *ré* majeur et *si* mineur, avec comme matériau l'élément *d*. Si l'on fait la comparaison de l'enchaînement des motifs et phrases dans le Refrain 1 et dans ce passage entre Refrain 2 et Couplet 2, on obtient le tableau 11.

R1	a_1	a_2	*b*	*c*	*d*
mes.	0-8	8-16	16-18	19-24	24-26
ton	*Ré* Maj				

R2	a_1	a_2
mes.	86-94	94-102
ton	*Ré* Maj	

C2	*b*	*c*	*d*	*d*	*d*	*d*
mes.	102-104	105-110	110-112	112-114	114-116	116-118
tons	*Ré* Maj vers *Sol* Maj			*mi* m	*Ré* M	si m

Tableau 11 : Comparaison du Refrain 1 et des Refrain 2 – Couplet 2 de la Sonate *K. 311/III.*

En d'autres termes, le passage Refrain 2 – Couplet 2 propose exactement le même enchaînement de termes que le Refrain 1. Le Couplet 2 s'inscrit ainsi directement dans la continuité du Refrain, engendrant une situation décrite par Cole dans les rondos chez Beethoven : la transition modulatoire faisant usage du même matériau que le refrain et s'inscrivant en parfaite continuité avec celui-ci, la délimitation de la fin du refrain n'est pas chose aisée (Cole 1970b, p. 244).

Voici qui conclut notre tour d'horizon des procédés de complexification de la forme dans le rondo pianistique chez Mozart. Le tableau 12 synthétise les points principaux que nous avons abordés et offre ainsi une perspective générale sur la situation.

PROCÉDÉS DE COMPLEXIFICATION FORMELLE			
La forme globale du rondo	**Les refrains**	**Les couplets**	**Le passage entre refrains et couplets**
- La diversité des formes - La longueur respective des sections	- L'allure du thème de refrain - Les rapports de proportion au sein du refrain - La variation entre les reprises du refrain - Le refrain à géométrie variable	- Le contenu imprévisible des couplets - Développement et modulation imprévue dans le couplet terminal du rondo-sonate - La fausse entrée de refrain	- Par juxtaposition directe - Avec phrase de transition - Par théâtralisation des entrées - Par fondu-enchaîné

Tableau 12 : Synthèse des procédés de complexification formelle.

On pourrait reprocher aux hypothèses que nous avons formulées ici de se limiter au corpus et au contexte restreint du rondo pour piano, et ce chez un seul auteur. Il resterait à les valider et à les enrichir par la consultation d'un répertoire plus vaste,

notamment les rondos rencontrés dans la musique de chambre de Mozart (nous pensons particulièrement aux *Six quatuors à cordes dédiés à Haydn*, les plus riches de tous, nous semble-t-il), ainsi que les nombreux rondos se trouvant en finale des concertos mozartiens. Nous avons du moins dépeint avec le plus de précision possible la situation du rondo telle qu'elle se rencontre dans ce répertoire de seize œuvres, aux allures variées, aux proportions diverses, et écrits par Mozart sur une décennie et demie. Ce qui, à l'aune de son œuvre et de sa vie, est un temps colossal, nous permettant de présumer que nous avons bien dû y rencontrer quelques constantes[13].

Bibliographie

Articles et monographies

Abdy Williams, C. F. (1890), « The Rondo Form, as It Is Found in the Works of Mozart and Beethoven », *Proceedings of the Musical Association*, vol. 7, p. 95-112, https://doi.org/10.1093/jrma/17.1.95, consulté le 28 octobre 2020.

Abromont, Claude, et Eugène de Montalembert (2010), *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard.

Caplin, William E. (2013), *Analysing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford / New York, Oxford University Press.

Cole, Malcolm S. (1969a), « Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries », *The Musical Quarterly*, vol. 55, nº 2 (avril), p. 180-192, www.jstor.org/stable/741157, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1969b), « The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 22, nº 3 (automne), p. 425-455, www.jstor.org/stable/830746, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1970a), « Rondos, Proper and Improper », *Music & Letters*, vol. 51, nº 4 (octobre), p. 388-399, www.jstor.org/stable/731479, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1970b), « Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 12, Fasc. 1/4, p. 233-262, www.jstor.org/stable/901359, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1974), « Mozart Rondo Finales with Changes of Meter and Tempo », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 16, Fasc. 1/4, p. 25-53, www.jstor.org/stable/901841, consulté le 28 octobre 2020.

Fillion, Michelle (2012), « Form, Rhetoric, and the Reception of Haydn's Rondo Finales », dans M. Hunter et R. Will (dir.), *Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, https://doi.org/10.1017/CBO9781139057714.011, consulté le 28 octobre 2020.

Galand, Joël (1995), « Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo », *Music Theory Spectrum*, vol. 17, nº 1 (printemps), p. 27-52, www.jstor.org/stable/745763, consulté le 28 octobre 2020.

Hepokoski, James, et Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century*, Oxford, Oxford University Press.

13 Je tiens à remercier ici et à exprimer ma gratitude profonde à Luce Beaudet, pour son aide inestimable notamment pour tout ce qui concerne l'analyse harmonique du corpus dont il est question dans cet article.

Portowitz, Adena (2001), « Art and Taste in Mozart's Sonata-Rondo Finales. Two Case Studies », *The Journal of Musicology*, vol. 18, nº 1 (hiver), p. 129-149, https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2001.18.1.129, consulté le 28 octobre 2020.

Rosen, Charles (1971), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber and Faber.

Rousseau, Jean-Jacques (2007), *Dictionnaire de musique*, fac-similé de l'édition de 1768 augmenté des planches sur la lutherie tirées de l'Encyclopédie de Diderot, présentation de Claude Dauphin, Arles, Actes Sud.

Partitions

L'édition utilisée est : *Neue Mozart-Ausgabe*, *Serie IX*, *Werkgruppe 25*, *Klaviersonaten*, *Band 1 et 2*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1986, Plate BA 4600.

Tous les rondos de notre corpus sont disponibles sur le site IMSLP (International Music Score Library Project) aux adresses suivantes[14] :

Sonate K. 281 : https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3_in_B-flat_major,_K.281/189f_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus).

Sonate K. 284 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/91/IMSLP456568-PMLP01839-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_06_KV_284_scan.pdf.

Sonate K. 309 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/da/IMSLP456571-PMLP01840-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_07_KV_309_scan.pdf.

Sonate K. 310 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/a/a0/IMSLP456574-PMLP01843-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_09_KV_310_scan.pdf.

Sonate K. 311 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/8a/IMSLP456572-PMLP01842-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_08_KV_311_scan.pdf.

Sonate K. 333 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/90/IMSLP456595-PMLP01849-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_04_KV_333_scan.pdf.

Sonate K. 457 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/04/IMSLP456598-PMLP01852-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_06_KV_457_scan.pdf.

Rondo K. 485 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/92/IMSLP167211-PMLP116926-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_27_Band_02_I_08_KV_485_scan.pdf.

Rondo K. 494 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d6/IMSLP456599-PMLP01854-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_07_KV_533-494_scan.pdf.

Rondo K. 511 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/01/IMSLP167213-PMLP116942-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_27_Band_02_I_09_KV_511_scan.pdf.

Sonate K. 545 : https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b6/IMSLP425737-PMLP01855-nma_197_122_131.pdf.

Sonate K. 570 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/a/aa/IMSLP456603-PMLP01857-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_09_KV_570_scan.pdf.

Sonate K. 576 : https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/c/c7/IMSLP456604-PMLP01859-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_10_KV_576_scan.pdf.

14 Toutes les adresses ont été vérifiées le 28 octobre 2020.

Discographie

Tous les extraits sonores sont interprétés par la pianiste japonaise Mitsuko Uchida, et sont disponibles sur YouTube aux adresses suivantes [15] :

Sonate K. 281/III : https://youtu.be/gBSUhHQRN4c.

Sonate K. 284/II : https://youtu.be/KTiZtDBrg9o.

Sonate K. 309/II : https://youtu.be/0NzSmbQsMEY.

Sonate K. 309/III : https://youtu.be/9OSZP1SVsOg.

Sonate K. 311/II : https://youtu.be/UGd3dIkuQew.

Sonate K. 311/III : https://youtu.be/mIZ53GcxwEo.

Sonate K. 310/III : https://youtu.be/cbbE1_CnbmE.

Sonate K. 333/III : https://youtu.be/Evk5lSMs-84.

Sonate K. 457/II : https://youtu.be/jrpeZHWrx5Q

Sonate K. 457/III : https://youtu.be/qFDjX0fLVyo.

Rondo K. 485 : https://youtu.be/40sl-dUax6k.

Rondo K. 494 : https://youtu.be/fcNXUo53vsw.

Rondo K. 511 : https://youtu.be/F0AWcftUU4s.

Sonate K. 545/III : https://youtu.be/3LQT_1eEr6s.

Sonate K. 570/III : https://youtu.be/SiyjCoNPdWo.

Sonate K. 576/III : https://youtu.be/VROBFNGUGdQ.

15 Toutes les adresses ont été vérifiées le 28 octobre 2020.

Induire une écoute audiotechnique au moyen de la stéréophonie monumentale. Musique pour les premiers spectacles son et lumière[1]

Jonathan Goldman

Résumé

Écouter le son spatialisé au moyen d'appareils électroniques constitue une des nouvelles expériences arrivées au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. En ce qui concerne l'histoire de cette nouvelle forme d'écoute audiotechnique en France, l'une des manifestations du son stéréophonique qui a eu le plus d'impact auprès du public fut sans doute les spectacles son et lumière, dont le premier de l'histoire eut lieu en 1952 au château de Chambord, avec une musique signée Maurice Jarre. La partie sonore de ce spectacle était le fruit d'un dispositif stéréophonique inédit. Les spectacles son et lumière ont initié de nombreux auditeurs à une nouvelle forme d'écoute directionnelle, une habileté exploitée ensuite par une génération de compositeurs d'avant-garde. Cet article se penche sur la dimension musicale de ces spectacles afin de mesurer leur impact sur l'entraînement de l'oreille du public général à la musique qui conquit l'espace au moyen de la stéréophonie.

Mots clés : son et lumière ; Maurice Jarre ; spatialisation ; stéréophonie ; musique concrète.

Abstract

Listening to spatialized sound by electronic means was one of the new experiences that awaited listeners in the years following the Second World War. As far as new forms of audiotechnical listening in France goes, one of the stereophonic listening situations that had the greatest impact on audiences was *son et lumière*, the first of which was presented at the Chambord château in 1952 with music composed by Maurice Jarre. The soundtrack of this show was the diffused via a novel stereophonic setup. These son et lumière shows initiated many listeners to new forms of directional listening a skill that would then be called upon by a generation of avant-garde

1 Cet article s'appuie sur des recherches financées en partie par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. L'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

composers. This article explores the musical dimension of these son et lumière presentations in order to evaluate their impact on the development of new generalized forms of listening that conquer space through stereophony.

Keywords: *son et lumière*; Maurice Jarre; spatialization; stereophony; *musique concrète*.

La réception de *Doubles* (1958)

Quelle expérience du son spatialisé dans la musique un mélomane en France aurait-il eue au cours des années 1950 ? Des éléments de réponses se déduisent de la réception de *Doubles* de Pierre Boulez, créée le 16 mars 1958 par l'Orchestre Lamoureux à la Salle Pleyel et qui a été retravaillée et prolongée pour devenir *Figures Doubles Prismes* (Goldman 2016)[2]. *Doubles* fait appel à une disposition spatiale peu habituelle des pupitres de l'orchestre symphonique, les répartissant en trois groupes instrumentaux étalés sur l'espace de la scène. Cette disposition a provoqué une critique acerbe notoire de la part de Clarendon (pseudonyme de Bernard Gavoty) dans *Le Figaro*, portant le titre en forme de boutade désormais célèbre : « La polka des chaises » (Clarendon 1958, p. 18). Dans la note de programme, Boulez a justifié la disposition orchestrale nouvelle de l'œuvre non pas en réclamant l'héritage des Gabrieli, de Berlioz, et tous ceux qui ont pensé la disposition des musiciens de l'orchestre dans l'espace, comme on aurait pu l'imaginer, mais plutôt en tant que moyen pour atteindre un dispositif « stéréophonique », une référence à la technique visant la présence et le relief sonore qui – en ce qui a trait au son enregistré sur disque – en était alors à ses premiers tâtons et l'objet d'une campagne de marketing de masse[3]. Le compositeur y déclarait : « Nul ne me contredira encore si j'affirme que l'oreille, de nos jours, exige la stéréophonie dans un désir d'évidence et de mouvement » (Boulez 1958, p. 247).

D'autres critiques ont réagi à cette création tant attendue composée dans un idiome auquel, on le devine, le public de l'Orchestre Lamoureux était peu habitué, en mesurant la capacité de l'œuvre à répondre à leurs attentes préformatées à propos des effets de la stéréophonie sur la perception. Dans les pages du *Monde*, René Dumesnil confesse qu'il n'a « aucunement éprouvé une sensation particulière de "stéréophonie" annoncée par le programme » (Dumesnil 1958, p. 13). En revanche, dans *Les Nouvelles littéraires*, Marc Pincherle avance que la disposition orchestrale a été employée pour « obtenir une stéréophonie adéquate à l'économie de l'œuvre (les cors au premier plan, en deux groupes se faisant face, les contrebasses en trois groupes, deux latéraux, l'autre face au public, etc.) », mais avoue aussitôt qu'il n'a « saisi que l'extérieur, le jeu des sonorités » (Pincherle 1958, p. 10). Visiblement, ces critiques mesuraient *Doubles* à l'aide d'une échelle constituée par leurs préconceptions

2 Après la création de *Doubles* le 16 mars 1958, une nouvelle version (maintenant intitulée *Figures Doubles Prismes*) fut présentée en première audition le 10 janvier 1964 par l'Orchestre du SWF à Bâle (Boulez [1965]2010).

3 La campagne de marketing du disque stéréophonique qui a eu cours à partir de 1958 est documentée dans Goldman 2016.

à propos de la technologie naissante de la stéréophonie. Le présent article tente de comprendre en quoi consistaient justement les attentes du public en 1958 par rapport au son stéréophonique, et dans quelle mesure le spectacle son et lumière a contribué à la construction de ces attentes.

Celles-ci étaient sans doute peu exactes, car les disques 33 tours stéréo n'ont fait leur apparition chez les disquaires qu'au cours de cette même année, et relativement peu d'auditeurs auraient conséquemment fait l'expérience d'un tourne-disque équipé d'un « *pick-up* » stéréophonique et des disques stéréo dès le mois de mai. Or, rappelons que le terme « stéréophonie », proposé d'abord par Alexander Graham Bell, l'inventeur du téléphone, en 1880 (Ouzounian 2020, p. 28), est employé au cours des années 1950 et 1960 pour désigner « *any method of sound reproduction involving more than one speaker* » (Valiquet 2012, p. 404), et devient courant au fur et à mesure que les foyers s'équipent de systèmes hi-fi permettant la diffusion à deux pistes. L'expression « spatialisation », plus technique, provient du domaine de la musique concrète et désigne « a *family of techniques for organising and manipulating the location, movement, and propagation of sound within a listening environment* » (*ibid.*). Si les techniques de spatialisation remontent aux années 1930, le type de spatialisation que la stéréophonie rend possible devient disponible à un public général au moyen du disque stéréophonique à partir de 1958. Certes, déjà en 1881, Clément Ader avait breveté son « théâtrophone » qui permettait la diffusion d'un spectacle théâtral à travers des lignes téléphoniques aboutissant à deux combinés de téléphone qui permettait une audition stéréophonique. Ce système a joui d'une popularité certaine en France, au Royaume-Uni et en Hongrie (Ouzounian 2020, p. 28-29), mais semble n'avoir eu que peu de prolongements subséquents. Par ailleurs, l'emploi des magnétophones stéréophoniques disponibles au cours des années 1950 constituait un passe-temps confidentiel, loin des pratiques du public de masse ou des mélomanes de la musique classique. De plus, il aurait fallu attendre un à deux ans avant que les dispositifs multicanaux du Cinérama et du Cinémascope arrivent dans des salles de cinéma parisiennes (Buhler, Neumeyer et Deemer 2010, p. 340).

Certes, une source significative de l'expérience spatiale de la stéréophonie sonore aurait pu provenir du côté de la musique concrète, car la spatialisation devient vite fondamentale à la pratique de la musique concrète puis électroacoustique – parfois appelée « cinéma pour les oreilles ». Pierre Schaeffer et son équipe ont présenté une série de concerts « en relief spatial » en commençant par celui qui eut lieu en juillet 1951 au Théâtre de l'Empire à Paris. Ce concert a mis en œuvre un appareil conçu par l'équipe de Schaeffer baptisé « pupitre potentiométrique », qui envoyait le son à différents haut-parleurs disposés autour du public. Boulez lui-même a présenté ses *Deux études de musique concrète* à la salle de l'Ancien Conservatoire le 21 mai 1952, au même concert où Olivier Messiaen créa son propre essai acousmatique, *Timbres-Durées*. Le pupitre potentiométrique diffusait des pistes sonores issues de trois magnétophones synchronisés auxquelles s'ajoutait une quatrième dite « cinétique », qui constituait la somme des trois autres afin de créer la sensation de mobilité sonore (Gayou 2007, p. 79). Mais ces concerts auraient interpellé un nombre limité d'auditeurs spécialistes pour la plupart et n'auraient eu qu'un faible rôle à jouer dans l'entraînement du public généraliste à une nouvelle écoute audiotechnique

offerte par la stéréophonie multicanal, pour laquelle les médias de masse ont joué un rôle plus déterminant. Parmi des prestations grand public significatives de l'époque, on compte la diffusion sur deux pistes par la Radiodiffusion-télévision française (RTF) de l'adaptation radiophonique du poème *Une larme du diable* de Théophile Gauthier, sous la direction artistique de René Clair, en juin 1950 (Nilchiani 2019). Cette radiodiffusion invitait le public à écouter la production stéréophonique à l'aide de deux postes de radio ajustés à deux fréquences différentes de la RTF. La production radiophonique d'*Une larme du diable* fut conçue par les ingénieurs José Bernhart et Jean-Wilfrid Garrett, spécialistes de la prise de son et tous deux membres du Club d'essai. Cette division de la radio nationale a succédé au Studio d'essai de Schaeffer, ce dernier datant des années de guerre, et avait entre autres pour mission de fournir un accompagnement musical à des pièces radiophoniques.

Une autre manifestation grand public de la stéréophonie se trouve dans la production de 1952 au théâtre de Jean Vilar, le Théâtre national populaire (TNP), de la pièce *Nucléa* d'Henri Pichette. La musique de cette production a été composée par le jeune Maurice Jarre, fréquent collaborateur du Studio d'essai à l'époque, qui, prolongeant sa recherche sur l'espace, allait composer deux ans plus tard une œuvre spatialisée, *Mouvements en relief*, créée au Festival d'Aix-en-Provence. Pour la réalisation de *Nucléa* au TNP, Jarre, Bernhart et Garrett se sont servis de haut-parleurs spécialisés à divers endroits de l'immense salle du Palais Chaillot afin de produire des effets de spatialisation conçus pour pallier les défauts acoustiques des lieux, déplorés par Vilar (Mervant-Roux 2019 ; Huthwohl 2019). Cette technique s'appelle « stéréophonie dirigée » ou parfois « stéréophonie en relief sonore » (nous y reviendrons), et permet, au dire de Jarre, « un déplacement horizontal, vertical ou diagonal d'un volume sonore donné : bruitage, musique, parole » et ainsi « d'inclure la salle dans l'action dramatique » (cité dans Mervant-Roux 2019). Toutefois, l'une des manifestations du son stéréophonique qui a eu le plus d'impact auprès du public furent sans doute les spectacles son et lumière, dont le premier de l'histoire eut lieu en mai 1952 au château de Chambord. La partie sonore de ce spectacle, fruit d'un dispositif stéréophonique, a non seulement été conçue par le Club d'essai, à l'instar des productions radiophoniques des *Larmes du diable* et théâtrale de *Nucléa*, mais a fait appel au même compositeur de la production de *Nucléa*, à savoir Jarre. Ce premier son et lumière a joui d'un succès populaire presque immédiat : alors que le site devant le château accueillait environ 50 000 visiteurs par an avant l'avènement du son et lumière, plus de deux fois ce nombre a assisté au spectacle donné à Chambord en 1952. Plus de 750 000 visiteurs viendront au site entre 1952 et 1959 et continueront à affluer au cours des années 1960 et 1970 afin de voir les nouveaux spectacles proposés devant la façade du célèbre château du Val de Loire (figure 1). Après un tel succès, des centaines d'autres son et lumière seront à l'affiche au cours des années 1950 et 1960 à travers la France et au-delà, transformant l'industrie touristique en France durant cette période (Caudron 1960, p. 22)[4].

4 Des documents internes de l'administration du château de Chambord montrent que 116 524 entrées furent vendues en 1952, et un total de 776 721 billets vendus entre 1952 et 1959 (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), 80-1-130).



Figure 1 : La façade de Chambord lors du premier spectacle son et lumière de 1952.
Source : Cayssials 1972, p. 38-39.

Ces expériences ont initié de nombreux auditeurs à une nouvelle forme d'écoute directionnelle, une habileté exploitée ensuite par une génération de compositeurs d'avant-garde qui se sont servis de plus en plus dans leurs œuvres des possibilités de spatialisation offertes par les ensembles instrumentaux distanciés ou par la technologie de diffusion sonore. Vers la fin des années 1950, la spatialisation constituait une préoccupation absolue chez les compositeurs d'avant-garde, comme le souligne ironiquement le critique Everett Helm dans un compte-rendu d'une édition du fameux Festival de Donaueschingen de musique contemporaine : « *The word, friends, is "Music in Space." Or perhaps we should say it in German: "Musik im Raum"—it sounds more impressive that way. If you want to be a modern composer you must concern yourself with this very new and, it would seem, highly complex problem* » (Helm 1958, p. 55). Des artistes d'allégeance avant-gardiste ou expérimentale, et ce à l'échelle mondiale, ont créé un foisonnement d'œuvres qui, par la distanciation de sous-ensembles d'un orchestre ou par des moyens électroniques, incorporaient le paramètre de l'espace. Au-delà de *Doubles* et de l'œuvre de Stockhausen crée à une semaine de distance, *Gruppen* (1955-1957), on peut penser à d'autres œuvres spatialisées composées ou créées en 1958 seulement, comme *Nirvana Symphony* du compositeur Toshiro Mayuzumi (créée à Tokyo), *Allelujah II* de Luciano Berio (Rome), *Rimes I* de Henri Pousseur (Bruxelles) et *Spectra* de Gunther Schuller (New York), sans parler de deux autres œuvres spatialisées de Stockhausen et de Boulez, *Carré*, du premier, et *Poésie pour pouvoir*, du second (Goldman 2017).

Or, il faudrait prendre soin de distinguer entre les publics non équivalents de la culture populaire et de la culture savante, même s'il y a eu un important recoupement entre les deux à l'époque qui nous concerne. Certes, le public d'un festival de musique contemporaine, par exemple le Festival de Royan (1964-1977) ou celui d'une série de concerts comme le Domaine musical (à partir de 1954) est loin d'être identique

à celui du son et lumière[5]. Néanmoins, une importante catégorie sociale pouvait déguster à la fois le cinéma contemporain, les concerts par abonnement de musique symphonique (comme ceux de la Société Lamoureux où *Doubles* fut créée), une pièce de théâtre au TNP et, pendant les vacances d'été, des spectacles son et lumière en Val de Loire (Mervant-Roux 2019). Ce public acquérait, pièce par pièce, et grâce à des dispositifs technologiques parfois voisins, de nouvelles formes d'écoutes audio-techniques dans ces diverses prestations de nature pourtant si différente.

Le spectacle son et lumière de Chambord et les autres prestations touristiques qu'il a inspirées ont donc initié le public (français, mais aussi mondial) à une nouvelle forme d'écoute rendue possible par la médiation technologique, une écoute qui intègre la localisation des sons dans l'espace grâce à l'enregistrement et la diffusion multipistes. Le son et lumière est si étroitement associé à la stéréophonie au cours des années 1950 qu'un journaliste français a ressenti le besoin de rectifier une « erreur très courante » selon laquelle la stéréophonie est « l'adjonction d'effets d'éclairage à des effets sonores » (Peignot 1957, p. 11). L'omniprésence du son et lumière était telle à cette période que même un compositeur dont le nom évoque les courants les plus avant-gardistes de la musique comme Boulez considérait ces spectacles, décidément petits-bourgeois, comme culturellement saillants au point d'en inclure une discussion dans ses écrits théoriques. En 1955, Boulez fait l'éloge du potentiel de la musique électronique de créer des « espaces multidimensionnels » grâce à la stéréophonie, mais il ajoute aussitôt que

> toutefois, cette notion de stéréophonie, si vulgarisée par le cinéma, ou diverses formes de parades son-lumière, a été absorbée par ces prétextes voyants, si bien que la confusion règne en ce domaine, et que les meilleures intentions sont découragées par les incidences anecdotiques de pareilles utilisations. (Boulez 1966, p. 207)

La spatialisation sonore propre au son et lumière était à ce point familière à ses lecteurs que Boulez jugeait prudent de distinguer sa démarche en spatialisation de ce que ce type de spectacle proposait. Plus tard, dans *Penser la musique aujourd'hui* (1963), Boulez évoque la stéréophonie au cinéma, notant que « la diffusion stéréophonique dans les salles de cinéma date d'ailleurs de la même époque (Cinérama à New York, fin 1952). Les applications industrielles et commerciales, on le voit, vont à peu près de pair avec les recherches plus désintéressées » (Boulez 1963, p. 72-73). Mais Boulez s'empresse ensuite d'ajouter la phrase suivante au tapuscrit du futur livre, avant envoi à l'éditeur : « C'est également le temps où commencent à prendre leur essor les spectacles SON et Lumière[6] ». Même si Boulez se rangeait du côté des « recherches plus désintéressées », il insérait néanmoins son travail dans un champ qui comprenait des projets stéréophoniques à but lucratif et même touristique comme ceux du son et lumière. Nous avançons ici que le son et lumière a formé un horizon d'attente déterminant pour la réception de réalisations spatialisées subséquentes.

5 Je remercie l'évaluateur anonyme pour cette suggestion. Voir aussi Mervant-Roux 2019.

6 Tapuscrit de *Penser la musique aujourd'hui* (1963), p. 22, majuscules de l'auteur (Fonds Pierre Boulez, Faculté de musique, Université de Montréal).

Brève histoire du spectacle son et lumière

Emblème « agaçant » de la médiocrité de la classe moyenne ascendante des Trente Glorieuses pour certains (ce que recouvre le vocable dénigrant de « *middlebrow* », arme brandie fréquemment au cours des « *culture wars* » anglo-américaines du milieu du XX[e] siècle [Carter 2021]), digne symbole de la démocratisation de la culture pour d'autres, le son et lumière se trouve au carrefour de la valorisation du patrimoine mémoriel et d'une vitrine de nouvelles technologies de communication. Parfois, la désapprobation de cette forme de divertissement venait de camps non soupçonnés, comme lorsque Vilar, directeur du TNP, et donc a priori ouvert aux arts et à la culture dits « populaires », celui même qui avait accueilli Garrett et Bernhart et leurs appareils stéréophoniques au Chaillot pour la production de *Nucléa*, ne voyait pas l'ascendance du son et lumière d'un œil favorable, y exprimant son « opposition sans réserve, à 100 % » et ajoutant : « Je serai le premier […] à signer toutes les pétitions que vous voudrez » (Christ 1956). Quoi qu'il en soit, à l'instar de la radio, du disque et des magazines illustrés, le son et lumière « *made restricted tastes accessible to a broader public, with new cultural intermediaries enabling and guiding that* access » (Carter 2021, p. 175). Ce qui est sûr, c'est que les spectacles son et lumière, au cours de quelque quinze années d'essor, se sont imposés dans les habitudes de divertissement des Français, devenant, selon les termes d'un article du journal *La Croix* de 1966, « des éléments récréatifs presque indispensables du temps des vacances : leçons d'histoire, de la petite et de la grande, ils apportent cette note de poésie, de féérie qui contribue tant au dépaysement que chacun recherche pendant cette heureuse période de détente » ([Anonyme] 1966b).

« Son et lumière » est, selon l'*Encyclopédie de l'audiovisuel* défini comme un « spectacle nocturne associant la musique et les jeux de lumière d'après un scénario mettant en valeur le plus souvent l'histoire du monument constituant le décor choisi » (cité dans Garrett 1990, p. 1), ou comme « …*an entertainment held by night at a historic monument or building, telling its history by the use of lighting effects and recorded sound* » (Soanes et Stevenson 2008). Afin de cerner notre sujet et de distinguer les spectacles qui nous préoccupent dans cet article d'autres manifestations ultérieures qui portaient le nom de « son et lumière » sans qu'elles entretiennent un rapport significatif avec les propositions de Chambord, Versailles et ses nombreuses émules, nous limitons notre sujet aux spectacles audio, composés de dialogues, musiques et bruits, accompagnés d'une illumination d'un monument historique, dont le but premier est d'initier le spectateur à l'histoire du lieu. Ce type de spectacle « édifiant » se multipliait en France et dans le monde à partir du début des années 1950 avant de perdre de la vitesse vers le début des années 1970. Sont exclus de cette définition des projections d'image (diapositives, cinéma, lasers) ainsi que des formules purement sonores sans dialogues, comme c'est le cas du *Polytope de Cluny* d'Iannis Xenakis, présenté au Musée du même nom en 1972, qui proposait des projections laser et des flashs lumineux et un son électronique à sept pistes sans trame narrative (Xenakis [1972]2011), ou des propositions rock populaires dans des planétariums à travers le monde (Laser Floyd, Laser Beatles, etc.), même si ces événements entretiennent une filiation évidente avec ceux étudiés ici. Le son et lumière dont il est question dans le présent article se définit également

par la composition sociologique de son public, dont le profil correspond à celui des des touristes des lieux historiques de France, issus des classes moyennes.

Le guide Michelin 1972 des châteaux de la Loire décrit ces spectacles en ces mots : « Dans le calme de la nuit, les façades, les créneaux, les tourelles sortent soudain de l'ombre et s'animent. Un commentaire et un accompagnement musical invitent à rêver aux fastes de ces grandes demeures » (Manufacture française des pneumatiques Michelin 1972, p. 49). L'effet produit par cette conjugaison de monuments ténébreux et de technologie au service de l'illusion optique et auditive était vécu par un public contemporain comme une espèce d'inquiétante étrangeté (« *unheimlich* ») dans laquelle, selon les termes imagés de Jean Cocteau qui a cosigné un livret de son et lumière particulièrement monumental au Château de Versailles en 1953, « le "son et lumière" donne aux fantômes illustres de l'Histoire l'envie de quitter ces tunnels de taupes d'où Hamlet demande au roi de sortir » (Cocteau 1960, p. 48).

Le précurseur de ces productions eut lieu à l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris en 1937, au cours de laquelle la compagnie française d'éclairage Mazda a organisé un gigantesque « Tour de France de la Lumière » qui comptait 800 monuments historiques illuminés, soulignant de la sorte le potentiel esthétique et spectaculaire de la nouvelle technologie des projecteurs lumineux (Le Moellic et Berthod s.d.). À la même exposition, la « Fête de la lumière » proposait un spectacle de feux d'artifice au bord de la Seine accompagné d'enregistrements d'œuvres de compositeurs français comme Olivier Messiaen et Florent Schmitt, diffusées depuis des haut-parleurs disposés à terre, dans des arbres, sur la Tour Eiffel et même, semble-t-il, depuis un avion survolant la Seine (Simeone 2002 ; Nones 2016). Nonobstant ce précurseur notable, le son et lumière est un phénomène d'après-guerre indissociable de la politique de reconstruction économique propre à la France post-1945, où des préfets se joignaient à l'effort de stimuler l'activité touristique en installant des éclairages sur les monuments historiques, ce « "burin des projecteurs" » qui « fouille la façade, les terrasses, les cheminées, embrase l'intérieur, fait surgir des aspects inattendus et inconnus » (Boret 1965) afin d'attirer une clientèle touristique le soir. La venue à Chambord du président de la République, Vincent Auriole, pour inaugurer le spectacle le 5 juillet 1952, et la confection d'un timbre-poste commémoratif de 20 F témoignent de l'impact culturel qu'a eu ce premier son et lumière. Par ailleurs, la dimension politique de ces spectacles aux allures nationalistes n'a pas échappé aux journalistes qui commentaient le phénomène : non seulement les récits célébraient l'histoire de la France, mais l'appareil technique mettait en valeur la qualité de l'industrie française. Ainsi, le son et lumière est loué comme « une victoire pour la Radiodiffusion française », car « ce sont les ingénieurs de la Radiodiffusion française qui ont permis la réalisation de ces étonnants spectacles "son et lumière" » (Caudron 1960, p. 22) ; ailleurs, on vante un « triomphe de l'art et de la technique française » grâce à l'expertise de la compagnie qui assurait la technique sonore du premier son et lumière et de nombreux spectacles par la suite, soit Pathé Marconi ([Anonyme] 1957a).

Le spectacle son et lumière était un événement fondamentalement audiovisuel qui combinait l'illumination du célèbre château dûe aux projecteurs Mazda à la technologie de diffusion sonore – voix parlée, musique et bruitage – de Pathé Marconi

ou du géant néerlandais de l'audiovisuel, la maison Philips. Le son était émis par des haut-parleurs aux contours sculpturaux accrochés pour la plupart sur la façade du monument et fabriqués par la compagnie française Elipson (Monin 2019, p. 3)[7]. Les trames lumineuses et sonores permettaient une expérience inouïe du temps et, conséquemment, du rythme, pour un public peu habitué jusqu'alors à vivre une expérience du passé inscrite dans le temps vécu. Citons encore Cocteau à ce propos : « Un faste neuf donne à l'histoire qui se désagrège à la longue cette jeunesse du rythme qui, à la longue, devient plus vrai que le vrai» (Cocteau 1960, p. 48). Le spectacle a aussitôt été baptisé « son et lumière » et l'expression française a été conservée dans les autres langues lorsque ce genre de prestation *in situ* était exporté à travers le monde, notamment à Cardiff (Pays de Galles) en 1958, à l'Acropole (Grèce) en 1959, aux pyramides de Gizeh (Égypte) en 1961[8], à Baalbek (Liban) en 1963, ou sur l'île de Gorée (Sénégal) en 1966, où un gigantesque son et lumière, agrémenté d'une distribution de centaines de figurants, racontait l'histoire de la traite d'esclaves transatlantique (Jaji 2014). Au cours des cinq années qui ont suivi l'inauguration du spectacle à Chambord, non moins de 35 autres son et lumière ont vu le jour seulement en France, à différents degrés de succès auprès du public.

Ces prestations véhiculaient des perceptions audiovisuelles nouvelles qui allaient bientôt devenir des expériences quotidiennes du public avec l'avènement de la stéréophonie au cinéma (par l'intermédiaire des dispositifs du Cinérama et du Cinémascope) et chez soi (grâce à la chaîne haute fidélité). En tant qu'œuvre collective, le son et lumière ressemble au cinéma, chaque spectacle ayant de nombreux cocréateurs. Pour le son et lumière de Chambord, qui portait le titre *Les très riches heures de Chambord* ([Anonyme] 1966a)[9], on doit cette nouvelle forme de spectacle à, entre autres, Michel Ranjard, architecte en chef des monuments historiques, Paul Robert-Houdin, architecte des monuments historiques du département où se trouve le château, le Loir-et-Cher (et petit-fils du magicien Jean Eugène Robert-Houdin, d'où, peut-être, l'attirance vers un spectacle haut en illusionnisme), Pierre Sudreau, préfet du département du Loir-et-Cher à l'époque et futur ministre gaulliste (Boret 1965), ainsi qu'aux ingénieurs de la RTF précédemment évoqués, Jean-Wilfrid Garrett et José Bernhart, sans parler du dramaturge Jean Martin-Demézil, archiviste en chef du département du Loir-et-Cher, du metteur en scène Yves Jamiaque et, bien sûr, du compositeur Maurice Jarre. La paternité du premier son et lumière a par ailleurs été contestée publiquement dans les années qui ont suivi sa fulgurante réussite

7 L'innovation des projecteurs Mazda Infranor P1000 permettait « d'illuminer intensément de grandes surfaces rectangulaires » (Monin 2019, p. 3).

8 *Ici a commencé l'histoire*, avec musique de Georges Delerue comprenant « deux thèmes musicaux » ajoutés par le pionnier égyptien de musique électronique, Halim el Dabh, qui « imprègnent l'ensemble d'un véritable cachet pharaonique » (notice du disque de 1961).

9 Il y aura d'autres spectacles écrits pour Chambord par la suite, dans un effort de renouveler l'offre proposée au public. Après le spectacle de Martin-Demézil/Jarre, une nouvelle proposition, sur un texte d'André Castelot et une musique de Georges van Parys, a vu le jour l'année suivante, présentée en alternance avec *Les très riches heures de Chambord*. Plus tard, ces spectacles furent remplacés par un son et lumière sur un texte de Louise de Vilmorin avec la musique du plus prolifique compositeur du genre, Georges Delerue.

(Crespelle 1958 ; Ranjard 1958)[10]. Comme l'a noté l'historien de l'architecture Éric Monin, « le succès des spectacles son et lumière relève en effet d'une curieuse alchimie entre l'architecture, l'histoire, les voix, les lumières et l'ensemble des ressources techniques chargées d'agréger tous ces composants de manière harmonieuse sous les yeux du public » (Monin 2019, p. 9 ; voir aussi Monin 2010). Étudier la conception et la réception de ces spectacles multimédias (comme on dirait aujourd'hui) tisse des liens avec deux champs distincts de l'histoire de la musique en France. D'une part, comme ce type de spectacle implique les compositeurs et les ingénieurs du Club d'essai de la RTF, il constitue une extension du domaine d'activité des inventeurs de la musique concrète vers la culture populaire. D'autre part, sa structure collaborative et multiplateforme rappelle inévitablement celle de la production cinématographique[11]. C'est dans ce sens que la recherche sur la musique du son et lumière s'allie avec les travaux récents sur la musique pour le cinéma en France (Lewis 2019 ; Sprout 2019). En 1972, un journaliste a décrit le caractère collaboratif du spectacle dans un article qui commémore les 20 ans du genre :

> En 1952 ce n'était plus un fond musical, mais un texte spécialement composé par un grand littérateur et historien qui servait de trame au spectacle. On y contait l'histoire anecdotique du château, de l'église ou de tout autre monument ou site. Un musicien de grand renom écrivait une musique destinée à rehausser encore le caractère spectaculaire et émotif du texte. Enfin un metteur en scène, parfaitement adapté à ce mode d'expression, complétait chaque séquence de ce thème sonore par des éclairages minutieusement choisis pour renforcer visuellement les impressions auditives. (Cayssials 1972, p. 36)

Malgré des recensions élogieuses, l'intérêt et la valeur artistique de telles manifestations n'ont pas fait consensus, et ce, surtout auprès de ceux qui voyaient d'un œil sceptique le mariage forcé entre un monument historique et la technologie de communication de masse. Ainsi, Yvan Christ pouvait se livrer à une diatribe contre ces spectacles dans un papier publié dans *Arts* le 16 avril 1958, qui déplorait la métamorphose de « nos monuments les plus précieux en palais des mirages renouvelés (très peu) du Musée Grévin » (Christ 1958), décriant la tendance « à les noyer sous des flots de lumière brutale, à les contraindre à bavarder bruyamment comme des compères de revue qui trompent leur indigence en recourant aux pires anecdotes, à élever à la hauteur d'une institution le principe d'un feu d'artifice à qui la parole aurait été donnée et qui serait devenu fou » (*ibid.*). Loin de nier la nouveauté de cet art, Christ reproche justement au son et lumière les nouvelles conduites perceptives qu'il inaugure :

10 Alors que Robert-Houdin en réclame la paternité dans les pages de *France-Soir* (Crespelle 1958), Michel Ranjard tente de rectifier le tir en publiant une réponse dans le même journal (Ranjard 1958), affirmant que « très pris par la mise au point de l'illumination fixe d'autres monuments du département, il n'a pu à cette époque m'apporter la collaboration sur laquelle j'aurais pu compter [à Chambord] ».

11 Parmi les compositeurs de musique pour les son et lumière, on compte Maurice Jarre, Marius Constant (Lapalisse et Albi), Georges Delerue (Domrémy, Lisieux, Chambord et Gizeh), Jacques Ibert (Versailles et Vincennes), et Marcel Landowski (Toulouse).

> Toutes les tares du XXe siècle, « son et lumière » les possède en surabondance : le sens du tapage et de la publicité, l'appétence frénétique de la démagogie, le goût immodéré de la formule mise à la mode par les magazines à gros tirage, la cuistrerie de la technique, l'utilisation avide et la consommation gloutonne des restes de l'histoire, un sentimentalisme sommaire et veule, que sais-je encore ?… Notre temps se reconnaît ici avec complaisance : je n'en suis pas du tout surpris. (*Ibid*.)

Néanmoins, dans ces tares se trouvait aussi la force durable de ces nouvelles prestations : leur capacité à induire une façon originale de voir le monde et le passé historique, à travers une écoute et un regard technologiquement médiés.

« Stéréophonie dirigée » : le son du son et lumière

La diffusion sonore du son et lumière de Chambord se faisait à travers de nombreux haut-parleurs disposés autour du site et dont certains étaient fixés sur la façade du château. Comme Robert-Houdin précisait dans un rapport rédigé en amont du spectacle :

> 6 [haut-parleurs] seront installés sur le mur longeant le Cosson, deux groupes de chacun deux haut-parleurs seraient installés dans les arbres très en retrait de l'esplanade, afin de reprendre la sonorisation de 6 premiers haut-parleurs et d'assurer une large diffusion dans l'allée principale, deux autres haut-parleurs seraient installés de façon à sonoriser l'allée longeant le Château sur le côté gauche, ce qui permettrait en plus, de sonoriser la partie commerciale et le parking voitures. (Robert-Houdin 1951)

Sur le plan acoustique, le spectacle à Chambord a employé un dispositif inédit pour localiser la source du son dans l'espace et pour créer l'illusion de son déplacement, en continuité avec la sonorisation de *Nucléa* au TNP. Bernhart et Garrett avaient récemment breveté un « procédé pour la reproduction stéréophonique des sons » qu'ils ont nommé par la suite la « stéréophonie dirigée » (Bernhart et Garrett 1953). Il s'agit d'un dispositif qui permet d'obtenir une sensation de relief et de mouvement sonore grâce à la diffusion de son enregistré dans plusieurs haut-parleurs en variant le voltmètre de chaque canal manuellement. Comme l'explique l'historien de l'architecture Éric Monin, la stéréophonie dirigée est une technique de spatialisation qui, à la différence des techniques de captation à l'aide de plusieurs microphones,

> ne s'opérait plus à l'enregistrement, mais à la reproduction. L'originalité du procédé résidait dans le traitement des enregistrements sonores qui, après avoir été effectués séparément et à des niveaux d'intensité différents, étaient montés sur une bande à double piste. Les deux voies autonomes étaient alors transmises simultanément par des procédés classiques, produisant ainsi l'illusion d'une « source virtuelle image » en mouvement. (Monin 2019, p. 6)

Grâce à cette technique, au dire d'un ingénieur du son écrivant dans un journal de l'époque,

> si deux sources sonores sont placées aux deux sommets d'un triangle équilatéral, face à un auditeur placé au troisième sommet, la variation de la puissance relative des deux sources donne l'impression que le son se déplace d'une source vers

> l'autre… Les spectateurs du « son et lumière » de Versailles entendaient ainsi la foule arrivant par l'aile nord du château et se déplaçant progressivement jusqu'à l'aile sud. On entendait, on « voyait » presque les chasses traverser la grande prairie qui précède le château de Chambord. (Cayssials 1972, p. 40, cité dans Garrett 1990, p. 21)

Dans une lettre envoyée aux producteurs du spectacle de Chambord, Bernhart défend les coûts supplémentaires occasionnés par l'emploi d'équipement stéréophonique en notant qu'il « apporte la possibilité de […] créer le mouvement dans l'espace en parallèle avec les jeux de lumière » (Bernhart 1952). Pour sa part, le critique Jean Hamon – qui, en 1958, faisait aveu de son désarroi devant la conception « stéréophonique » de *Doubles* de Boulez –, est convaincu par les mérites de la stéréophonie deux années plus tard, lorsqu'il en fait lui-même l'expérience dans le cadre d'un son et lumière :

> La stéréophonie [est] considérée comme la technique électronique la plus propre – convenablement employée – à créer l'illusion physique d'un espace sonore complet à trois dimensions. Grâce à cette technique… nous avons vu la reproduction d'une symphonie, d'un opéra ou d'un concerto s'éclairer d'une vie nouvelle, les plans instrumentaux ou vocaux prendre place avec une étonnante vérité les uns par rapport aux autres, reconstituer un univers chatoyant, modelé en pleine pâte, et – lorsque techniquement réussi – d'une hallucinante présence sensible. (Hamon 1960)

Néanmoins, la stéréophonie était prévue non seulement comme un moyen de faire déplacer le son, mais avant tout comme un moyen de diffuser un son en haute fidélité. Dans un rapport rédigé deux mois avant la création du premier spectacle de Chambord, Bernhart défend les coûts supplémentaires nécessaires pour

> réaliser une diffusion stéréophonique depuis les tourelles supérieures du Château de telle façon qu'à l'emplacement des spectateurs (environ 250 m plus loin) la qualité sonore soit absolument irréprochable avec une intelligibilité suffisante et une qualité musicale qui respecte intégralement les timbres des différents instruments. (Bernhart 1952)

Le rôle de stéréophonie se trouvait davantage dans sa capacité de produire une image sonore « réaliste » plutôt que comme un moyen de mise en mouvement du son, mais les deux fonctions –haute fidélité et déplacement sonore – sont soulignées dès le début par les divers médiateurs de cette nouvelle forme de spectacle. Ainsi un témoignage paru dans un journal de l'époque de la part d'un ingénieur du nom de E. Roux précise que,

> en ce qui concerne le son, on a recours à la stéréophonie. Ce procédé consiste à réaliser une perspective sonore ainsi que des déplacements continus du son dans l'espace. Un exemple, la chasse à courre de Chantilly. On entend d'abord sur la gauche, le bruit lointain des aboiements des chiens. Le bruit se rapproche, auquel se mêle le galop des chevaux, puis s'éloigne, passe derrière le château, puis revient sur la droite si près, que les effets de lumière aidant, l'on croit voir le hallali [*sic*] qui se passe à l'orée de la forêt. (Roux 1957)

Par ailleurs, cette spatialisation est prise en charge par d'autres moyens que seule la stéréophonie : les effets « hallucinogènes » de profondeur spatiale et de localisation du son qui ont tant contribué à l'expérience du son et lumière ne sont pas tous le résultat de la fameuse « stéréophonie dirigée ». Celle-ci permettait la circulation d'une source sonore sur l'axe horizontal de l'auditoire grâce à un procédé simple qui consistait à monter deux enregistrements mono, pris à différentes intensités et distances, d'une même prestation sur une bande à deux pistes, pour ensuite les diffuser en modulant l'intensité de chaque piste (Monin 2019, p. 6). En tant qu'ingénieur mythique, pourvu de décennies d'expérience en matière de diffusion radiophonique de musique (notamment orchestrale) et de productions théâtrales, Bernhart était un spécialiste futé de l'emploi du microphone pour produire des effets de distance et de profondeur, même à l'aide d'une seule piste sonore, comme c'était le cas de la radio de l'époque. L'ingénieur a décrit ses techniques de manière systématique dans son *Traité de la prise de son*, paru en 1949, dont les 474 pages présentent en détails minutieux les procédés à l'œuvre dans l'art de l'enregistrement et de la diffusion sonores pour la radio. Même si le traité ne fait pas mention de techniques stéréophoniques (sa parution ayant précédé le dépôt du brevet de Bernhart et Garrett), il consacre néanmoins plusieurs chapitres à des techniques dont Bernhart allait se servir dans le cadre du son et lumière. Dans un chapitre portant sur la « perspective sonore », il note par exemple que lorsque, pour une prise de son, l'on place un microphone à une plus grande distance de la source que ce qui se fait habituellement, une plus grande part de son réverbéré se fait entendre dans la captation. Cette caractéristique peut, explique-t-il, être exploitée artistiquement afin de contribuer à la trame narrative d'une pièce radiophonique :

> Nous verrons […] comment la technique récente du radio-théâtre peut tirer des effets subjectifs de cette considération de tonalité apparente. Elle se propose non seulement de créer une impression de distance physique, mais elle transpose cet effet. Éloignement reste dans ce cas synonyme d'impression d'éloignement dans le temps et dans l'espace. Ces procédés mettent en page par exemple l'idée d'un personnage très lointain, tel un personnage qui a vécu à une autre époque, voire même l'idée d'un fantôme ou d'un mort. (Bernhart 1949, p. 88)

Une telle technique du microphone éloigné et de l'emploi de la réverbération est employée dès *Les très riches heures de Chambord*, lorsque, par exemple, la voix de *basso profondo* de Dieu parle du ciel au comte Thibaut I[er] de Blois (dit Thibaud le Tricheur), condamné, pour avoir tué son chapelain, à chasser le même cerf pour l'éternité « sans que jamais pour lui, l'hallali ne sonne[12] » (Jarre et Martin-Demézil 1952 à 03:40). Le traitement de la voix de Dieu, captée par un microphone placé loin de la source et baignant dans une épaisse reverberation, illustre la façon dont les technique de capatation et de diffusion du son jouaient un rôle dramaturgique dans les sons et lumière. Rendre compte, à la lecture du *Traité de la prise de son*, de la manière dont Bernhart conceptualise ces procédés, jette une lumière sur la façon dont la trame sonore du son et lumière de Chambord fut conçue.

12 Ce traitement de la voix est aussi utilisé pour incarner celle de Dieu, deux ans auparavant, dans la réalisation de la pièce radiophonique en stéréo *Les larmes du diable* (Nilchiani 2019, p. 12).

Un traitement similaire de la voix – mais pas de la trame musicale – s'observe dans un autre son et lumière produit peu après celui de Chambord, au Château de Chenonceau en 1953 (*Au temps des dames de Chenonceau, légende historique*). Les voix y subissent un traitement de réverbération parfois intense : par exemple, lorsque Catherine Briçonnet – l'épouse de Thomas Bohier qui, en 1512, prend possession du domaine où le futur château allait être érigé – prend la parole, sa voix, incarnée par l'actrice Arlette Thomas, baigne dans une réverbération riche et spacieuse (Cloërec 1953, face A, 5:02).

Rester attentif aux techniques sonores à l'œuvre dans le son et lumière fait également ressortir les façons dont la production de pièces de théâtre radiophoniques a contribué au développement de la musique concrète, et plus généralement de la musique électroacoustique. Jennifer Iverson a observé que Schaeffer a inventé la musique concrète en « *reappropriating the sound effects of the radio-play department* » (Iverson 2018, p. 39). Fidèles à la tradition de la pièce radiophonique, la plupart des techniques « experimentales » de prise de son dans les son et lumière étaient appliquées aux voix parlées des acteurs – et à un moindre degré aux bruits et à la musique. Quoi qu'il en soit, l'apport de Garrett et Bernhart à l'aventure du relief sonore était tel que Jean Tardieu, alors directeur du Club d'essai de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF), écrivit en 1953 :

> tandis qu'à l'étage supérieur, Pierre Schaeffer inventait la « musique concrète », deux autres chercheurs : José Bernhardt [*sic*] et Jean[-]Wilfrid Garrett étudiaient les moyens d'ajouter à l'illusion de profondeur, déjà obtenue par les artifices de la mise en ondes, dans une œuvre dramatique ou musicale, une autre dimension spatiale : l'impression de situation ou de déplacement latéral, telle qu'elle résulte des conditions normales de l'audition biauriculaire. On sait la fortune de ce procédé de relief sonore ou de stéréophonie et les nombreuses applications qui en ont été faites, tant au micro (avec l'adaptation, par René Clair, du poème de Théophile Gauthier [*sic*] « Les larmes du diable »), qu'à l'extérieur même de la Radio. (Tardieu 1957, p. 103-104)

Pour Tardieu, les liens qui subsistent entre le développement de la musique concrète et les innovations de la stéréophonie dirigée étaient évidents, et il était conscient de l'habileté commune de la radio, du cinéma et du son et lumière (cet « extérieur même de la Radio ») à sensibiliser le public aux nouveaux modes d'écoute que permettait la technologie.

Certes, la participation de certains membres du GRM ne démontre pas que ceux-ci vivaient le son et lumière comme une extension naturelle et artistiquement consacrée de leurs activités *intra muros*. Au contraire, cette porosité peut être bien le signe d'un besoin matériel de contrats « alimentaires » dans les domaines de la radio, la télévision et les spectacles populaires y compris les spectacles son et lumière, qui soutenait le travail plus expérimental du Groupe, comme l'ont montré les travaux de Pierre-Michel Menger et Anne Veitl (Menger 1983 ; Veitl 1997 ; Goldman 1999). Mais même si on admet que les son et lumière répondait surtout à un besoin alimentaire, il n'est pas exclu que des pratiques de création de l'un (musique concrète) aient influé sur l'autre (son et lumière) ou vice versa, comme il n'est pas sûr que les pratiques

d'écoute du public de l'un n'aient pas exercé une influence sur l'écoute d'autres types de prestations sonores.

Composer de la « stéréophonie dirigée » instrumentale : de la marche latérale à la danse circulaire

Alors que les voix parlées du son et lumière ont été enregistrées en exploitant toutes les techniques créatrices mises en place par le Club d'essai pour les pièces radiophoniques, employant au passage des effets d'écho et de mise en relief, il est plus difficile de trouver des exemples où l'on emploie le microphone comme un instrument de musique dans la partie musicale de la bande. Les « effets phonographe », pour emprunter l'expression de Mark Katz, s'observent davantage dans le traitement de la parole que de la musique (Katz 2010, p. 2). Néanmoins, le médium stéréophonique de la diffusion du son et lumière était exploité par Jarre lorsqu'il créait des antiphonies ou des passages en strettes orchestrales, qui mettaient en valeur la distribution spatiale du son. Les producteurs des premiers son et lumière misaient sur le pouvoir de la diffusion stéréophonique de la trame musicale à souligner la dimension spatiale du récit. Ainsi Gaston Papeloux, qui a réalisé le son et lumière *À toutes les gloires de la France* à Versailles en 1953 (celui pour lequel Cocteau a signé le livret en collaboration avec André Maurois, et Jacques Ibert la musique), nota dans le programme du spectacle : « au musicien de songer en écrivant sa partition qu'elle sera diffusée dans l'espace, qu'elle a pour mission de souligner le texte, annoncer ou préciser les sentiments et former d'un bout à l'autre du spectacle un lien continu, mais varié » (Papeloux 1954). Pour sa part, Jarre avait déjà employé des effets antiphoniques dans sa première pièce pour « stéréophonie dirigée », *Nucléa*, en répartissant des phrases successives aux côtés opposés du théâtre (figure 2).

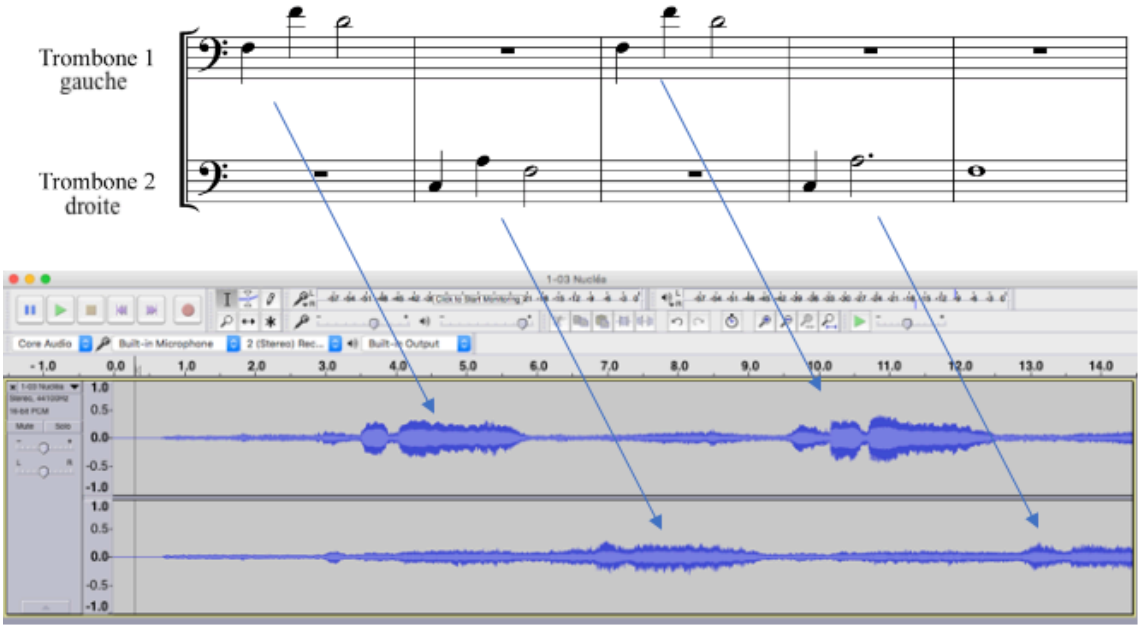


Figure 2 : Transcription de motifs tirés du début de Nucléa*, musique de Maurice Jarre, et visualisation dans l'application Audicity des mêmes motifs dans l'enregistrement stéréophonique. Source : Jarre [1952]1997, plage 2.*

L'antiphonie est ici un moyen d'exhiber les possibilités spatiales du dispositif stéréophonique dont le Chaillot était alors nouvellement muni. Dans la musique des *Très riches heures de Chambord*, Jarre écrivait pour un orchestre dirigé par un jeune Serge Baudo qui n'avait pas encore créé *Et exspecto resurrectionem mortuorum* d'Olivier Messiaen (il faudra attendre 1965)[13]. Jarre ouvre sa partition par une figure rythmique facilement repérable, commençant par une note répétée quatre fois, qui est ensuite traitée en strettes, faisant entendre sur l'axe horizontal les instruments orchestraux dans leur emplacement habituel sur la scène (cordes à gauche, vents au milieu, cuivres à droite, etc.).

On devine que le motif en strette a été conçu pour mettre en valeur le dispositif de la stéréophonie dirigée, invitant l'auditeur, dès le début du spectacle, à repérer l'emplacement du motif chaque fois qu'il réapparaît chez un autre instrument placé dans un endroit unique du champ stéréophonique. Tout comme l'antiphonie de l'ouverture de *Nucléa* de la figure 2, l'écriture en strette ici constitue un exemple de l'« effet phonographe » proposé par Katz, car il découle des caractéristiques d'enregistrement et/ou de diffusion. Mais le cas le plus spectaculaire de « stéréophonie dirigée » est probablement celui qui est le plus difficile à évaluer, même à partir d'un enregistrement d'archive stéréophonique. Les effets spatiaux les plus spectaculaires étaient inscrits dans les deux pistes du magnétophone employé pour la diffusion du spectacle. Pendant le transfert de la bande, les potentiomètres étaient ajustés de telle manière à créer l'illusion de déplacement sonore, un procédé qui est au cœur de la stéréophonie dirigée. Comme l'a expliqué Jean-Wilfrid Garrett : « Ce procédé permettait de recréer artificiellement des déplacements arbitraires en reproduisant électriquement dans les deux canaux de transmission des variations d'intensité opérées sur un collecteur sonore unique » (Garrett 1990, p. 21). Garrett et Bernhart ont par ailleurs précisé dans le brevet déposé pour la stéréophonie dirigée que leur technique

> consiste à utiliser à la prise de son une seule source de modulation (microphone, pick-up, etc.) dont l'énergie de sortie est envoyée dans deux canaux de transmission alimentant chacun, directement ou après enregistrement, un appareil de reproduction sonore, l'effet recherché de localisation ou de déplacement étant obtenu par réglage des niveaux relatifs des signaux dans ces deux canaux. (Bernhart et Garrett 1953, p. 1)

Ce témoignage nous amène à suggérer qu'un long passage dans le son et lumière de Chambord qui évoque les armées du maréchal de Saxe traversant le terrain du palais fut spatialisé au moyen de cette technique. Dans ce même extrait du spectacle, Jarre composa une musique qui rend hommage à la tradition des marches militaires françaises, un thème d'une certaine carrure en *do* majeur, avec des figures de marche conventionnelles de croche pointée-double croche, le tout déclamé par les cuivres et accompagné par des roulements de la caisse claire.

13 Parmi les musiciens de l'orchestre qui ont enregistré la partition du spectacle de Chambord, on compte le célèbre flûtiste Jean-Pierre Rampal, Ginette Martenot à l'instrument électronique inventé par son frère, ainsi que l'hautboïste Étienne Baudo, père du chef d'orchestre (Contrats d'artistes, MAP 81-4-138).

Sur l'enregistrement d'archive stéréophonique que nous avons obtenu, les cuivres et percussions se trouvent à droite. Mais au cours des presque deux minutes de cette marche ininterrompue, le son passait lentement de droite à gauche, inspirant probablement un critique à noter que la technologie de la stéréophonie dirigée « parvenait à évoquer, d'une façon saisissante, la marche des régiments du maréchal de Saxe, dont les différentes fanfares semblaient toutes venir d'un point de l'horizon, pour disparaître à l'autre » (Peignot 1957, p. 9). Garrett et Bernhart ont créé cet effet à l'aide de leur procédé stéréophonique qui « permet de créer artificiellement à la reproduction la localisation ou des effets de déplacement d'une ou plusieurs sources sonores images, lesquels effets peuvent être modifiés à volonté » (Bernhart et Garrett 1953, p. 1). Intégrer une musique de marche qui évoque une troupe de soldats qui traverse l'espace du spectacle devant le monument semble être un topique voire un cliché du genre, du moins à ses débuts. Le dispositif de la stéréophonie dirigée aurait été à même de pouvoir faire déplacer le son sur l'axe latéral, invitant le spectateur à un mouvement de la tête qui cherche à localiser le son comme lorsque l'on assiste à un match de tennis.

Un an après le son et lumière de Chambord, le spectacle du château de Chenonceau, *Au temps des dames de Chenonceaux* (1953), présenté pendant quatre décennies, proposait une autre marche à fort potentiel stéréophonique (Lerouge 1996). Cette fois, la marche n'évoque pas l'arrivée de l'armée du maréchal de Saxe, mais plutôt, selon la description de l'auteur du texte, Jean Martin-Demézil, l'« entrée solennelle » du « petit roi François II accompagné de sa femme, la douce Marie Stuart, et de la Reine mère » (Cloërec 1953, face A, 12:10). On imagine bien les têtes qui tournaient dans l'espoir d'apercevoir le passage des personnages royaux. La musique qui accompagne cette scène suggérée fut composée et dirigée par un autre compositeur de film, René Cloërec, qui confie un thème allant à différents groupes d'instruments à vent, offrant la possibilité de déplacements sonores à mesure que les thèmes sont confiés à différents groupes instrumentaux (*ibid.*, 12:15-13:17).

Une autre séquence musicale du son et lumière de Chenonceau semble évoquer un mouvement spatial également propice à la stéréophonie dirigée : aux déplacements linéaires de la marche se substitue le mouvement circulaire d'une danse en rond (extrait audio 3). La narratrice décrit « Paysannes aux chapeaux à la rustique ». S'ensuit une danse vivace à quatre temps arrangée en antiphonies brusques. Le thème se relaie entre les groupes suivants : trompettes, hautbois, trompettes, hautbois, trombones, clavecin, trombones, clavecin**,** bois-clavecin. Sur le plan spatial, en se basant sur l'emplacement habituel de ces familles d'instruments sur une scène lors d'un concert symphonique, nous passons de l'arrière-gauche (trombones) à l'avant-gauche (bois), de l'arrière-droite (trombones) à l'arrière-gauche (clavecin) (*ibid.*, 13:40-14:10).

Plus on avance dans le temps, plus il est probable que les compositeurs (encouragés par les producteurs ou de leur propre volonté) composaient de la musique antiphonique afin de mettre en valeur les systèmes de son stéréophoniques que les spectacles déployaient. Ainsi, dans un article de 1957 sur les dispositifs sonores des sons et lumière mis en place par Pathé-Marconi, on évoque le son et lumière de Domrémy, où « un oratorio [de Delerue] aux effets stéréophoniques spectaculaires fait revivre "sainte Jeanne de Domrémy" » ([Anonyme] 1957a).

Conclusion

Le spectacle son et lumière fait ressortir la façon dont des développements dans le domaine de la musique d'avant-garde allaient souvent de pair avec l'évolution simultanée de moyens et de formes propres à l'industrie et à la culture de masse. Ceci n'est sans doute pas étonnant, mais a longtemps été occulté par le discours des compositeurs eux-mêmes pour lesquels, comme l'a noté Patrick Valiquet, « *an ideology of aesthetic isolation supported the otherwise contradictory work of appropriating the tools of commercial broadcasting and recording* » (Valiquet 2012, p. 415). Dans un compte-rendu du *Cambridge Introduction to Electronic Music*, Monty Adkins note ainsi que bien que les genres et les formes de la musique électronique n'existaient pas en vase clos et entraient en contact avec des aspects de la culture populaire de l'époque, les récits dominants du volume de Cambridge occultent le fait que, par exemple, « *it is no coincidence that Jean-Michel Jarre, Christian Clozier, Iannis Xenakis and François Bayle all produced large-scale* son et lumière *experiences in the 1970s and 1980s* » (Adkins 2015, p. 273). Certes les « expériences » son et lumière qu'évoque Adkins correspondent peu à ce qu'on entend par « spectacle son et lumière » au cours des années 1950 et 1960, le sens même de « son et lumière » ayant muté au cours des années 1970 et 1980. Cette mutation fait en sorte à ce que les son et lumière de créateurs comme Xenakis ou Clozier n'avaient que peu à voir avec les drames historiques présentés à Chambord ou Villandry. Néanmoins, certaines constantes persistaient : offre culturelle grand public, spectacles centrés autour d'une écoute médiée par l'audiotechnique, et le caractère *in situ* du spectacle qui offre une « animation » d'un lieu historique. Isoler artificiellement les activités purement « savantes » des principaux acteurs de l'avant-garde musicale sans prendre en compte leurs activités plus visibles par le public généraliste revient à accepter l'esthétique d'isolement esthétique comme axiome et fausse le portrait historique de l'écosystème de la musique expérimentale. Les spectacles grand public jouaient, selon cette lecture, un rôle de vulgarisateur de modes d'écoute déjà courants dans les sphères confidentielles de la musique expérimentale au sens large, à l'instar de la démocratisation de la musique concrète menée par Luc Ferrari dans les Maisons de la culture dans la France au lendemain de Mai 68 (Drott 2009).

Mais au-delà de ce fait, la dimension sonore des spectacles son et lumière démontre comment la stéréophonie en France a été comprise à travers le prisme du concept schaefferien d'« objet sonore » transmis notamment à travers des productions du Club d'essai comme le son et lumière. En concevant les sons en tant qu'objets plutôt qu'en tant qu'événements, les oreilles des auditeurs ont été formatés à percevoir leur position dans l'espace – les objets sont pourvus d'un emplacement, alors que les événements vibratoires n'ont pas de position unique dans l'espace (Kane 2019, p. 62-63)[14]. Essentiels à ce travail de « formatage » des oreilles du public, les journalistes, dans d'innombrables textes sur les spectacles, guidaient le

14 Voir l'opposition de Christopher Cox à l'objet sonore schaefferien en faveur de l'« événement sonore », dans Kane 2019, p. 62-63.

public à travers cette nouvelle forme d'écoute audiotechnique, comme l'illustre cette description de 1955 du dispositif sonore du spectacle de Versailles :

> Si huit haut-parleurs dans les jardins et 12 sur le château font naître et s'éteindre les voix [des acteurs] à droite, à gauche, au centre, permettant de localiser les sources sonores, de les situer suivant le relief et les plans que leur ont accordés les scénaristes, ce ne fut possible que grâce à un procédé stéréophonique inventé par un ingénieur de la R.T.F. : José Bernhart. Il s'agissait de reproduire électriquement ce que l'oreille, par la vibration des timbres et l'intensité des ondes, perçoit naturellement. Les mouvements et les cris de la foule furent enregistrés à part, sur magnétophone ; récits, passages dramatiques, gros plans, subirent le même sort, tandis que la musique, à l'aide de micros disposés à droite et à gauche, suivant la localisation sonore, était enregistrée directement en stéréophonie. Un mixage définitif eut lieu sur double piste, et par l'intermédiaire des haut-parleurs disposés à droite et à gauche de la façade, il fut possible de faire entendre les sons à gauche ou à droite ou à tel point précis, suivant les besoins de l'action ! (Serge 1955, s.p.)

Cette conception a donc eu un impact sur la façon dont la stéréophonie a été conçue, employée, perçue et mise en marché. Mais la nouvelle écoute audiotechnique que le son et lumière contribuait à répandre n'a pas fait l'unanimité. Dans une lettre datée du 11 février 1960 au metteur en scène belge Oscar Lejeune, le vénérable critique musical Émile Vuillermoz dénonce le « domaine de l'imposture et du mensonge organisés » qui sont le propre du « son électronique » :

> J'en suis désormais certain. Nous ne connaissons que des timbres musicaux fardés, maquillés, marinés et cuisinés avec un art certain, mais en contradiction flagrante avec la vérité. Le son acoustique, pur au départ, passe par les mains de 20 intermédiaires savants et consciencieux qui lui prodiguent des soins de beauté analogues à ceux des chirurgiens esthétiques qui pour améliorer le visage d'une star redessinent ses sourcils, lui inventent une bouche nouvelle et transforment la couleur de son épiderme. (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), 80-1-130)

Mais déplorer les effets du son électronique est tacitement reconnaître sa portée sur l'écoute. Ainsi, des prestations grand public comme le son et lumière renforçaient la conception de la stéréophonie en tant que phénomène d'orientation spatiale qui concernait le mouvement d'objets sonores à travers l'espace. Cette conception a ensuite exercé un impact profond sur la façon dont des œuvres d'allégeance avant-gardiste qui appropriaient la dimension spatiale, telles que *Doubles* et *Gruppen*, furent perçues et évaluées.

Bibliographie

Adkins, Monty (2015), « [Recension :] Nick Collins, Margaret Schedel and Scott Wilson, *Cambridge Introductions to Music. Electronic Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013) », *Organised Sound*, vol. 20, nº 2, p. 273-275, https://doi.org/10.1017/S1355771815000151.

[Anonyme] (1957a), « Triomphe de l'art et de la technique française. Pathé Marconi réalise le premier "Son et lumière" anglais », *Arts*, nº 128, 4-10 septembre.

[Anonyme] (1966a), « Louise de Vilmorin jette un charme sur Chambord », *Combat*, 6 juin.

[Anonyme] (1966b), « Spectacles "son et lumière" », *La Croix*, 18 juin.

Bernhart, José et Jean-Wilfrid Garrett (1953), « Procédé pour la reproduction stéréophonique des sons », Ministère de l'Industrie et du Commerce, Service de la propriété industrielle, Brevet d'invention nº 1.021.500, demandé le 5 juillet 1950, délivré le 3 décembre 1952, publié le 19 février 1953.

Bernhart, José (1949), *Traité de prise de son*, Paris, Eyrolles.

Bernhardt, José (1952), « Rapport concernant la diffusion et la sonorisation d'un programme au Château de Chambord », 24 mars, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), 81-4-146.

Boret, Didier (1965), « Tous les soirs un nouveau "Son et lumière" conte les grands moments de Chambord », *La Croix*, 16 juillet.

Boulez, Pierre (1958), « Quelques mots sur ma nouvelle partition », supplément aux *Carnets Lamoureux*, 16 mars, cité dans Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Julliard, 1958, p. 247.

Boulez, Pierre (1963), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël-Gonthier, 1963.

Boulez, Pierre (1966), « À la limite du pays fertile », dans *Relevés d'apprentis*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 205-221.

Buhler, James, David Neumeyer, et Rob Deemer (2010), *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, Oxford, Oxford University Press.

Carter, David (2021), « The Middle Space of Lifestyles and Middlebrow Cultures », dans Tony Bennett *et al.* (dir.), *Fields, Capitals, Habitus. Australian Culture, Inequalities and Social Divisions*, Londres, Routledge, 2021, p. 169-183.

Caudron, Jean-Philippe (1960), « Son et lumière. Une plongée féérique dans l'histoire de la France », *La Vie catholique*, mai, p. 20-22.

Cayssials, Alfred (1972), « La voie du son et lumière reste ouverte », *Revue française d'électricité*, nº 238, p. 34-44.

Christ, Yvan (1956), « Pour ou contre "Son et lumière". Les adversaires l'emportent sur les partisans », *Arts*, 19 décembre, s. p.

Christ, Yvan (1958), « Dénoncez les vandales. Une grande campagne dirigée », *Arts*, 16 avril, s. p.

Clarendon [pseud. Bernard Gavoty] (1958), « Pierre Boulez ou *La polka des chaises* », *Le Figaro*, 18 mars, p. 18.

Cocteau, Jean (1960), « C'est la nuit que parlent les pierres », *Réalités, Femina-Illustration*, nº 176, septembre, p. 48.

Crespelle, Jean-Paul (1958), « Paul Robert-Houdin a eu l'idée de "son et lumière" en voyant le château de Chambord illuminé un soir d'orage en 1947 par la foudre », *France-Soir*, 9 août.

Drott, Eric (2009), « The Politics of *Presque rien* », dans Robert Adlington (dir.), *Sound Commitments. Avant-Garde Music and the Sixties*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 144-166, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195336641.003.0008.

Dumesnil, René (1958), « Pierre Boulez, Peter Frankl, Georges Prêtre aux concerts Lamoureux », *Le Monde*, 18 mars, p. 13.

Garrett, Pierre-Frédéric (1990), « Les premiers “son et lumière” (1952-1961) », mémoire, École nationale supérieure de bibliothécaires.

Gayou, Évelyne (2007), *Le GRM, Groupe de recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard.

Goldman, Jonathan (1999), « Autour du concept de “recherche musicale” », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 10, nº 2, 1999, p. 55-58.

Goldman, Jonathan (2016), « Listening to *Doubles* in Stereo », dans Peter O'Hagan et Edward Campbell (dir.), *Pierre Boulez Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 246-269, https://doi.org/10.1017/CBO9781107477216.011.

Goldman, Jonathan (2017), « Of Doubles, Groups and Rhymes. A Seriation of Works for Spatialized Orchestral Groups (1958-1960) », dans Jonathan Goldman et Jonathan Dunsby (dir.), *The Dawn of Musical Semiology*, Rochester, University of Rochester Press, p. 139-176.

Hamon, Jean (1960), « Où en est la stéréophonie ? », *Combat*, 26 août, cité dans Garrett 1990, p. 20.

Helm, Everett (1958), « Space, It's Wonderful », *Saturday Review*, nº 41, 15 novembre, p. 55.

Huthwohl, Joël (2019), « Tellur, Yllen et la stéréo. Musique, sons et voix dans *Nucléa* au TNP en 1952 », *Revue Sciences/Lettres*, nº 6, https://doi.org/10.4000/rsl.2195.

Iverson, Jennifer (2018), *Electronic Inspirations. Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde*, Oxford, Oxford University Press, 2018, https://doi.org/ 10.1093/oso/9780190868192.001.0001.

Jaji, Tsitsi Ella (2014), *Africa in Stereo. Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*, New York, Oxford University Press, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199936373.001.0001.

Kane, Brian (2019), « The Fluctuating Sound Object », dans James A. Steintrager et Rey Chow (dir.), *Sound Objects*, Durham (NC) et Londres, Duke University Press, p. 53-72.

Katz, Mark (2010), *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, 2e éd., Berkeley, University of California Press.

Le Moellic, Jean Jacques et Jean Michel Berthod (s. d.), *Mémoire de l'Électricité, du Gaz et de l'Éclairage public*, http://megedoudeau.jmbertho.odns.fr/index.php/eclairage-public/histoire/tour-de-france-de-la-lumiere, consulté le 23 décembre 2020.

Lerouge, Stéphane (1996), « Entretien avec René Cloërec », *Cinescores Center*, https://cinescores.dudaone.com/entretien-avec-rene-cloerec, consulté le 8 décembre 2020.

Lewis, Hannah (2019), French Musical Culture and the Coming of Sound Cinema, New York, Oxford University Press, 2019.

Manufacture française des pneumatiques Michelin (1972), *Châteaux de la Loire*, Paris, Pneu Michelin.

Menger, Pierre-Michel (1983), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine (2019), « Construire un public au temps de la hi-fi, de la stéréo, de la radio-télévision et du vinyle. Une dimension mal connue des recherches du TNP (Théâtre national populaire) de Jean Vilar (1952-1963) », intervention au colloque *Les sciences du son en action. Acoustique, physiologie et technologie en France (XIXe-XXe siècles)* (Paris, Ircam, 22 mars), https://medias.ircam.fr/x490b0f, consulté le 28 mai 2021.

Monin, Éric (2010), « La naissance des premiers spectacles son et lumière. *Les très riches heures de Chambord* », dans Robert Carvais *et al.* (dir.), *Édifice & artifice. Histoires constructives. Recueil de textes issus du Premier Congrès francophone d'histoire de la construction (Paris, 19-21 juin 2008)*, Paris, Picard, p. 856-864.

Monin, Éric (2019), « Les techniques pionnières des premiers spectacles son et lumière », *Revue Sciences/Lettres*, nº 6, https://doi.org/10.4000/rsl.2154.

Nilchiani, Azadeh (2019), « Du relief sonore à la radio », *Sens public*, https://doi.org/10.7202/1067437ar.

Nones, Philip (2016), « *Fête de la lumière*. Florent Schmitt's Extravagant Showpiece at the Paris Exposition (1936-37) », dans *Florent Schmitt*, site internet, https://florentschmitt.com/2016/12/17/fete-de-la-lumiere-florent-schmitts-extravagant-showpiece-at-the-paris-exposition-1937/, consulté le 23 décembre 2020.

Ouzounian, Gascia (2020), *Stereophonica. Sound and Space in Science, Technology and the Arts*, Cambridge, MA, The MIT Press.

Papeloux, Gaston (1954), Programme du spectacle « À toutes les gloires de la France », s. p.

Peignot, Jérôme (1957), « À propos de la musique dans les spectacles "son et lumière" », *Musica*, nº 35, février, p. 8-12.

Pincherle, Marc (1958), « La musique », *Les Nouvelles littéraires*, 20 mars, p. 10.

Ranjard, Michel, (1958) « J'ai mis sur pied le premier spectacle "son et lumière" réalisé au monde », *France-Soir*, 21 août.

Robert-Houdin, Paul (1951), « Rapport concernant la présentation nocturne et l'éclairage du Château de Chambord », 24 octobre, cité dans Garrett 1990, p. 65.

Roux, E. (1957), « Les spectacles de "son et lumière" », *Gazette de Lausanne,* 27 septembre.

Serge, Alain-Y. (1955), « Comment revivent les splendeurs passées des châteaux de Chambord, de Versailles et de Vincennes grâce à Son et lumière », *Témoignage chrétien*, 1er juillet.

Simeone, Nigel (2002), « Music at the 1937 Paris Exposition. The Science of Enchantment », *The Musical Times*, vol. 143, nº 1878, p. 9-17, https://doi.org/10.2307/1004419.

Soanes, Catherine, et Angus Stevenson (2008), « Son et lumière », *Concise Oxford English Dictionary*, vol. 11, Oxford University Press, https://www.proquest.com/docview/2137945074?accountid=12543, consulté le 4 février 2019.

Sprout, Leslie (2019), « Composing Film Music in Theory and Practice. Honegger's Contributions to *Les misérables* and *Rapt* », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 72, nº 1, p. 43-113, https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.1.43.

Tardieu, Jean (1957), « Décade de musique expérimentale », *La Revue musicale*, nº 236, p. 103-104.

Valiquet, Patrick (2012), « The Spatialisation of Stereophony. Taking Positions in Post-War Electroacoustic Music », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 43, nº 2, p. 403-421, https://www.jstor.org/stable/23342829.

Veitl, Anne (1997), *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale » et l'État en France de 1958 à 1991*, Paris, L'Harmattan.

Médiagraphie

Boulez, Pierre ([1965]2010), *Doubles*, Residentie Orkest, Pierre Boulez (dir.), dans *Darmstadt Aural Documents Box 1*, CD 3, NEOS 11060 [coffret de 6 CD].

Cloërec, René (1953), *Au temps des dames de Chenonceaux, légende historique*, René Cloërec (dir.), Ensemble vocal Marcel Couraud, Philips P 76.702 R [disque 33 t.], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8815234v#, consulté le 15 juin 2021.

Delerue, Georges et Halim el Dabh (1961), *Ici a commencé l'histoire*, interprètes non spécifiés, République arabe d'Égypte, Ministère de la Culture, Organisation des antiquités égyptiennes, S.T. 5, S.T. 6 [disque 33 t.].

Jarre, Maurice (1997), *Musique de scène, Théâtre national populaire (1951-1963)*, musiciens du Club d'essai de l'ORTF, BMG 7432146832-2 [CD].

Jarre, Maurice [compositeur] et Jean Martin-Demézil [scenariste] (1952), *Les très riches heures de Chambord* [enregistrement d'archives numérisé].

Xenakis, Iannis ([1972]2011), *Polytope de Cluny*, fichier vidéo numérique, Centre Iannis Xenakis, http://www.centre-iannis-xenakis.org/items/show/4131, consulté le 19 avril 2021.

Archives

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), Charenton-le-Pont (France), cartons 80 et 81.

Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Paris, dossiers SW854, SW921, SW524 et SW8486.

Fonds Pierre Boulez, Faculté de musique, Université de Montréal.

La marque du musicien. Une proposition de canevas d'analyse

Danilo C. Dantas

Résumé

Les transformations de l'industrie de la musique causées par la révolution digitale ont forcé les musiciens à maîtriser de nouvelles compétences qui vont au-delà de leurs talents artistiques. Une de ces compétences est le développement et la gestion de leur marque. Le présent article propose un canevas d'analyse de la marque du musicien. Cet outil, composé de cinq sections distinctes – le contexte social, l'univers artistique, la proposition artistique, l'univers individuel et la proposition individuelle – permet l'analyse de la légitimité artistique et de l'authenticité du musicien.

Mots clés : marque ; marque-personne ; marketing ; musicien ; communication.

Abstract

Changes in the music industry caused by the digital revolution have forced musicians to master new skills that go beyond their artistic talents. One of these skills is personal brand development and management. This article presents a framework for analyzing a musician's brand. This tool, composed of five distinct sections—social context, artistic environment, artistic statement, personal environment, and personal statement—makes it possible to analyze a musician's authenticity and artistic legitimacy.

Keywords: brand; person-brand; marketing; musician; communication.

Introduction

Dans la configuration actuelle de l'industrie de la musique, plusieurs artistes se voient contraints de maîtriser des outils qui vont au-delà de leurs compétences musicales[1]. L'ère du musicien *do-it-yourself* force ces artistes à mieux connaître, entre autres choses, la comptabilité, la finance, le droit, la négociation et le marketing. Dans cette dernière catégorie, un outil est particulièrement important : la gestion de la marque.

En effet, la marque de l'artiste est une composante très importante de son succès commercial. Au-delà de la qualité intrinsèque de ses œuvres artistiques, d'autres éléments relatifs à l'artiste, et qui forment sa marque, jouent un rôle essentiel dans le jugement porté par les fans. Prenons, par exemple, le rappeur Eminem. Dans « The Storm », un rap *freestyle* dans lequel il critique l'ex-président des États-Unis, Donald Trump, il dit :

> *And any fan of mine who's a supporter of his*
> *I'm drawing in the sand a line: you're either for or against*
> *And if you can't decide who you like more and you're split*
> *On who you should stand beside, I'll do it for you with this:*
> *Fuck you!*

Certains partisans de Donald Trump, qui étaient, jadis, des fans d'Eminem, lui répondirent en se filmant en mettant les CDs de l'artiste à la poubelle. Il apparaît évident que cette réaction est exclusivement le fruit du positionnement politique de l'artiste et non de la qualité de son art. Avec cette prise de position très claire, le rappeur a ainsi mis en lumière une facette importante de sa marque artistique.

La marque est un élément complexe. La matérialisation de la marque du musicien se fait à travers différents éléments comme, par exemple, ses morceaux (chansons, mélodies et paroles), le contenu des entrevues accordées, le contenu publié sur ses réseaux sociaux, sa façon de s'habiller, les associations (ou les dissociations) que le musicien crée avec d'autres personnes, organismes et marques, les projets parallèles auxquels il participe, et même les scandales dans lesquels il est impliqué. Ainsi, il est important pour le musicien ou pour toute personne responsable de la gestion d'une marque artistique de comprendre comment la marque fonctionne et d'agir consciemment afin de bâtir une marque qui sera appréciée par les fans.

Dans ce contexte, l'objectif de cet article est de présenter le canevas de marque du musicien, un outil d'analyse destiné à tous ceux qui gèrent leur propre marque ou celle d'un autre artiste. Il s'agit d'une réflexion théorique principalement ancrée dans la littérature en marketing, plus spécifiquement celle portant sur les marques-personnes, et illustrée par plusieurs exemples choisis de façon arbitraire. En proposant ce canevas, nous nous plaçons dans une perspective où l'artiste – autant comme auteur-compositeur que comme interprète d'une œuvre artistique – est un élément central dans l'appréciation de cette dernière.

1 Dans cet article, l'utilisation du genre masculin a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

Qu'est-ce qu'une marque ? La marque traditionnelle et la marque-personne

Le concept de marque est défini en marketing comme tout nom, terme, dessin, symbole ou toute autre caractéristique servant à identifier les biens ou services d'un vendeur et à les différentier de ceux de ses concurrents (Brunet *et al.* 2017). Nous distinguons, ainsi, les deux principales fonctions d'une marque : l'identification et la différenciation d'un produit vis-à-vis de ses concurrents.

Dans le cadre de cet article, nous nous intéressons à un type spécifique de marque : la marque-personne. Gorbatov et ses collègues définissent la marque-personne comme un ensemble de caractéristiques d'un individu (attributs, valeurs, croyances, etc.) traduites en récit et en imagerie dans le but d'établir un avantage concurrentiel dans l'esprit du public cible (Gorbatov, Khapova et Lysova 2018). Comme Centeno et Wang (2017) le soulignent, les célébrités sont des marques humaines (ou, en d'autres mots, des marques-personnes), leurs performances sur et en dehors de la scène, hors ligne et en ligne, publiques ou privées, étant des exercices de marketing et de *branding*. Ainsi, les musiciens, à travers la création et la diffusion de leurs œuvres artistiques et leurs positionnements en tant qu'individus, peuvent être considérés comme des marques-personnes à part entière.

La création d'une marque personnelle serait donc un processus stratégique de création, de positionnement et de maintien d'une perception positive de soi, basée sur une combinaison unique de caractéristiques individuelles, qui formalisent une promesse communiquée au public cible à travers un récit et une imagerie différenciés (Gorbatov, Khapova et Lysova 2018). Par exemple, Parmentier, Fischer et Reuber (2013) identifient quatre pratiques que les marques-personnes peuvent adopter afin de se positionner dans des champs organisationnels établis. Même si l'intention derrière le développement d'une marque est la création d'une image positive de soi, la perception de la marque par les fans, d'autres parties prenantes et les consommateurs en général, n'est pas un processus que les gestionnaires contrôlent complètement. Toutes les actions, comportements et déclarations rendus publics par l'artiste, indépendamment de toute intention de construction d'une marque, auront une incidence sur la manière dont il sera perçu par ses fans. La marque est ainsi complexe et partiellement contrôlable.

Afin de bien gérer une marque, il est nécessaire de comprendre les éléments qui la constituent. Pour cela, nous proposons le canevas de marque du musicien.

Le canevas de marque du musicien

L'outil présenté ici a comme objectif principal d'analyser la marque du musicien. Il s'agit d'un outil descriptif qui identifie les principales composantes de cette marque-personne. Il permet aux responsables de la gestion de la marque du musicien de reconnaître des éléments qui peuvent être utilisés pour son développement. Par exemple, le canevas s'avère utile pour identifier les différents thèmes qui pourraient faire l'objet de publications dans les réseaux sociaux. Il sert également à identifier d'éventuels changements de contexte qui peuvent constituer des risques quant à la perception de la marque de l'artiste ou à son positionnement, et à évaluer l'authenticité et la légitimité de l'artiste.

Le canevas, dont la structure est schématisée sur la figure 1, est composé de cinq sections distinctes. Ces composantes sont imbriquées les unes dans les autres : le contexte social, l'univers artistique, la proposition artistique, l'univers individuel et la proposition individuelle. Nous décrivons chacune d'elles ci-après.

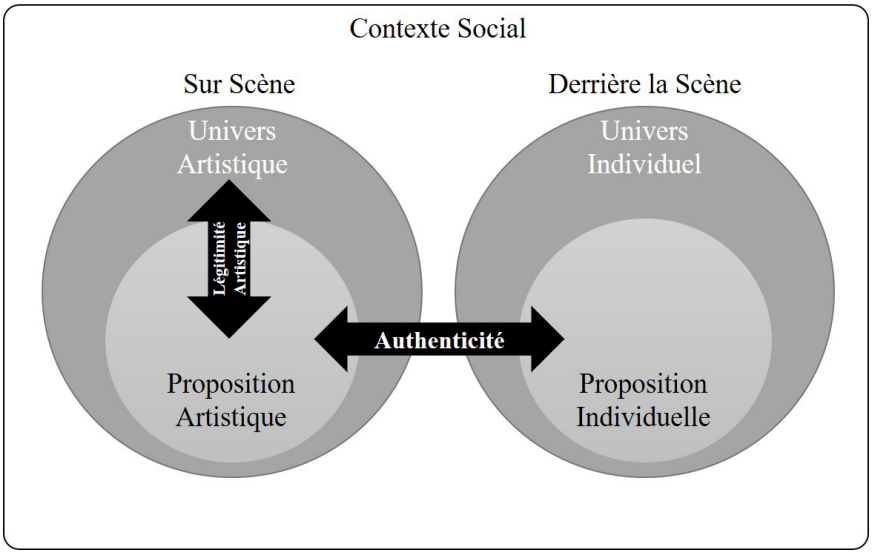


Figure 1 : Le canevas de marque du musicien.

Le contexte social

Toute activité artistique est imbriquée dans un contexte social. Cela implique que les produits culturels sont consommés et, surtout, évalués en fonction de la réalité dans laquelle ils sont insérés. Les mœurs, les valeurs, les tensions entre les différents groupes sociaux sont autant d'exemples d'éléments qui constituent le contexte social du canevas. Ils ne font pas partie de la marque du musicien en tant que telle, mais sont importants dans la compréhension et dans l'évaluation de celle-ci. Ces éléments peuvent être plus durables, comme les valeurs d'une société, ou plus éphémères, comme une vague de protestations, comme le mouvement #MeToo, ou encore le mandat d'un politicien. Prenons, par exemple, le cas de la chanson « Some Girls » des Rolling Stones, sortie en 1976. Ses paroles font des généralisations peu flatteuses à propos des femmes et sur la base de leur origine ethnique :

> *French girls they want Cartier, Italian girls want cars*
> *American girls want everything in the world you can possibly imagine*
> *English girls they're so prissy, I can't stand them on the telephone*
> *Sometimes I take the receiver off the hook, I don't want them to ever call at all*
> *White girls they're pretty funny, sometimes they drive me mad*
> *Black girls just wanna get fucked all night, I just don't have that much jam*
> *Chinese girls are so gentle, they're really such a tease*
> *You never know quite what they're cookin', inside those silky sleeves*

Si cette chanson avait été lancée aujourd'hui, il paraît évident qu'elle aurait été fortement critiquée et que la perception que les fans ont du groupe en aurait certainement été affectée. Une même proposition artistique présentée dans deux contextes sociaux distincts aura ainsi de fortes chances d'être interprétée et appréciée de deux manières complètement différentes.

Le contexte social englobe les deux éléments principaux du canevas : les éléments « sur scène » et les éléments « derrière la scène ». Les premiers désignent les aspects artistiques, le deuxième les aspects humains (ou intimes) de la marque-personne analysée.

Les éléments sur scène

1. Univers artistique

Ici, nous retrouvons toutes les références artistiques auxquelles l'artiste et son œuvre s'associent, ou bien celles auxquelles les consommateurs les associent. Cet « univers artistique » comprend notamment les artistes appartenant au même style ou à la même époque que le musicien, les artistes l'ayant influencé (et pas uniquement d'un point de vue artistique) ou les mouvements artistiques auxquels il se rattache. Du point de vue du consommateur, ces références servent de point d'ancrage pour évaluer, par exemple, le caractère novateur des œuvres proposées par le musicien ou encore pour juger l'appartenance de l'artiste à un mouvement artistique particulier. Il est important de souligner que, pour faire partie de cette section du canevas, un élément n'a pas nécessairement à être en relation directe avec l'artiste. Il suffit que les consommateurs fassent l'association entre l'artiste et cet élément pour que son inclusion au modèle doive être considérée.

Prenons, par exemple, le cas de Lady Gaga. Son univers artistique est composé, en partie, de tous les autres artistes évoluant dans la pop, comme Katy Perry et Billie Eilish. Le simple fait que Lady Gaga évolue dans l'univers de la pop *mainstream* crée automatiquement chez les consommateurs une association entre elle et d'autres artistes de ce même courant musical. Ceci n'implique pas forcément que les consommateurs considèrent comme parfaitement équivalentes les œuvres de ces artistes. Ce que nous proposons, c'est que l'ensemble des œuvres de ces artistes (ou des propositions artistiques, comme on le verra plus loin) crée chez les consommateurs un point de référence, une idée prototypique à laquelle ils comparent les œuvres individuelles de chacun de ces artistes. Le monde de la mode est un autre élément faisant partie de l'univers artistique de Lady Gaga. L'évolution de la mode et les grandes tendances dans ce milieu aident les fans à interpréter et à juger les actions de la chanteuse, célèbre pour l'extravagance de certaines de ses robes, dont celle faite de viande et portée en 2010 aux MTV Video Music Awards (voir les images dans Keirans 2015).

Dans le canevas, l'univers artistique englobe la proposition artistique, que nous présentons ci-dessous.

2. Proposition artistique

Dans cette partie du canevas, nous retrouvons les activités artistiques du musicien, surtout celles qui sont « visibles » pour le public ou, en d'autres mots, mises à leur disposition pour consommation. Il s'agit d'éléments contrôlables par l'artiste. Tout d'abord, tous les éléments de l'offre artistique proposés par le musicien, ainsi que sa définition en tant qu'artiste (pianiste, chanteur, compositeur, multi-instrumentiste, etc.) sont pris en compte dans cette section. Albums, *singles*, spectacles, collaborations, entre autres, ou toute combinaison de ces éléments sont ici à considérer. La qualité perçue de son travail artistique est également prise en compte dans cette partie du canevas.

Analysons, par exemple, le cas du guitariste Slash. Différents éléments composent la proposition artistique de ce musicien : son appartenance au groupe Guns N'Roses ; ses travaux indépendants avec Slash and the Snake Pit et Miles Kennedy & the Conspirator ; *Nothing Left to Fear*, un film d'horreur lancé en 2013 pour lequel il a agi à titre de producteur et composé la bande sonore ; ainsi que ses collaborations avec des artistes comme Michael Jackson ou encore Lenny Kravitz. Bien évidemment, il s'agit d'une proposition bien ancrée dans l'univers artistique du rock.

Dans cette section du canevas de marque, nous retrouvons également les éléments visuels qui caractérisent l'artiste. Dans le cas de Slash, il s'agit de son instrument de choix, une guitare Gibson de modèle Les Paul, son chapeau haut de forme, ses tatouages, sa coiffure couvrant partiellement son visage, ainsi que ses logotypes. Ces éléments forment l'identité visuelle de la marque-personne.

Les éléments derrière la scène

Dans cette section du canevas, nous retrouvons les éléments non artistiques de la marque-personne, notamment l'univers individuel et la proposition individuelle.

1. Univers individuel

Cette section du canevas est composée de tous les éléments qui ne sont pas liés à la pratique artistique du musicien, mais auxquels la personne derrière la marque (par opposition à l'artiste) s'associe de manière volontaire ou non. De la même manière que les éléments de la proposition artistique déterminent ceux de l'univers artistique, les éléments de la proposition individuelle (que nous développerons plus bas) déterminent les éléments de l'univers individuel. Par exemple, un artiste qui ne se positionne pas politiquement et qui ne traite pas de questions politiques (directement ou indirectement) dans son œuvre n'aura pas la politique comme élément de son univers individuel. En revanche, un artiste qui s'affiche comme végane et défenseur des droits des animaux aura l'écologie – du moins la défense des droits des animaux – comme composante importante de son univers individuel.

Un exemple fort intéressant est celui de Willie Nelson, chanteur américain de country. Cet artiste, au-delà de ses talents artistiques, est connu par ses prises de position relatives à la légalisation de la marijuana. Il est d'ailleurs coprésident du comité consultatif du National Organization for the Reform of Marijuana Laws,

une organisation à but non lucratif qui plaide pour la réforme des lois sur la marijuana aux États-Unis et propriétaire de l'entreprise Willies Reserve, qui commercialise des produits à base de cannabis. Il semble évident que toutes les questions liées à cet univers – l'état d'avancement de la légalisation de la marijuana aux États-Unis, la prolifération des usages du cannabis, etc. – peuvent avoir une influence sur la perception de la marque Willie Nelson par ses fans. L'univers individuel influence donc la perception de la marque. En outre, si, dans un contexte de prohibition totale, nous pouvons considérer des artistes – Willie Nelson, par exemple – comme des transgresseurs, dans un contexte de légalisation cette perception ne serait pas la même.

2. Proposition individuelle

Nous faisons ici référence à la dimension humaine ou personnelle de l'artiste : sa vie privée, son statut familial, les causes auxquelles il s'associe, ses positionnements politiques, etc. Dans le cas d'un groupe de musique, ces éléments peuvent correspondre, par exemple, à la relation entre les membres (harmonieuse ou non), mais aussi aux choix non artistiques faits par l'ensemble des membres du groupe comme, par exemple, celui de soutenir une cause en particulier.

Pour reprendre l'exemple de Lady Gaga, quelques éléments de sa proposition individuelle semblent importants dans l'analyse de sa marque. En premier lieu, son positionnement politique. Son soutien à la candidature de Joe Biden à la présidence des États-Unis en 2020 a été très médiatisé. En second lieu, la maladie dont elle souffre, la fibromyalgie, participe également de la composition de sa proposition individuelle (voir Berman et Boguski 2018). Bien évidemment, il ne s'agit pas d'un élément volontairement développé par l'artiste, mais le fait qu'elle soit très ouverte par rapport à sa santé rend cet aspect important dans sa définition en tant que personne et, par conséquent, dans la définition de sa marque.

Dans cette section du canevas, nous retrouvons également tous les événements ponctuels, positifs ou négatifs, vis-à-vis desquels l'artiste a été impliqué : un scandale sexuel, un accident majeur ou une distinction non artistique reçue (comme, par exemple, le diplôme en sciences politiques obtenu par Tom Morello, guitariste du groupe Rage Against the Machine) sont autant d'exemples d'événements qui font partie de la proposition individuelle de la marque du musicien et qui influencent la perception de cette dernière.

Discussion : l'authenticité et la légitimité au cœur de la marque

Le canevas proposé ici constitue un outil très important pour identifier les composantes de la marque du musicien. Cependant, les artistes et les gestionnaires de marque doivent avoir conscience que l'identification des composantes d'une marque ne suffit pas à contrôler intégralement sa perception par les fans, puisque celle-ci est subjective. Une partie de la marque est ainsi tributaire de la manière dont les fans se l'approprient. Par conséquent, le travail de construction de la marque pourrait rencontrer des défis de taille dans des contextes où les fans adoptent un rôle actif dans ce processus. Un des exemples les plus parlants de co-création d'une marque avec les fans est celui du groupe de folk rock américain Grateful Dead. Ce groupe

californien a intégré dans son imagerie des pièces créées par les fans, les Deadheads. Le célèbre logo « Skull and Lightning Bolt », par exemple, a été dessiné par deux fans (Cory342 2012). Certains étaient même autorisés à créer et à vendre le *merchandising* du groupe lors des concerts.

Ensuite, l'interrelation entre les éléments composant la marque du musicien est importante pour comprendre deux dimensions essentielles de sa valeur : l'authenticité et la légitimité. La première, l'authenticité, porte sur la relation entre les éléments sur scène et derrière la scène. La seconde, la légitimité, traite de la relation entre la proposition artistique et l'univers artistique.

L'authenticité

Un des premiers usages du canevas de marque du musicien est l'analyse de l'authenticité de l'artiste. Moulard, Garrity et Rice (2015) définissent l'authenticité comme la perception, par les consommateurs, qu'une célébrité se comporte selon son soi réel. Dans le cadre du canevas, l'authenticité correspond à la cohérence entre la proposition individuelle et la proposition artistique. Plus ces deux propositions sont perçues comme étant proches et cohérentes, plus l'artiste sera perçu comme authentique. Plusieurs éléments peuvent être pris en compte par les consommateurs pour évaluer l'authenticité de l'artiste.

Considérons, par exemple, un artiste qui évolue dans le milieu du *gangsta rap*, sous-genre du hip-hop qui aborde des thèmes comme les gangs de rue, la violence et les drogues. Si cet artiste, dans sa proposition individuelle, arbore des éléments liés à la thématique de ses chansons (la participation à des gangs de rue, à des actes violents, à des arrestations par la police, etc.), on pourrait dire qu'il sera perçu, fort probablement, comme étant authentique.

La légitimité

Le canevas de la marque du musicien peut s'avérer utile, également, pour évaluer la légitimité d'un artiste. Ce concept a été défini de différentes manières dans la littérature. Dans notre cas, la légitimité est un attribut sociologique par lequel une marque-personne est perçue comme correspondant à une identité professionnelle inscrite dans un système socialement construit (Pluntz et Pras 2020). Ainsi, pour évaluer la légitimité artistique du musicien, nous devons nous demander dans quelle mesure l'artiste est perçu comme appartenant à un courant ou à une discipline artistique donnée. Nous faisons cela en comparant le contenu de l'univers artistique avec la proposition artistique. Plus la proposition artistique d'un artiste est perçue comme étant en lien avec les éléments de son univers artistique, plus cet artiste sera perçu comme légitime.

Notons, cependant, que l'évaluation de la légitimité d'un artiste est un phénomène dynamique, qui évolue avec le temps. Par exemple, certains styles de musique sont fortement identifiés avec une région ou un pays, et on pourrait supposer qu'un artiste ne venant pas de la région avec laquelle son style de musique est associé pourrait avoir plus de difficultés à bâtir sa légitimité dans le milieu. Pourtant, bien que la pop

soit un style dominé par des artistes occidentaux, le succès d'artistes comme Psy et la création de la scène K-Pop ont fait de la Corée du Sud une des régions incontournables de ce genre musical.

Conclusion

Force est de constater qu'aujourd'hui le talent artistique n'est pas la seule condition pour réussir dans l'industrie de la musique. La révolution numérique ayant baissé les barrières d'entrée dans cette industrie, les musiciens se retrouvent face à une concurrence toujours plus intense. Ainsi, ils se voient obligés de développer d'autres atouts et compétences afin de se faire une place sur le marché. Un de ces atouts est la manière dont leurs fans actuels et potentiels les perçoivent. En d'autres mots, il s'agit de bâtir sa marque personnelle.

Avoir une marque forte et bien perçue apporte un certain nombre de bénéfices aux artistes comme, par exemple, l'attachement à la marque (Eng et Jarvis 2020) et le succès commercial (Muñiz, Norris et Fine 2014). Le canevas de marque du musicien permet à l'artiste ou à toute personne responsable de la gestion de la marque d'un artiste de bien identifier les éléments constituant cette marque et pouvant contribuer à la renforcer ou à l'affaiblir.

Dans l'analyse d'une marque-personne, il est important de prendre en considération autant la perception que l'artiste a de lui-même, mais, surtout, celle que les fans (actuels ou potentiels) ont de lui. N'oublions pas que l'image de marque est fondée principalement sur une perception et pas exclusivement sur des données factuelles. Si le travail de construction de la marque est bien fait, l'écart ne devrait pas être trop grand entre les souhaits de l'artiste et la perception que les fans ont de sa marque. En identifiant les éléments contrôlables et incontrôlables de la marque analysée, il est possible d'entrevoir les actions qui peuvent être mises en place afin de bâtir une image en accord avec les intentions de l'artiste. Bien que ce canevas ait été pensé pour les musiciens, il pourra être utilisé, avec des modifications mineures, par d'autres artistes appartenant à d'autres disciplines artistiques.

Bibliographie

Berman, Michele R., et Mark S. Boguski (2018), « Lady Gaga. Music Icon, Budding Actress… and Fibromyalgia Patient », *Medpage Today*, 25 octobre, https://www.medpagetoday.com/popmedicine/celebritydiagnosis/75914, consulté le 7 juin 2021.

Brunet, Johanne, *et al.* (2017), *Gestion du marketing*, Montréal, Chenelière éducation.

Centeno, Dave, et Jeff J. Wang (2017), « Celebrities as Human Brands. An Inquiry on Stakeholder-actor Co-creation of Brand Identities », *Journal of Business Research*, vol. 74 (mai), p. 133-138, https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2016.10.024.

Corry342 (2012), « February 19, 1969, Fillmore West. Grateful Dead/Golden Toad (Bob Thomas) », *Hooterollin' Around* [blogue], 13 juillet, http://hooterollin.blogspot.com/2012/07/february-19-1969-fillmore-west-grateful.html, consulté le 26 mai 2021.

Eng, Bennie, et Cheryl B. Jarvis (2020), « Consumers and Their Celebrity Brands. How Personal Narratives Set the Stage for Attachment », *Journal of Product & Brand Management*, vol. 29, nº 6 (septembre), p. 831-847, https://doi.org/10.1108/JPBM-02-2019-2275.

Gorbatov, Sergey, Svetlana N. Khapova, et Evgenia I. Lysova (2018), « Personal Branding. Interdisciplinary Systematic Review and Research Agenda », *Frontiers in Psychology*, vol. 9 (novembre), article 2238, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02238.

Keirans, Maeve (2015), « See What Lady Gaga Meat Dress Looks Like Now, 5 Years Lates », *MTV News*, 28 août, http://www.mtv.com/news/2254239/lady-gaga-meat-dress-vmas, consulté le 7 juin 2021.

Moulard, Julie G., Carolyn P. Garrity, et Dan H. Rice (2015), « What Makes a Human Brand Authentic? Identifying the Antecedents of Celebrity Authenticity », *Psychology & Marketing*, vol. 32, nº 2 (Janvier), p. 173-186, https://doi.org/10.1002/mar.20771.

Muñiz Jr, Albert M., Toby Norris, et Gary A. Fine (2014), « Marketing Artistic Careers. Pablo Picasso as Brand Manager », *European Journal of Marketing*, vol. 48, nº 1/2 (février), p. 68-88, https://doi.org/10.1108/EJM-01-2011-0019.

Parmentier, Marie-Agnès, Eileen Fischer, et A. Rebecca Reuber (2013), « Positioning Person Brands in Established Organizational Fields », *Journal of the Academy of Marketing Science*, vol. 41, nº 3 (mai), p. 373-387, https://doi.org/10.1007/s11747-012-0309-2.

Pluntz, Camille, et Bernard Pras (2020), « "It's Good." "Says Who?". The Mediating Role of Professional Legitimacy on the Relationship between Film-extension Performance and Changes in Directors' Human Brand Identity », *Journal of Product & Brand Management*, vol. 29, nº 6 (septembre), p. 745-765, https://doi.org/10.1108/JPBM-02-2019-2272.

Autonomie de l'élève musicien. Analyse compréhensive des représentations et des stratégies des professeurs, entre prescription et construction du savoir

Sarah Chardonnens Lehmann

Résumé

Le contexte de l'enseignement instrumental présente des spécificités au niveau de la forme. Souvent dominé par un enseignement prescriptif, cette forme d'enseignement exige néanmoins une grande autonomie de l'élève et le développement de compétences autorégulatives. L'objectif de cette recherche est d'analyser et confronter les représentations du concept d'autonomie des professeurs et les stratégies qu'ils mettent en place pour développer cette compétence avec leurs élèves. Inscrite dans une perspective compréhensive et exploratoire, l'analyse des données s'appuie sur le modèle du processus de subjectivation d'Étienne Bourgeois (2018) et sur la taxonomie de Robert J. Marzano et John S. Kendall (2007). Les résultats montrent que les professeurs interrogés définissent le développement de l'autonomie comme un élément clé de l'enseignement instrumental, mais demeurent plus vagues lorsqu'il s'agit de décrire des stratégies pédagogiques permettant de les développer. Ceci nous conduira à formuler des pistes pour des recherches ultérieures et quelques éléments indicateurs pour la formation des professeurs de musique.

Mots clés : autonomie ; élève ; enseignement ; instrument ; stratégies.

Abstract

Music teaching is a type of education with specific features, where the teacher-musician holds a large part of the knowledge. Most often, the student practices alone. This kind of prescriptive teaching requires significant autonomy from the student and the development of self-regulatory skills. Because of this apparent contradiction between autonomy development and teaching methods, this study interviewed twenty music teachers, to analyze and compare their representations of autonomy and the strategies used to develop these skills in their students. This exploratory data analysis is supported by Étienne Bourgeois' model of subjectivation (2018) and uses Robert J. Marzano and John S. Kendall's taxonomy (2007). Results show that teachers define autonomy development as a key element of music teaching, but struggle to pinpoint the pedagogical strategies for developing it. This leads us to propose some directions for further research and some benchmark elements for training music teachers.

Keywords: autonomy; instrument; strategies; student; teaching.

Introduction

L'enseignement instrumental, comme tout enseignement, est constitué de trois éléments fondamentaux : un professeur, un élève et un savoir (Houssaye 2014). L'élève apprenti musicien rencontre son professeur une fois par semaine pour une leçon individuelle. Le savoir à acquérir est à la fois la connaissance et la maîtrise du fonctionnement de l'instrument, et la connaissance et le respect des codes musicaux. Dans le domaine musical, jouer ou interpréter une œuvre répond à des critères précis faisant référence à un idéal interprétatif. L'enseignement est orienté vers le savoir, la maîtrise de l'instrument, le respect et l'exécution des codes (Coen 2018, Marchand 2011). Ce modèle d'enseignement est réactif à l'erreur : une fausse note, un phrasé mal conduit, une nuance oubliée seront relevés, améliorés, corrigés.

L'enseignement est organisé en référence à une pratique autonome : l'élève devra exercer son instrument individuellement pendant la semaine, chez lui. Les leçons hebdomadaires se tiennent sur plusieurs années et impliquent une relation enseignant-enseigné marquée par leurs personnalités. Cette longue cohabitation au sein d'un modèle oral de l'apprentissage établit une relation où prédomine la connaissance-du-tout attribuée à l'enseignant et la connaissance-du-rien attribuée à l'enseigné. Le professeur sera l'exemple de la maîtrise de l'instrument, l'interprète-décodeur du sens de la partition, le guide méthodologique et le mentor qui connaît l'élève et ses caractéristiques personnelles (Lartigot 1999). On pourrait supposer qu'il contrôle donc l'intégralité du processus tout en exigeant une importante autonomie de l'élève. À notre connaissance, cette apparente contradiction entre enseignement prescriptif et autonomie de l'élève est peu thématisée dans la littérature scientifique. Notre recherche s'intéresse donc à la représentation du concept d'autonomie et aux stratégies mises en place par les professeurs pour développer l'autonomie de leurs élèves dans le cadre de l'enseignement instrumental.

Dans l'enseignement instrumental, quelle place l'interaction professeur-élève donne-t-elle au développement de l'autonomie de l'élève ? Cette question joue un rôle fondamental dans notre travail. Pour y répondre, nous abordons le problème du point de vue des enseignants. En effet, des travaux antérieurs (Ursin et Palionemi 2019) ont montré que la manière dont le professeur se représente son propre rôle est importante pour le choix de ses stratégies d'enseignement, tout en sachant qu'il peut exister une différence entre ce que l'enseignant dit et ce qu'il fait en réalité, ainsi qu'une interaction entre pratique et représentations de l'enseignant. Dans la suite de cet article, le cadre théorique présente d'abord la prescription qui régit dans le domaine musical pour ensuite exposer brièvement les concepts d'autonomie et d'autorégulation (Zimmermann et Pons 1990) et enfin s'intéresser au récent travail d'Étienne Bourgeois (2018) autour du processus de subjectivation. Les étapes du processus ainsi que ses composantes et l'important rôle attribué au maître et à la transmission nous permettront de comprendre les représentations des enseignants à propos du développement de l'autonomie de leur élève. Ce cadre très récent a, selon nous, l'avantage d'intégrer une certaine vision de l'autonomie telle qu'elle se construit dans l'apparente contradiction de la situation interactive avec un maître. La partie méthode présente ensuite l'analyse qualitative et la taxonomie de Robert J. Marzano et John S. Kendall

(2007) pour analyser les données récoltées auprès de 21 professeurs d'instrument, ainsi que les outils et processus d'analyse utilisés. Enfin, nous développerons les résultats des analyses, suivis d'une discussion de ces résultats et d'une ouverture sur des pistes pour des recherches ultérieures ainsi que des clés pour soutenir la formation des enseignants.

Partie théorique

Le cadre prescriptif

L'enseignement instrumental détient aujourd'hui encore la trace de caractéristiques historiques, à l'époque où l'objectif principal était le « développement de haut niveau d'aptitudes musicales » (Hargreaves 1995, p. 174). Bien que les écoles de musique actuelles ne soient plus réservées à une élite, cet enseignement a conservé sa logique prescriptive de transmission du savoir et répond à des éléments spécifiques, des invariants particuliers. Par exemple, émettre un son avec une clarinette nécessite une position correcte de l'embouchure (position idéale de la lèvre inférieure sur l'anche) ou encore le respect d'une certaine inclinaison de l'instrument par rapport au corps du musicien, de même qu'interpréter une œuvre de Mozart répond à des critères esthétiques et des conventions historiques (Kémâl 2009).

Le contenu, la musique, est extrêmement valorisé et respecte des critères esthétiques variés (historique, de style, de nationalité). Par exemple, l'indication « *dolce* » d'une sonate de Brahms n'aura pas la même signification chez Mahler (Christensen 1995). Ce contenu, représenté par la partition, est le pivot autour duquel s'organise la leçon (Marchand 2009). La partition sert de référence pour le professeur afin d'évaluer les résultats de l'élève. Le professeur enseigne à l'élève comment maîtriser son instrument pour pouvoir interpréter la partition et entrer dans l'essence de l'art musical. Aux yeux de l'élève, le professeur est *le* spécialiste de l'instrument, chargé d'enseigner les aspects techniques et surtout *le* musicien, détenteur du savoir musical : l'exécution musicale experte est la finalité de l'apprentissage. Les compétences professionnelles sont essentiellement axées sur les compétences instrumentales (Lartigot 1999). L'enseignant a un statut dominant et détient le pouvoir du sens (Jorro 1999). L'élève « influençable et désireux d'imiter » (Marchand 2009, p. 215) s'approprie les gestes du musicien, guidé par son professeur. Par de nombreuses répétitions, l'élève pratique son instrument seul, en suivant les conseils de l'enseignant. Ce cadre d'apprentissage formel répond à un ensemble de règles (Lahire 2001, Coen et Zulauf 2015, Coen 2018) régi par la prescription et qui nécessite malgré tout une certaine forme d'autonomie.

Les concepts d'autonomie et d'autorégulation

Développer l'autonomie est une des finalités de l'éducation. Le concept d'autonomie est présenté tantôt comme une fin, tantôt comme un moyen (Bourreau et Sanchez 2006). L'apprenant autonome définit ses propres objectifs, décide des critères de réussite, adopte et met en place des stratégies qu'il a choisies pour atteindre ses objectifs, puis contrôler ses actions et s'autoréguler (Zimmerman 2008). L'élève détermine si sa performance musicale est satisfaisante ; si elle ne l'est pas, il utilise

des stratégies de travail pour y remédier (Carey, Harrison et Dwyer 2016). Apprendre un nouveau morceau, le présenter à son professeur pour la leçon suivante est une tâche complexe : éviter de travailler avec des erreurs, intégrer les nuances, trouver un phrasé, jouer au tempo indiqué sont autant d'épreuves nécessitant persévérance, stratégie, motivation et capacités d'autorégulation.

Quelle est donc la place de l'enseignant dans ce *devenir autonome* de l'élève ?

> Comment devenir sujet – au sens de pouvoir trouver sa propre voie, de pouvoir penser, parler et agir en je– dans une situation de formation ? La question est difficile, car la transmission, qui est au cœur de toute entreprise éducative ou formative, est toujours, par nature, asymétrique, fondée précisément, au moins au départ, sur un rapport d'autorité et de dépendance. (Bourgeois 2018, p. 67)

Pour répondre à ces questions, la description par Bourgeois du processus de subjectivation livre quelques pistes à propos du développement de l'autonomie. Bien qu'il l'étudie dans le cadre de la formation des adultes, nous allons pouvoir le transposer à l'enseignement instrumental grâce à quelques exemples d'élèves musiciens.

La subjectivation

Une personne autonome a le sentiment d'exister, elle se différencie des autres, elle a une réflexivité personnelle, elle fait des choix, se positionne et devient sa propre création. Elle se construit elle-même, contribue à sa propre identité. Elle devient *sujet***.** Ce processus de construction identitaire, finalité de toute formation, est décrit par Bourgeois (*ibid.*) comme processus de subjectivation. Cette construction intègre à la fois l'apprentissage et le développement de la personne, ainsi que le rôle du professeur. Il s'agit d'une construction identitaire pour devenir un acteur autonome. Bourgeois mentionne un « va-et-vient » entre le sujet et « l'Autre » au fur et à mesure des étapes traversées et rappelle que le parcours n'est jamais terminé. Fondamentalement, l'apprenant autonome, élève musicien, est ouvert, a le désir d'apprendre et de se développer ; il devient sujet en cinq étapes (figure 1).

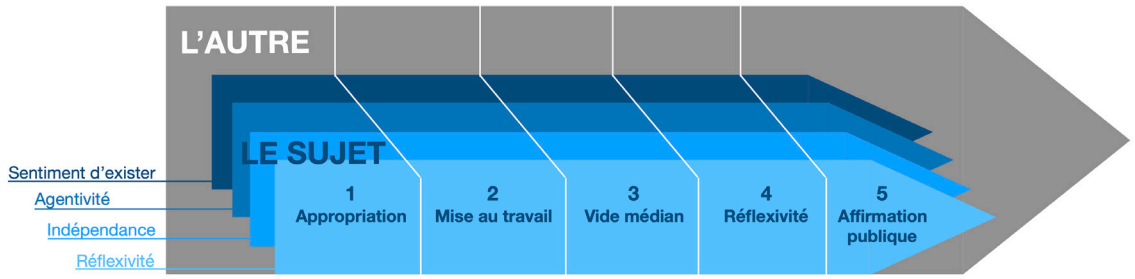


Figure 1 : Conceptualisation par l'auteure de la subjectivation selon Étienne Bourgeois (2018).

Bien que le schéma soit représenté de manière linéaire par les flèches, il faut considérer ces cinq étapes comme un phénomène en spirale, permettant d'ouvrir plusieurs processus de subjectivation en parallèle.

1) « L'appropriation de connaissances nouvelles » : appropriation, apprentissage classique, assimilation du savoir, « entrer dans le monde de "l'Autre" », qui

maîtrise des savoirs et des savoir-faire que l'apprenant s'approprie progressivement. Considérons l'exemple de Marco, élève musicien débutant, qui apprend un nouveau doigté ;

2) « La mise au travail des connaissances acquises » : la deuxième étape permet au sujet de mettre à l'épreuve les connaissances acquises, de faire seul en respectant les règles, dans son espace existentiel, de reproduire un modèle et mobiliser une pensée réflexive en cours d'apprentissage. Par exemple, Marco exercera le nouveau doigté dans différents exercices pour l'appropriation du geste musical ;
3) « Le Vide médian » : le sujet n'arrive pas à synthétiser, à reconstituer les diverses connaissances qui sont parfois contradictoires. Pour passer cette difficulté, il faut faire une pause, lâcher prise. Présent ou non, le professeur doit autoriser cette distance. Avec l'exercice et la compréhension, Marco a intégré cognitivement et physiquement le nouveau doigté. Cependant, il doit pouvoir se faire confiance et oser se lancer pour pouvoir intégrer de manière détendue ces nouvelles combinaisons techniques. Cette troisième étape est une amorce d'écart entre le sujet et le modèle. L'apprenant s'est plongé dans le monde de l'autre, a acquis des connaissances, des savoirs (étape 1), les a exercés (étape 2) et arrive au moment crucial de l'apprentissage. Il prend de la distance et adopte une posture de « passivité intérieure » qui lui permettra de structurer sa pensée et ses nouveaux apprentissages en un tout cohérent ;
4) « La réflexivité critique » sur la performance, la connaissance : l'apprenant habite ses apprentissages et développe une pensée réflexive critique. Cette démarche de pensée combine analyse et évaluation. Marco joue son morceau avec le nouveau doigté et évalue sa performance. Est-ce que cela correspond à ce qu'il souhaite ? Cela permettra au sujet de présenter son apprentissage assimilé et digéré à « l'Autre ». La production ou la présentation de son savoir à « l'Autre » permet au sujet de s'affirmer et de se détacher, il gagne en autonomie, se construit et assume sa propre voie ;
5) « Affirmation publique », du je au nous, reconstruction d'une œuvre personnelle : la cinquième étape est l'obtention d'une « reconnaissance d'exister » dans lequel le sujet se confronte au regard des autres, s'affirme par un engagement public et une interaction avec les autres. Marco présente son morceau en petit concert privé à un public.

Quatre composantes font partie de cette construction :

1) Le sentiment d'exister : présenté comme un concept relationnel avec son estime de soi, son identité, la relation aux autres. L'élève musicien a choisi son instrument et existe à travers sa pratique instrumentale en construction ;
2) L'agentivité : concept dans lequel le sujet, par son action intentionnelle, son sentiment d'efficacité personnelle, ses motivations, son autodétermination permettront d'agir et réagir de manière autoréflexive. L'élève musicien est fier de ce qu'il peut déjà interpréter avec son instrument, il est capable de se motiver pour atteindre un but ;
3) L'indépendance du sujet : la capacité de se détacher du modèle, la capacité d'être seul. L'élève musicien, bien qu'influencé par son professeur, aura le courage de s'affirmer dans son interprétation, dans sa production musicale ;

4) La réflexivité : acte fondateur du sujet, outil d'émancipation, modalité d'apprentissage et d'orientation. L'élève musicien réfléchit à ce qu'il joue, analyse sa production, émet un jugement et s'autorégule (composante métacognitive).

Le rôle du professeur devient très intéressant dans ce processus de subjectivation. L'Autre peut être tantôt expert (transmetteur du savoir), normatif (donne les indications de respect du texte musical), tantôt guide ou mentor (encourage, accompagne l'élève). On comprend les dangers de cette relation professeur-élève. Le désir de transmettre, la passion et l'enthousiasme du professeur peuvent devenir une entrave à la subjectivation. Il peut se créer une relation de dépendance entre les deux personnes. Selon Bourgeois, il ne faut pas la refuser, car elle nourrit le processus, mais le professeur doit veiller à orienter l'action vers l'apprentissage. Puis, peu à peu, par le retrait progressif de ses interventions, il permet à l'élève de se responsabiliser et de « faire seul ».

Il est intéressant de constater que l'enseignement instrumental s'intègre bien au processus de subjectivation décrit par Bourgeois. La principale difficulté relevée concerne la motivation de l'élève et la proactivité que nécessite l'apprentissage musical. Puisque l'accès à ce savoir savant musical est fortement géré par le professeur, l'élève peut rencontrer plusieurs types de difficultés à « faire seul ». Dans ce contexte instrumental, « faire seul » pose un problème, car il peut être interprété à différents niveaux taxonomiques (Marzano et Kendall 2007). Il peut exister une tension entre le « faire seul-débrouille-toi » et le « faire seul-exactement-comme-je-te-dis » du professeur.

Rôle du professeur

Considérant l'autonomie de l'élève comme un processus d'acquisition, quelle est la place du professeur dans ce processus ? S'agit-il d'un apprentissage de l'autonomie guidé par le professeur ou une autonomie de l'apprentissage géré par l'élève ? Nous nous interrogeons sur la manière dont l'enseignant voit la situation et les stratégies utilisées. L'élève instrumentiste travaille souvent seul, mais, selon Bourgeois, le sujet n'est jamais seul. Durant la première phase (appropriation), il acquiert des connaissances, des outils, un cadre. Le professeur a la fonction de transmetteur de savoir, pour un enseignement qui se peut être transmissif, voire prescriptif. Dans la deuxième phase (mise au travail), le sujet mobilise ses nouvelles connaissances, les assimile progressivement. Cette mise en œuvre des savoirs est indispensable pour la formation d'automatismes du sujet. Ces automatismes vont renforcer le niveau de maîtrise du sujet, lui fournir des outils et des stratégies sur lesquels il peut s'appuyer et ainsi soutenir son autonomie. Durant ce processus, le professeur a une posture de guide méthodologique, peut servir de soutien émotionnel, mais doit surtout permettre au sujet de se différencier progressivement. Cela ouvre des portes vers l'innovation et la créativité (Bourgeois 2018, p. 155). Durant le Vide médian, le professeur peut inciter à la rêverie, à la passivité, suggérer à l'élève de faire des pauses, prendre du recul. Vient ensuite la phase de réflexivité pendant laquelle le professeur peut offrir des pistes d'analyses, de réflexions au sujet. Ce développement de la pensée critique peut porter sur des actions, des sentiments, des émotions ou des manières de travailler et est un

aspect fondamental du processus dans lequel le questionnement du professeur trouve toute sa place. Enfin, durant la dernière phase du processus de subjectivation, le sujet se présente au regard des autres. Le musicien interprète sa pièce et vit une affirmation de soi. Cela demande du courage et une prise de risque.

Tout au long du processus, la posture du professeur s'adapte au moment de l'apprentissage et a des fonctions contextuelles, émotionnelles et cognitives. Il donne du sens à l'apprentissage, enseigne les savoirs, faire vivre l'expérience de ce savoir, gère les affects, les difficultés. Il construit un accompagnement cognitif adapté, de l'étayage au « desétayage » (Bourgeois 2018, p. 221). Il impose un cadre normatif favorable à la subjectivation (négociations de règles, fixer des limites, contrat pédagogique). Le professeur est présent, accompagne, mais il ne force pas : il laisse le temps et respecte les rythmes du processus. Il s'agit d'un travail d'expert, de transposition didactique des savoirs enseignés et d'accompagnement pédagogique du processus d'appropriation. Guidé par ses propres conceptions, ses convictions personnelles et son expérience, le professeur occupe une place importante dans ce processus d'acquisition de l'autonomie, mais doit savoir également se retirer de la relation enseignant-enseigné pour permettre le processus de subjectivation.

Recherche sur les stratégies d'enseignement de l'autonomie

Les recherches et les résultats à ce jour confirment que le développement de l'autonomie est lié aux compétences et aux stratégies d'autorégulation de l'élève (Zumbrunn, Tadlock et Roberts 2011). Ainsi, l'utilisation concrète de stratégies qui interviennent à différents instants du processus d'apprentissage favorise la performance de l'élève. À cet égard, les recherches actuelles nous informent que deux aspects sont essentiels au développement de l'autonomie : a) la verbalisation et l'explicitation des processus cognitifs (Runtz-Christan et Coen 2017), et b) les compétences et le degré d'expertise de l'apprenant (Hadji 2012, Cosnefroy 2010).

a) La verbalisation est fondamentale pour favoriser une prise de conscience de l'élève. Dans le cadre de l'enseignement instrumental, Chrystel Marchand (2011) relève que l'élève a peu de possibilités de verbaliser ses stratégies. De son côté, Jean-Pierre Astolfi (2017) souligne que la verbalisation permet à l'élève de participer à la construction de ces compétences et acquérir de nouvelles connaissances. Susan Hallam (2011) s'est, quant à elle, intéressée aux types de stratégies que les musiciens professionnels adoptent (identifier les passages difficiles et se concentrer sur ces passages pour le travail, par exemple) et elle confirme que les élèves qui adoptent des stratégies cognitives pour assister leur travail ont un meilleur niveau d'expertise, indépendamment de leur développement en maturité. Les stratégies de musiciens professionnels, plus complexes que les capacités des élèves, sont révélatrices du moment ultime de la subjectivation. Considérer leur parcours est éclairant pour la formation. La connaissance de ces stratégies appropriées peut réduire légèrement la quantité de travail, mais ne remplace pas les heures d'exercice personnel, soit la phase d'incorporation selon Bourgeois. Cependant, dans cette phase d'incorporation, il est essentiel pour l'élève de développer des connaissances métacognitives pour contrôler, évaluer et réguler son apprentissage. Afin de cerner la problématique de l'activation cognitive

dans l'enseignement, Jere Brophy (2000), Christian Harnischmacher et Jens Knigge (2017) et Étienne Bourgeois (2018) relèvent une composante importante : contextualiser et appréhender la musique dans son environnement.

b) L'utilisation de stratégies d'apprentissage dépend du développement d'expertise de l'élève (Hadji 2012). Si l'élève n'a pas assez de connaissances musicales, ses stratégies seront limitées. La pratique efficace dépend des connaissances musicales et métacognitives de l'apprenant instrumentiste et des compétences (Cantwell et Millard 1994). Au sujet de la pratique musicale, l'exercice quotidien de l'élève implique de s'exercer avec une fonction de consolidation et de flexibilisation du processus d'apprentissage. Frank Lipowsky (2017) confirme l'évidence empirique : l'exercice et la répétition renforcent le succès d'apprentissage. S'exercer, répéter une tâche renforce l'apprenant dans son apprentissage et la routine lui permet de trouver un chemin plus rapide (neurologiquement). Ainsi, le degré d'expertise atteint par l'élève est déterminé par le temps qu'il investit à travailler son instrument et les stratégies mobilisées (Ericsson, Tesch-Romer et Krampe 1990, Sloboda *et al.* 1996, Davidson 2004).

Synthèse et question de recherche

Dans ce cadre prescriptif, et selon la logique de subjectivation de Bourgeois, nous interrogeons dans cette étude les conceptions éducatives de cet apprentissage instrumental ainsi que les différentes postures de l'enseignant (guide, accompagnant, modèle…). Ce système est en recherche d'équilibre entre transmission du savoir (héritage d'un passé culturel prestigieux) et constructivisme éducatif. La leçon hebdomadaire incite l'élève à une apparente autonomie, mais exercer son instrument seul peut parfois être une réelle difficulté pour l'élève. Nous avons donc interrogé 21 professeurs pour répondre aux questions suivantes :

1) Quelles sont leurs représentations du concept d'autonomie et de l'élève autonome ?
2) Quelles sont leurs stratégies pour transmettre les connaissances et compétences musicales, guider l'apprentissage tout en favorisant le travail autonome et proactif de l'élève ?
3) Quels liens peut-on identifier entre leurs représentations de l'autonomie et les stratégies déclarées ?
4) Quelle est la place de la transmission et de la subjectivation décrites par Bourgeois ? Comment le maître, l'Autre, accompagne-t-il le sujet dans ce processus ?

Méthode

Cette recherche de type herméneutique (Van der Maren 1996) vise une démarche compréhensive : donner un sens au phénomène en analysant le contenu. L'implication du chercheur dans tout le processus (Charlier 1998) est donc importante : élaboration de questions de recherche basées sur l'expérience et la littérature, récolte des données en entretien et analyse-interprétation des données (Miles et Huberman 2003). De plus, cette construction de sens reste locale. La complexité et la multitude des conditions liées au phénomène et aux résultats sont limitées dans le temps, le lieu et l'action.

La méthode empirique d'analyse de contenu est de type qualitatif (Mayring 1993, L'Écuyer 1990, Bardin 2001, Miles et Huberman 2003). Le chercheur relève les significations données par les personnes interrogées en rapport aux actions dans lesquelles elles sont impliquées. Ces significations sont le produit d'un processus d'interprétation, des inférences qualitatives (Erickson 2012).

La collecte de données a été réalisée par un entretien individuel (enregistré, puis retranscrit) de 21 professeurs de musique. D'une durée d'environ 40 minutes, ces entretiens ont eu lieu entre janvier et mai 2018. Les professeurs, hommes et femmes de six nationalités différentes, ont de 8 à 40 années d'expérience d'enseignement et sont représentatifs des principales familles d'instruments (cordes, bois, cuivre, percussion). Ils ont répondu à une série de 20 questions de type semi-ouvertes, ont été interrogés sur la définition de l'autonomie et de l'élève autonome, ainsi que sur l'importance qu'ils consacrent à cette autonomie dans leur enseignement. Ils ont également pu s'exprimer par rapport aux stratégies, aux outils ou attitudes qui pourraient soutenir, développer cette autonomie chez leurs élèves.

Le protocole d'entretien a été élaboré à partir de la littérature étudiée et séparé en trois parties. La première partie porte sur les termes associés à l'autonomie, la définition de l'autonomie et de l'élève autonome et également sur l'importance donnée au développement de l'autonomie chez leurs élèves. La deuxième partie s'intéresse aux stratégies, outils et attitudes utilisés par l'enseignant pour développer et soutenir cette autonomie. La troisième partie invite les professeurs, à partir d'un exemple d'élève concret, à décrire les stratégies utilisées pour soutenir le développement de son autonomie.

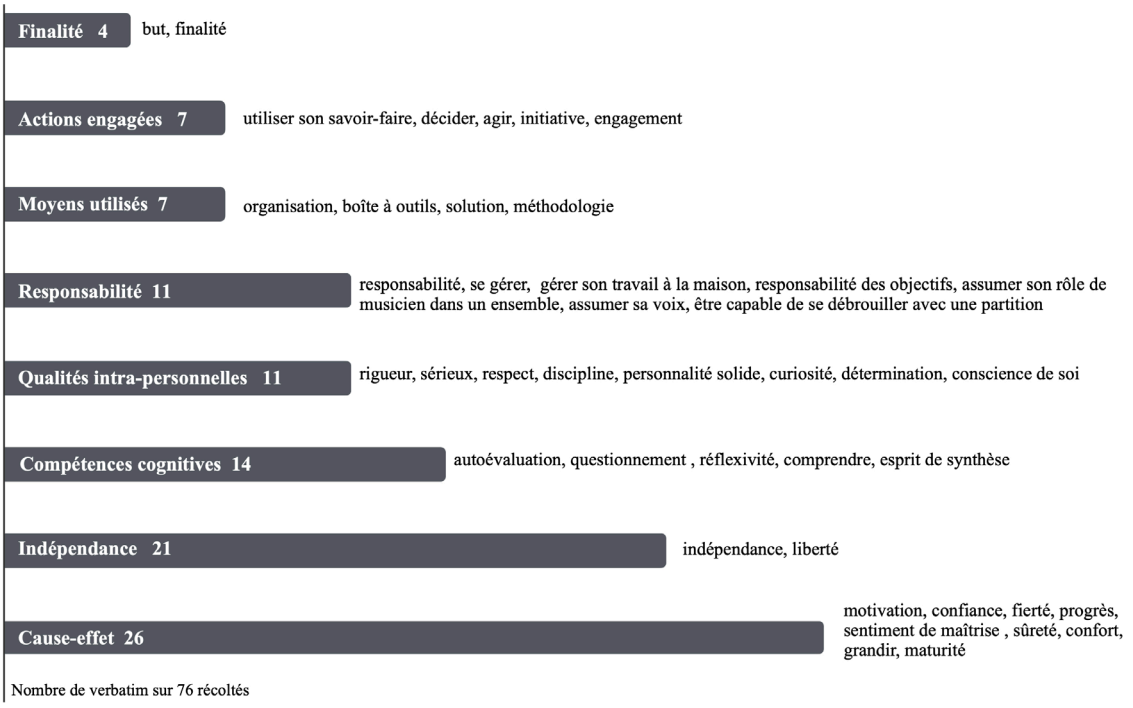


Figure 2 : Termes liés à l'autonomie par les enseignants.

Le processus d'analyse s'est construit en plusieurs étapes. Après de nombreuses lectures des données, une première catégorisation des entretiens a été réalisée avec le logiciel HyperResearch. Cela a permis une extraction et une analyse sémantique des termes liés à l'autonomie ainsi qu'une analyse de tous les éléments donnant une définition de l'autonomie ou de l'élève autonome. Les termes spontanément associés à l'autonomie ont été dénombrés et représentés graphiquement (figure 2) selon leur occurrence.

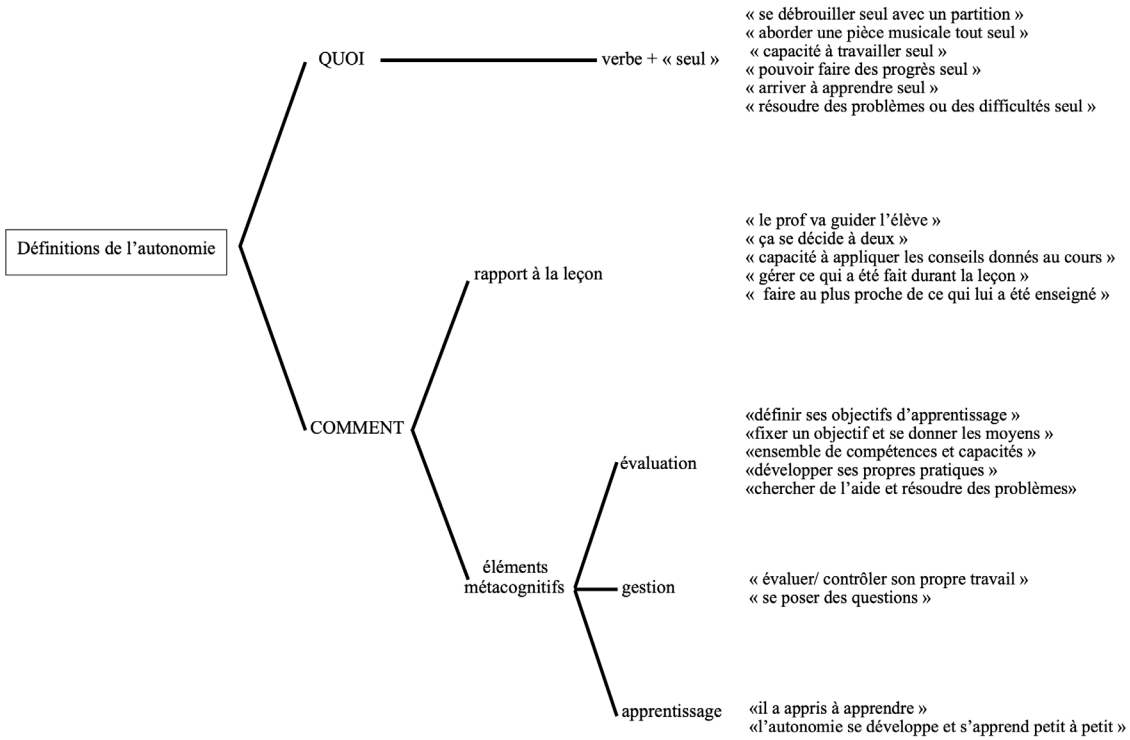


Figure 3 : Définitions de l'autonomie.

Dans un deuxième temps, toutes les définitions de l'autonomie ont été classifiées selon le « quoi » ou le « comment » (figure 3). Nous avons remarqué que les professeurs, en parlant de l'autonomie, ont utilisé des verbes très différents, allant de « se débrouiller » à des niveaux de complexité élevés tels que « résoudre des problèmes et des difficultés ». Pour associer ces niveaux de complexité aux stratégies déployées par les enseignants, nous avons croisé deux analyses. D'une part, les définitions données par les professeurs concernant les concepts d'autonomie et d'élève autonome ont pu être reliées aux différents niveaux de difficulté et de complexité de la taxonomie de Marzano-Kendall (2007) (figure 4). Le fait de hiérarchiser les données récoltées selon la taxonomie permet d'évaluer l'importance que les professeurs donnent à certaines actions pédagogiques. D'autre part, les stratégies énoncées ont été à leur tour analysées selon la même taxonomie, ce qui permet de mettre en exergue certains éléments présentés dans le processus de subjectivation de Bourgeois (2018). Ensuite, les résultats de ces deux analyses ont été juxtaposés et ont permis de ressortir des éléments essentiels pour l'interprétation.

	Niveau de difficulté	Traitement
1	Récupération	1. Reconnaître
		2. Rappel
		3. Exécuter
2	Compréhension	4. Intégration
		5. Symbolisation
3	Analyse	6. Correspond à
		7. Classification
		8. Analyse
		9. Généralisation
		10. Spécification
4	Utilisation des connaissances	11. Prise de décision
		12. Résolution de problème
		13. Expérimentation
		14. Investigation
5	Métacognition	15. Précision de surveillance
		16. Clarté de surveillance
		17. Procédé de surveillance
		18. Buts spécifiques
		19. Examen de la motivation
6	Pensée systémique	20. Emotion
		21. Efficacité
		22. Importance

Figure 4 : Taxonomie de Marzano-Kendall (2007).

Résultats

Les résultats sont présentés en trois parties : les termes associés à l'autonomie que nous dénombrons en fonction de leur occurrence, la définition de l'autonomie ainsi que le lien avec la taxonomie, et enfin les compétences, aptitudes, caractéristiques et stratégies des enseignants ainsi que les conditions de support. Ce sont là autant d'éléments qui permettront de décrire les représentations du concept d'autonomie et de l'élève autonome par les professeurs ainsi que les stratégies qu'ils favorisent afin de guider l'élève vers cette acquisition d'autonomie.

Termes associés à l'autonomie

Pour les enseignants (cf. figure 2), l'autonomie est reliée principalement à des aspects motivationnels et à des caractéristiques de personnalité (« confiance en soi », « fierté », « sûreté », « maturité ») agissant comme preuve d'indépendance et indicateur d'engagement :

a) L'autonomie comme facteur agissant sur d'autres dimensions et comme preuve de l'indépendance du sujet ;
b) L'autonomie comme une qualité personnelle, une compétence cognitive et un marqueur de responsabilité ;
c) De moindre importance : l'autonomie comme un indicateur d'engagement, un moyen possible à mobiliser, une finalité à atteindre.

Dans la figure 2, les termes liés à l'autonomie sont regroupés sémantiquement. Chaque ligne est désignée par un mot générique, le nombre de verbatims récoltés ainsi que les termes précisément mentionnés par les professeurs (écrits en petit, à droite).

Les professeurs font un lien très fort entre autonomie et « motivation ». La « confiance » et le « sentiment de maîtrise » sont des éléments également fréquemment mentionnés. Les progrès et la fierté qui en découlent permettront à l'élève de grandir et de gagner en maturité et indépendance. Les professeurs mentionnent ensuite les compétences cognitives et les qualités personnelles requises. L'élève doit être « sérieux, discipliné et avoir une certaine rigueur ». L'autonomie est faiblement liée à une finalité ou à des actions engagées telles qu'utiliser son savoir-faire, avoir de l'initiative. Chez Bourgeois (2018), nous retrouvons ces éléments de motivation, de confiance ou encore de fierté non pas dans les différentes étapes de subjectivation (appropriation, mise au travail, vide médian, affirmation publique), mais plutôt dans ses composantes (sentiment d'exister, agentivité, indépendance du sujet). Les professeurs soulignent les qualités d'autoévaluation et de réflexivité. La réflexivité est présentée doublement par Bourgeois, tout d'abord comme une dimension indispensable au processus de subjectivation et également comme la quatrième étape du processus. C'est autant un acte fondateur du sujet, un outil d'émancipation, qu'une capacité métaréflexive (le sujet se considère lui-même comme sujet qui réfléchit). Cette pensée réflexive crée un lien entre l'expérimentation et les conséquences qui en découlent. Ces inférences s'expriment par l'activité mentale du sujet, preuve d'indépendance, de qualité personnelle et marqueur de responsabilités. Ces éléments se retrouvent dans notre recherche de manière significative.

Définition de l'élève autonome et de l'autonomie par l'enseignant

Les données récoltées et analysées permettent de présenter les résultats selon trois points. Le premier se consacre à la définition de l'élève autonome et plus précisément aux adjectifs utilisés par les professeurs. Le deuxième point porte sur le *quoi* et le *comment* du processus d'acquisition de l'autonomie. Le dernier point s'intéresse aux différents niveaux taxonomiques du « faire seul », qui peut varier entre « se débrouiller avec une partition » et « être son propre professeur ».

1. L'élève autonome

Une des questions de recherche porte sur la représentation de l'élève autonome par le professeur. Les définitions récoltées ont été analysées sémantiquement. Tous les adjectifs et éléments caractéristiques ont été regroupés, associés, dénombrés. Suite à cette analyse par traitement lexico-métrique, l'élève autonome apparaît principalement « motivé »,

« curieux », « proactif » et « responsable ». Bien qu'il « aime les solutions toutes prêtes » proposées par le professeur, il a son propre chemin, « prends des décisions », « travaille seul » et « s'autoévalue ». Il a « le courage de montrer ce qui ne va pas » et « demande de l'aide ». Il sait ce qu'il veut et « doit parfois obéir à ce qu'on lui demande de faire ». Cette obéissance rappelle le cadre prescriptif.

Les enseignants mettent d'abord l'accent sur les éléments liés à la motivation, à la personnalité de l'élève. Ils mentionnent ensuite les caractéristiques idéales de l'apprenant autonome : définir ses buts, élaborer des stratégies, décider des critères de réussite, contrôler son comportement, ses pensées et ses émotions pour s'autoréguler et améliorer ses performances. Il peut puiser dans ses ressources, ses propres compétences et capacités et a accès à une formation, un cadre et un professeur-guide.

2. Définitions de l'autonomie

Nous avons extrait du corpus des entretiens toutes les définitions et tous les éléments de définitions de l'autonomie afin d'en extraire le sens et chercher des liens avec le processus d'acquisition de l'autonomie. Les éléments portent sur le *quoi* (2) et sur le *comment* (1) (cf. figure 3).

1) Le *comment* de l'autonomie : les professeurs expliquent l'autonomie soit en rapport à la leçon (« le prof va guider l'élève »), soit par des éléments métacognitifs (réflexion sur son propre mode de pensée) liés à l'évaluation, la gestion ou l'apprentissage. Dans le rapport à la leçon, il est intéressant de s'interroger sur la part d'implication et d'importance donnée au professeur (« le prof va guider l'élève ») et à l'élève (« gérer ce qui a été fait durant la leçon ») ou au deux (« ça se décide à deux »). Parmi les éléments métacognitifs, l'importance est donnée aux fondements de l'autorégulation (« définir ses objectifs d'apprentissage », « évaluer/contrôler son propre travail », « chercher de l'aide et résoudre des problèmes »). La notion d'apprentissage de l'autonomie est peu évoquée (deux verbatims).
2) Dans la catégorie *quoi*, on relève la présence systématique du mot « seul » ou « soi-même » précédé d'un verbe. En s'appuyant sur la taxonomie de Marzano-Kendall (2007), nous avons analysé l'importance de ces verbes selon leur degré de complexité, allant de « se débrouiller », d'un faible niveau taxonomique, à des niveaux de complexité élevés tels que « résoudre des problèmes et des difficultés ».

3. L'élève autonome « fait seul »

En analysant, classifiant et dénombrant les définitions récoltées dans le *quoi*, on observe que les données se classent principalement dans les niveaux de difficulté élevés : niveau 4 / utilisation de connaissance (18 verbatims : « faire au plus proche de ce qui lui a été enseigné », « comprendre et faire soi-même », « gérer ce qui a été fait durant la leçon »), niveau 5 / métacognition (25 verbatims : « se poser des questions », « il arrive à apprendre seul », « définir ses objectifs d'apprentissage », « contrôler son propre travail »), niveau 6 / pensée systémique (12 verbatims : « faculté de réagir en indépendance », « confiance et conscience d'être un prof pour soi-même », « penser de manière autonome », « être son propre professeur »).

Pour répondre à la question des représentations du concept d'autonomie, les données analysées indiquent que, pour les professeurs, les actions autonomes sont complexes et relèvent de la métacognition, de l'utilisation de connaissances et de la pensée systémique. Ce sont des processus complexes de haut niveau taxonomique qu'on retrouve chez Bourgeois (2018), essentiellement dans les composantes indispensables du processus que sont l'agentivité, l'indépendance du sujet et la réflexivité. Nous pouvons supposer que dans les phases d'appropriation et de mise au travail du processus de subjectivation, ces actions autonomes complexes interviennent. Cependant, elles ne sont pas explicitement mentionnées par les professeurs. Il sera donc intéressant de poursuivre la réflexion en s'intéressant aux stratégies des professeurs et plus particulièrement en fonction des différents stades du processus d'apprentissage.

De quelle manière le professeur peut-il amener l'élève à devenir autonome ? Puisque les actions autonomes dépendent d'une activité cognitive complexe, est-il possible de les développer chez l'élève ?

Compétences, aptitudes, caractéristiques et stratégies des professeurs

En accord avec la deuxième partie de notre question de recherche, nous nous sommes interrogée sur les stratégies des professeurs pour transmettre, guider et favoriser le travail autonome et proactif de l'élève. Les professeurs sont unanimes : l'autonomie est essentielle et indispensable à l'apprentissage de l'instrument. D'ailleurs, ils relèvent la difficulté de faire développer cette autonomie. Les stratégies qu'ils utilisent pour développer l'autonomie sont de type étayage, cadrage, propositions d'outils et de manières de travailler : « Il faut être clair de ce que l'élève veut. Ça se décide à deux. On va se fixer un objectif, et ensuite on donne des moyens, avec des clés (comment travailler, comment s'écouter…) ». L'autonomie semble donc être un sujet vif, réflexif, mais difficile à cerner pour les enseignants. Développer l'autonomie d'un élève dépendra, selon les professeurs interrogés : a) de certaines conditions de support, b) de caractéristiques clés de l'élève, et c) d'un arsenal d'outils, de compétences et de stratégies de la part du professeur.

Les professeurs mentionnent que ces stratégies dépendent de conditions de support et des caractéristiques de l'élève. Les conditions de support sont principalement des compétences favorables (créativité, discipline), un cadre (familial, social, économique), la possibilité de pratiquer son instrument avec des pairs (musique de chambre, société de musique, petits ensembles) et un professeur passionné.

Les caractéristiques clés de l'élève autonome sont les suivantes : il est motivé, proactif, responsable ; il s'autorégule et demande de l'aide si nécessaire (cf. p. 14-16). Les compétences et stratégies des professeurs sont nombreuses. Reposant sur des qualités telles que patience, respect et confiance, le professeur adopte des stratégies de structuration du travail, de démonstration de la méthode de travail. Il guide l'élève, l'incite à essayer et à travailler seul, à s'autoévaluer. Souvent, l'enseignant donne des outils, des moyens, des clés de travail. « La capacité à s'appuyer sur les savoirs, savoir-faire (et éventuellement savoir-être) pour développer ses propres pratiques dans le champ de compétences visé. La capacité à gérer soi-même des difficultés, des

apprentissages, en recourant à ce qui est du déjà appris, déjà connu, en faisant des liens avec ça et en les plaçant dans des contextes différents. »

Voici une synthèse des résultats au sujet des stratégies des professeurs (figure 5).

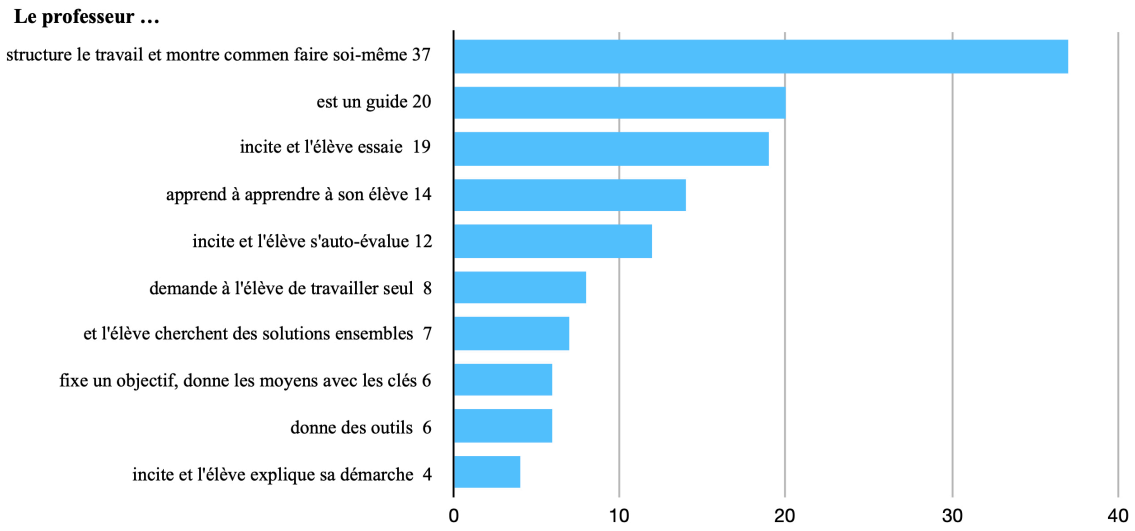


Figure 5 : Stratégies des professeurs.

Les enseignants ont plutôt tendance à faire avec l'élève, à l'accompagner, en supposant et en espérant que l'élève comprendra la manière de procéder afin de pouvoir le gérer peu à peu. « Quand on parle d'autonomie de l'élève, il s'agit du fait de réussir à étudier aussi sans l'enseignant. L'élève arrive à gérer ce qui est fait durant la leçon lorsqu'il est seul. Un élève de n'importe quel âge peut être autonome sans une aide fixe de l'enseignant. »

Cet apprentissage de l'autonomie n'est ni conscient ni explicite. « Un élève ne peut pas être autonome. C'est petit à petit, avec l'apprentissage et la pratique, que quelque chose émerge. »

Si l'on considère la phase de transition entre étayage et désétayage mentionnée par Bourgeois (2018), on observe que l'enseignant, dans sa posture de guide, conduit l'élève jusqu'à un certain point. Il espère que l'élève, par tâtonnements et expériences, fera le transfert à sa propre pratique. Les enseignants mentionnent de nombreux éléments nécessaires à l'acquisition de cette autonomie, mais n'en expliquent pas le processus.

Discussion

Pour les enseignants consultés dans notre étude, l'autonomie est un sujet important et son développement chez l'élève dépend de nombreux facteurs. D'ailleurs, il leur est difficile d'en décrire le processus d'acquisition. Nous observons que les professeurs, pour parler d'autonomie, se centrent sur l'élève et décrivent le phénomène par rapport à lui. Cela pourrait être attribué à la qualité caractéristique de l'engagement du professeur d'instrument dans sa relation avec l'élève. Quatre constats émergent de cette étude : en premier lieu, les professeurs font des liens très forts entre autonomie, motivation de l'élève et compétences d'indépendance requises. Un deuxième constat

est que les professeurs sont conscients que l'autonomie nécessite de l'autorégulation et des qualités personnelles. Un dernier constat est que l'implication des professeurs pour développer l'autonomie est faiblement mentionnée ; leur rôle se situe en marge du processus d'acquisition, d'un éventuel projet pédagogique pour révéler, stimuler et accroître cette autonomie.

1) La motivation, la confiance en soi, la discipline ou les qualités personnelles requises selon les professeurs pour l'élève autonome : présentées par les professeurs, ces qualités dépendent essentiellement de l'élève, de son parcours éducatif, de son environnement social. Elles sont intégrées par Bourgeois (2018) dans les composantes de la subjectivation sur lesquelles le professeur n'a pas nécessairement un impact direct. Serait-il possible d'envisager un enseignement musical où l'élève se responsabilise pour fixer ses propres buts, décider de ses stratégies, choisir les critères et contrôler ses performances de manière autorégulatrice ? Cela suppose une posture de guide de la part du professeur : montrer parfois l'exemple, soutenir la curiosité de l'élève pour la découverte de son instrument et de la musique, proposer des pistes de travail, mais surtout pas avant que l'élève le demande et en nécessite le besoin. Sortir de la prescription implique de quitter un certain confort pour le professeur : confort du contrôle de l'apprentissage, élément rassurant qui permet au professeur de suivre la méthode, de ne rien oublier, d'avoir la conscience de faire son travail ; confort de l'apparent gain de temps, donner l'explication, présenter les possibilités et solutions à l'élève afin d'avancer dans l'apprentissage.
2) Si l'on observe toutes les données récoltées, on constate que les professeurs ont tous les outils pour le faire. Ils mentionnent (cf. figure 3) les éléments métacognitifs d'évaluation, de gestion et d'apprentissage (« fixer un objectif et se donner les moyens », « se poser des questions ») ainsi que l'intégration de ces éléments dans la leçon (« ça se décide à deux », « gérer ce qui a été fait durant la leçon »). Une piste serait de prendre le risque mesuré de lancer des défis à l'élève (mais des défis qu'il peut relever !), le laisser expérimenter ses apprentissages, en discuter avec lui et à l'observer pour favoriser ses découvertes, son sentiment d'indépendance et développer ainsi son autorégulation.
3) « L'autonomie se développe et s'apprend petit à petit » (cf. figure 3). Cette autorégulation et les qualités personnelles requises nécessitent du temps, de l'expérience et un bagage technique du « savoir comment ». Selon Bourgeois (2018), ce bagage se construit par l'exercice, la répétition, un cadre, un étayage et désatayage progressif. La phase délicate du « lâcher-prise » est un point essentiel du processus : le moment où le professeur laisse l'élève explorer, prendre sa route, à l'image du parent qui regarde son enfant lâcher la main et faire ses premiers pas seuls. Retarder cet instant n'est pas favorable. Par l'émergence de toutes les ressources de l'élève au profit de cette autorégulation et de son autonomie seront favorisées par une prise de conscience métacognitive de ses actes, par de courts moments de verbalisation et d'échanges avec le professeur, dès le début de son parcours d'élève musicien.
4) Et finalement, point essentiel : l'implication du professeur (cf. figure 5), importante pour les tâches de faible niveau taxonomique telles que la récupération ou la compréhension, devient rarement mentionnée pour les actions de haut niveau

taxonomique. Le professeur guide les actions d'exécution (répéter un passage, apprendre un doigté), de compréhension (explication théorique des règles musicales), très fréquentes dans l'apprentissage musical. Inciter l'élève à expliquer sa démarche sont des actions plus complexes qui sont très faiblement mentionnées dans les données. Est-ce suffisant de guider l'élève sur les actions exécutives afin qu'il développe ses propres stratégies de travail autonome ? L'élève se retrouve vite seul face au *comment.* Les professeurs semblent caractériser l'autonomie par l'aptitude à réaliser des tâches complexes seuls et définissent l'autonomie de l'élève par des actions de haut niveau taxonomique. Ils supposent que l'apprenant qui réalise une tâche plus complexe a moins besoin du professeur, ce qui est vrai comme finalité. Mais l'apprentissage du *comment* ne serait-il pas précisément le point de départ de cette autonomie ? Guider l'élève dans les tâches métacognitives d'analyse et de synthèse, l'inciter à expliciter ses actions vont lui permettre de développer en conscience son autonomie et « marcher seul » musicalement.

Conclusion et pistes

Cette recherche a pour but d'analyser les représentations et stratégies des professeurs d'instrument pour développer l'autonomie de l'élève en considérant la particularité majeure de la situation : la solitude de l'élève dans son travail individuel quotidien. Les principaux résultats montrent que pour les professeurs, l'autonomie est un précieux mélange entre motivation, autorégulation et acquisition de savoirs. Dans l'idéal, l'élève autonome fixe ses buts, élabore des stratégies et s'autorégule selon les critères fixés, à son niveau d'aptitude et de compétences. Ces dernières sont le fruit d'un travail guidé par un expert : trouver sa propre voie implique une maîtrise de savoirs et techniques préalables que l'on reçoit de « passeurs » (Bourgeois 2018, p. 209).

Dans les résultats analysés, nous constatons que le paradoxe entre transmission du savoir et développement de l'autonomie n'apparaît pratiquement pas. Le grand écart entre la nécessité de transmettre l'art musical et le développement du travail autonome de l'élève n'est pas explicite dans les données, peu exprimé par les enseignants. Une nouvelle cohérence reste à créer pour répondre à la nécessité de la transmission des connaissances par l'enseignant tout en développant l'autonomie de l'élève.

C'est pour cette raison que nous poursuivrons la recherche par une analyse de l'action enseignante en filmant la leçon suivie par une autoconfrontation en entretien avec le professeur expliquant ses actions. Le but est de comprendre comment le professeur harmonise son rôle de transmetteur de normes tout en aidant à développer l'autonomie. Observer, analyser l'activité du professeur durant la leçon et l'inviter à expliciter ses choix et décisions permettra de mieux cerner les différentes actions pouvant soutenir le processus. La question sera de savoir si l'apprenant, invité à la verbalisation des actions d'apprentissage, développe de nouvelles compétences sur le *comment*, qui nourriront son autonomie.

S'agit-il simplement d'une autonomie du faire ou d'une autonomie de l'apprendre ? La tension entre faire et apprendre devrait trouver un chemin médian entre production visée et processus de réalisation, tout en permettant la transmission de l'art musical.

Remerciements

Mes chaleureux remerciements sont adressés à mes codirecteurs de thèse Madame Prof. Bernadette Charlier et Monsieur Prof. Pierre-François Coen.

Bibliographie

Astolfi, Jean-Pierre (2017), *La saveur des savoirs. Disciplines et plaisir d'apprendre*, 4e édition, Paris, ESF Éditeur.

Bardin, Laurence (2001), *L'analyse de contenu*, Paris, PUF.

Bourgeois, Etienne (2018), *Le désir d'apprendre*, Paris, PUF.

Bourreau, Michel, et Michèle Sanchez (2006), « L'éducation à l'autonomie », *Cahiers pédagogiques*, dossier nº 449, http://www.cahiers-pedagogiques.com/L-education-a-l-autonomie, consulté le 22 mai 2019.

Brophy, Jere (2000), *Teaching*, Educational Practices Series-1, Bruxelles, International Academy of Education, https://www.iaoed.org/downloads/prac01e.pdf, consulté le 3 novembre 2020.

Cantwell, Robert H., et Yvette Millard (1994), « The Relationship Between Approach to Learning and Learning Strategies in Learning Music », *British Journal of Educational Psychology*, vol. 64, nº 1, p. 45-63, https://doi.org/10.1111/j.2044-8279.1994.tb01084.x, consulté le 3 novembre 2020.

Carey, Gemma, Scott Harrison, et Rachael Dwyer (2016), « Encouraging Reflective Practice in Conservatoire Students. A Pathway to Autonomous Learning? », *Music Education Research*, vol. 19, nº 1, p. 99-110, https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1238060, consulté le 3 novembre 2020.

Charlier, Bernadette (1998), *Apprendre et changer sa pratique d'enseignement. Expériences d'enseignants*, Bruxelles, De Boeck.

Christensen, Otto M. (1995), « Interpretation and Meaning in Music », dans Eero Tarasti (dir.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 81-90.

Coen, Pierre-François (2018), « La forme scolaire à l'épreuve des technologies numériques », *Distances et médiations des savoirs*, nº 22, https://doi.org/10.4000/dms.2346, consulté le 3 novembre 2020.

Coen, Pierre-François, et Madeleine Zulauf (2015), « Technologies et apprentissage d'un instrument de musique. Les apports d'un smartphone dans la formation des enseignants », *Formation et pratiques d'enseignement en questions*, nº 18, p. 177-200, http://revuedeshep.ch/pdf/18/18-10-Coen-Zulauf.pdf, consulté le 3 novembre 2020.

Cosnefroy, Laurent (2010), « L'apprentissage autorégulé. Perspectives en formation d'adultes », *Savoirs*, vol. 23, nº 2, p. 9-50, https://www.cairn.info/revue-savoirs-2010-2-page-9.htm, consulté le 3 novembre 2020.

Davidson, Jane W. (2004), *The Music Practitioner. Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, New York, Routledge.

Ericsson, K. Anders, Clemens Tesch-Römer, et Ralf Th. Krampe (1990), « The Role of Practice and Motivation in the Acquisition of Expert-Level Performance in Real Life. An Empirical Evaluation of Aa Theoretical Framework », dans Michael J. A. Howe (dir.), *Encouraging the Development of Exceptional Skills and Talents*, Leicester, British Psychological Society.

Erickson, Frederick (2012), « Qualitative Research Methods for Science Education », dans Barry J. Fraser, Kenneth Tobin, et Campbell J. McRobbie (dir.), *Second International Handbook of Science Education*, Dordrecht, Springer, https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9041-7_93, consulté le 3 novembre 2020.

Hadji, Charles (2012), *Comment impliquer l'élève dans ses apprentissages. L'autorégulation, une voie pour la réussite scolaire*, Issy-les-Moulineaux, ESF Éditeur.

Hallam, Susan, Ian Cross, et Michael Thaut (dir.) (2011), *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford / New York, Oxford University Press.

Hargreaves, David (1995), « Développement du sens artistique et musical », dans Irène Deliège et John A. Sloboda (dir.), *Naissance et développement du sens musical*, Paris, PUF, p. 167-197.

Harnischmacher, Christian, et Jens Knigge (2017), « Motivation, Musizierpraxis und Musikinteresse in der Familie als Prädiktoren der Kompentenz Musik wahrnehmen und kontextualisieren und des Kompetenzerlebens im Musikunterricht », *Beiträge Empirischer Musikpädagogik*, vol. 8 (novembre), p. 1-21, https://www.b-em.info/index.php/ojs/article/view/136, consulté le 6 novembre 2020.

Houssaye, Jean (2014), *Le triangle pédagogique. Les différentes facettes de la pédagogie*, Issy-les-Moulineaux, ESF Éditeur.

Jorro, Anne (1999), *Le lecteur interprète*, Paris, PUF.

Kémâl, Afsin (2009), *Psychopédagogie de l'écoute musicale. Entendre, écouter, comprendre*, Bruxelles, De Boeck.

Lahire, Bernard (2001), « La construction de l'"autonomie" à l'école primaire. Entre savoirs et pouvoirs », *Revue française de pédagogie*, nº 134 (janvier-février-mars), p. 151-161, http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/revue-francaise-de-pedagogie/INRP_RF135_22.pdf, consulté le 6 novembre 2020.

Lartigot, Jean-Claude (1999), *L'apprenti instrumentiste. De la logique des méthodes à la médiation des professeurs dans la situation de l'enseignement*, Paris, Van de Velde.

L'Écuyer, René (1990), *Méthodologie de l'analyse développementale de contenu. Méthode GPS et concept de soi*, Sillery, PUQ.

Lipowsky, Frank (2017), « Kognitive Aktivierung », dans Anika Wolf et al. (dir.), *Handbuch zur Umsetzung des Curriculums für die universitäre Begleitung von Studierenden in ihren Schulpraktika*, Universität Kassel, p. 19-21.

Marchand, Chrystel (2009), *Pour une didactique de l'art musical*, Paris, L'Harmattan.

Marchand, Chrystel (2011), « Massification d'un enseignement instrumental. Faire entendre la voix de la recherche », dans Jean-Luc Leroy et Pascal Terrien (dir.), *Perspectives actuelles de la recherche en éducation musicale*, Paris, L'Harmattan, p. 101-107, https://eduscol.education.fr/education-musicale/enseigner/chorales-et-orchestres/orchestres/rapports-contributions.html, consulté le 6 novembre 2020.

Marzano, Robert J., et John S. Kendall (2007), *The New Taxonomy of Educational Objectives*, 2e éd., Thousand Oaks, Corwin Press.

Mayring, Philipp (1993), *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*, Bâle, Beltz Verlag.

Miles, Matthew B., et A. M. Huberman (2003), *Analyse des données qualitatives*, 2e éd., Paris, De Boeck Université.

Runtz-Christan, Edmée, et Pierre-François Coen (dir.) (2017), « La verbalisation au cœur de l'apprentissage et de la formation », *Revue des HEP et institutions assimilées de Suisse romande et du Tessin*, hors-série, nº 2, http://revuedeshep.ch/pdf/HS2/HS2-01-Runtz-Christan-Coen.pdf, consulté le 6 novembre 2020.

Sloboda, John A. (dir.), *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, Clarendon Press.

Sloboda, John A., *et al.* (1996), « The Role of Practice in the Development of Performing Musicians », *British Journal of Psychology*, vol. 87, nº 2 (mai), p. 287-309, https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1996.tb02591.x, consulté le 6 novembre 2020.

Ursin, Janin, et Susanna Paloniemi (2019), « Conceptions of Teachership in the Professional Identity Construction of Adult Educator Graduates », *Teacher Development*, vol. 23, nº 2, p. 233-248, https://doi.org/10.1080/13664530.2019.1575274, consulté le 6 novembre 2020.

Van der Maren, Jean-Marie (1996), *Méthodes de recherche pour l'éducation*, Montréal / Bruxelles, PUM / De Boeck Université.

Zimmerman, Barry J. (2008), « Investigating Self-Regulation and Motivation. Historical Background, Methodological Developments, and Future Prospects », *American Educational Research Journal*, vol. 45, nº 1 (mars), p. 166-183, https://doi.org/10.3102/0002831207312909, consulté le 6 novembre 2020.

Zimmerman, Barry J., et Manuel Martinez-Pons (1990), « Student Differences in Self-Regulated Learning. Relating Grade, Sex, and Giftedness to Self-Efficacy and Strategy Use », *Journal of Educational Psychology*, vol. 82, nº 1, p. 51-59, https://doi.org/10.1037/0022-0663.82.1.51, consulté le 6 novembre 2020.

Zumbrunn, Sharon, Joseph Tadlock, et Elizabeth Danielle Roberts (2011), « Encourage Self Regulated Learning in the Classroom », rapport de recherche, Virginia Commonwealth University, Metropolitan Educational Research Consortium, https://scholarscompass.vcu.edu/merc_pubs/18, consulté le 6 novembre 2020.

À propos de *Echo* de Jean-Pascal Chaigne, œuvre créée dans le cadre du projet de recherche « Perspectives actuelles de la musique polychorale »[1]

Jean-Pascal Chaigne

Résumé

Le 22 janvier 2020 s'est tenu à Genève le premier laboratoire du projet de recherche en création « Perspectives actuelles de la musique polychorale », réunissant notamment des étudiants de la Haute école de musique (HEM) de Genève et l'ensemble Contrechamps. Jean-Pascal Chaigne, compositeur, professeur à la HEM et responsable du projet, présente les résultats de sa recherche tels qu'ils se concrétisent dans sa pièce *Echo*, composée à cette occasion. Après avoir expliqué en quoi l'écriture polyphonique de Giovanni Gabrieli et son rapport spécifique au timbre ont inspiré un tel projet, il détaille les procédés de sa partition qui trouvent leur origine dans la musique polychorale vénitienne du XVIe siècle : en l'occurrence, les propositions de diminutions ainsi que les différentes formes de polychoralité que l'on rencontre dans *Echo*.

Mots clés : Jean-Pascal Chaigne ; diminution ; Giovanni Gabrieli ; polychoralité ; recherche-création.

Abstract

On January 22, 2020, the first workshop of the research-creation project "*Perspectives actuelles de la musique polychorale*" ("Current Outlooks of Polychoral Music") was held in Geneva, bringing together students from the Haute école de musique (HEM) de Genève and the Ensemble Contrechamps. Project leader Jean-Pascal Chaigne, composer and HEM professor, presents the results of his research as they are applied in his piece *Echo*, composed for the occasion. After explaining how Giovanni Gabrieli's polyphonic writing and its specific relationship to timbre inspired such a project, he details his musical means, which originate in 16th century Venetian polychoral music: namely, the rhythmic diminutions as well as the different forms of polychorality that we encounter in *Echo*.

Keywords: Jean-Pascal Chaigne; diminution; Giovanni Gabrieli; polychorality; research-creation.

1 Dans cet article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

Le 22 janvier 2020 s'est tenu à Genève, salle Ernest Ansermet, le premier laboratoire du projet de recherche en création « Perspectives actuelles de la musique polychorale »[2]. C'est à cette occasion que la pièce *Echo*, composée dans le cadre de ce projet par l'auteur de ce texte, a été interprétée pour la première fois. L'œuvre, écrite pour un effectif indéterminé de 12 parties réparties en trois ensembles, a réuni, sous la direction de Michel Pozmanter, 11 étudiants de la Haute école de musique (HEM) de Genève, 4 membres de l'ensemble Contrechamps et William Dongois, cornettiste, professeur à la HEM et collaborateur scientifique dans ce projet. Ce texte a donc pour objectif de présenter les résultats de ce projet de recherche tels qu'ils se concrétisent dans *Echo*.

Origine du projet

À l'origine de ce projet, il y a l'admiration d'un compositeur pour la musique vénitienne du XVIe siècle, et tout particulièrement pour la façon dont Giovanni Gabrieli est parvenu à écrire une musique polyphonique si riche, si somptueuse avec ses multiples chœurs répartis dans l'espace, sans jamais recourir au paramètre du timbre : en effet, à l'époque, la voix était le principal modèle de l'écriture musicale[3] et les indications instrumentales dans les partitions faisaient encore figure d'exception, laissant ouverte l'instrumentation des œuvres.

L'objectif de ce projet a donc été de retrouver une telle ouverture instrumentale dans une œuvre nouvelle, composée dans mon propre langage musical, une partition polyphonique qui puisse donc accueillir des instruments très différents et en nombre variable : ce sera *Echo*.

Le texte chanté

La première étape du travail a été de composer une nouvelle partition destinée à des voix : elles sont au nombre de 12 et sont réparties en trois ensembles. Le texte chanté est extrait des *Métamorphoses* d'Ovide, et plus précisément de son troisième livre, dans cette scène à la fois tragique et superbe où la nymphe Écho assiste, impuissante, au dépérissement de Narcisse : Narcisse qu'elle aime, mais qu'elle aime sans retour et qui se laisse mourir, accablé par la douleur de ne pouvoir aimer l'être qu'il voit dans son propre reflet. Écho avait été condamnée par Junon à ne plus pouvoir parler, sauf pour répéter les derniers mots qu'elle entend. Alors, à chaque fois que Narcisse dit

2 Ce projet a été soutenu par la HEM de Genève, la Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), l'Université de Cagliari, l'ensemble Contrechamps, l'ensemble Atmusica, le Collège Contemporain, le Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Paris, la Symphonie du Trocadéro et le Festival des Claviers de Printemps d'Auch (France).

3 « Au XVIe siècle, la musique est avant tout vocale : le répertoire instrumental est pour l'essentiel issu du répertoire vocal et consiste en l'adaptation à l'instrument, quel qu'il soit, des madrigaux, motets et chansons écrits en polyphonie. Les principales musiques instrumentales éditées se résument à la musique de danses et aux tablatures d'orgue et de clavecin destinées surtout aux amateurs ne sachant pas réaliser la musique polyphonique » (William Dongois, propos recueillis lors d'un entretien privé en juin 2019, à Genève).

« hélas », Écho répète ce mot ; et quand Narcisse prononce ses dernières paroles – « Hélas, enfant aimé en vain ! Adieu » –, elle les répète également, puisque tous deux, Narcisse comme Écho, sont en train de perdre l'être qu'ils aiment.

Cette pièce met ainsi en musique les lamentations d'Écho et c'est pourquoi les seuls mots chantés ici sont ceux prononcés par la nymphe dans cette scène : « *Eheu* » (« Hélas »), « *Heu frustra dilecte puer* » (« Hélas, enfant aimé en vain ») et « *Vale* » (« Adieu »).

> Il n'a plus cette couleur, blanc mêlé de rouge,
> ni cette vigueur, ni ces forces, ni tout ce qu'il admirait ;
> plus ce corps, qu'autrefois aimait Écho.
> elle le voit, en colère, elle n'a pas oublié,
> mais elle le plaint et chaque fois que le pauvre enfant dit
> « hélas », de sa voix qui répète elle dit « hélas » !
> Quand de ses mains il frappe ses bras,
> elle renvoie le son du coup.
> Les dernières paroles de l'enfant qui regarde dans l'eau :
> « hélas, enfant aimé en vain », tous ces mots, le lieu
> les répète ; il dit « adieu », « adieu » dit Écho.
> Il laisse tomber sa tête fatiguée dans l'herbe verte ;
> la mort ferme les yeux qui admiraient la beauté de leur maître[4].

Cette référence au mythe d'Écho explique bien évidemment le choix du titre de la pièce. Mais ce titre fait également référence à l'écho considéré cette fois sous sa forme musicale : avec ses trois ensembles répartis dans l'espace, ma pièce s'inspire bien évidemment des procédés d'écho qui caractérisent la musique vénitienne du XVIe siècle. Enfin, ce titre *Echo* renvoie également au projet même de cette nouvelle pièce qui se fait l'*écho* d'une musique du passé, dans une démarche qui n'est cependant ni néoclassique ni postmoderne, mais qui a pour objectif de s'approprier une idée musicale ancienne afin qu'elle fasse sens au sein d'une œuvre nouvelle. D'ailleurs, c'est finalement ce que parvient à faire la nymphe lorsqu'elle s'approprie les mots qu'elle emprunte à Narcisse, quand elle les fait siens, comme par exemple lorsque celui-ci entend un bruit et dit : « N'y a-t-il pas ici quelqu'un ? », et que la nymphe lui répond : « Si, quelqu'un ! ».

4 Ovide (2017), *Les métamorphoses*, traduction française par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, livre III, vers 451-503.

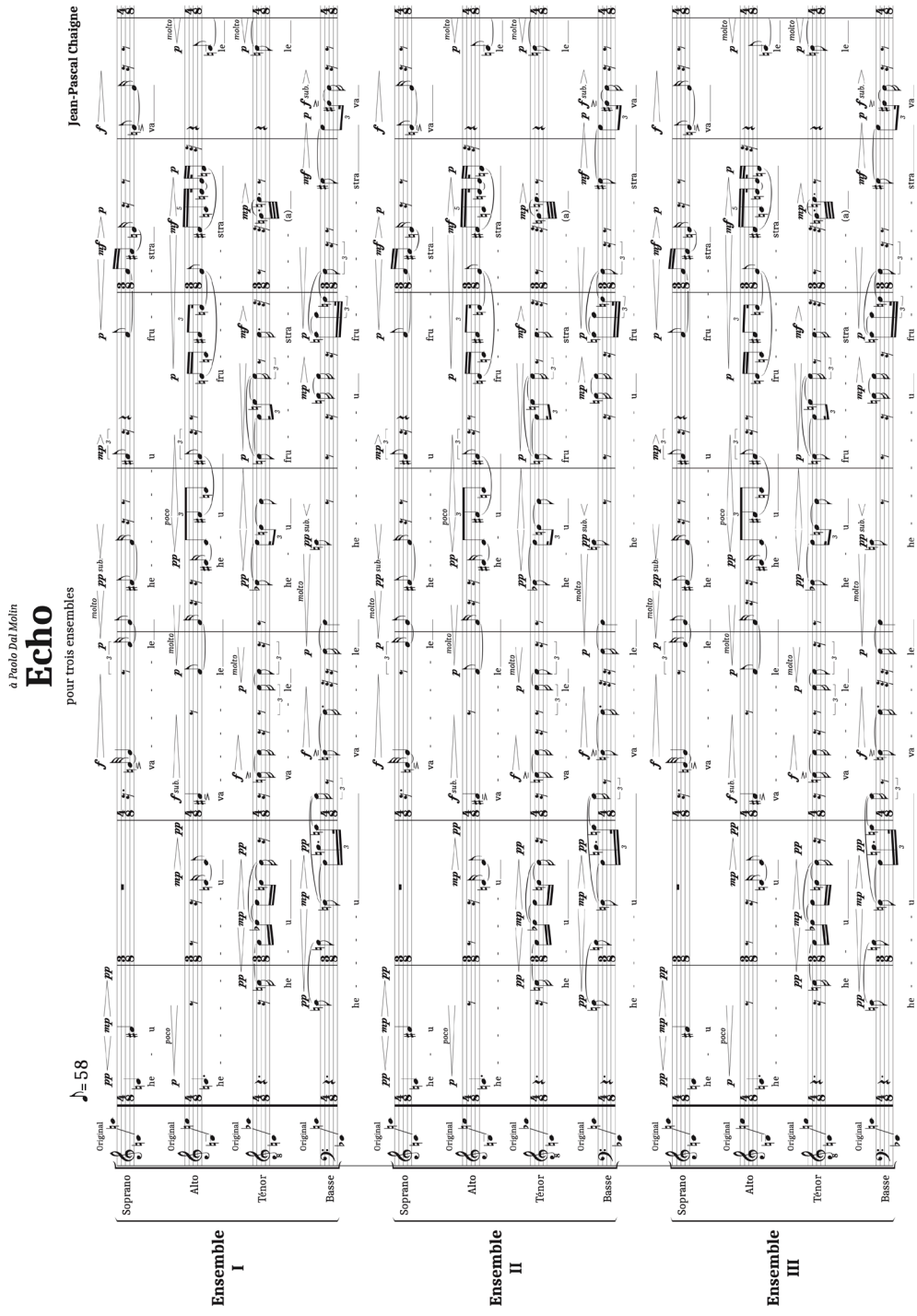


Figure 1 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), première page (mes. 1-7) du conducteur.*
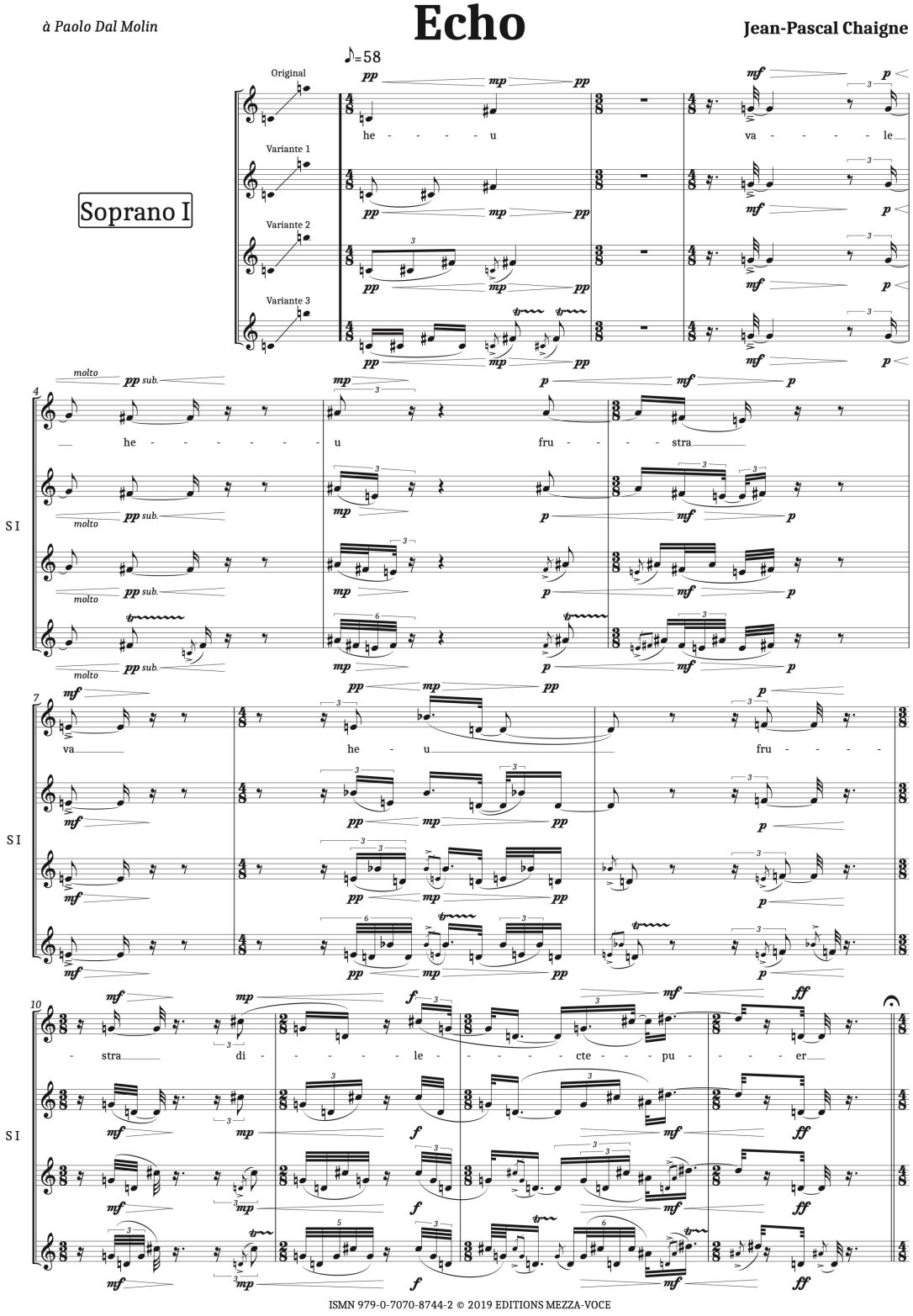


Figure 2 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), première page (mes. 1-13) de la partition de soprano I.*

L'original et ses variantes

Comme le montre la première page du conducteur d'*Echo* (figure 1), on peut voir que ce dernier se présente sous la forme d'une partition pour 12 voix. Si l'on observe à présent la partition de la partie de soprano I correspondant également au début de l'œuvre (figure 2), on remarque qu'elle ne présente plus une mais quatre lignes qui sont autant de versions différentes de la même partie. La première ligne forme l'« original » à partir duquel ont été composées trois « variantes », suivant une densité d'écriture croissante : ce sont les trois lignes suivantes, qui correspondent à des diminutions écrites, comme celles que l'on peut d'ailleurs trouver dans les traités de diminutions du XVI[e] siècle[5].

Le mode d'emploi de cette partition est simple : chaque interprète choisit une version parmi les quatre disponibles, en fonction de trois critères :

1. Le résultat sonore visé (en accord avec le chef et les autres musiciens),
2. Les spécificités de son instrument ou de sa voix (vélocité, caractère, etc.),
3. Ses capacités techniques (certaines variantes ne sont accessibles qu'aux musiciens les plus avancés).

L'interprète a également la possibilité de passer de l'une à l'autre des versions au cours de la pièce et constituer ainsi son propre parcours au travers de la partition. Par ailleurs, une même partie peut être jouée simultanément par plusieurs interprètes, comme ce fut le cas lors du laboratoire genevois pour les parties de soprano I, basse I, alto III et basse III (voir effectif ci-après). Une ligne mélodique peut alors se trouver superposée à sa propre variation, donnant ainsi naissance à une hétérophonie.

Effectif du laboratoire Genevois :

Ensemble I – quatuor à cordes et deux voix :
- Soprano I : voix de soprano + violon
- Alto I : violon 2
- Ténor I : alto (cordes)
- Basse I : voix de basse + violoncelle

Ensemble II – quatuor d'anches :
- Soprano II : hautbois
- Alto II : clarinette
- Ténor II : cor de basset
- Basse II : basson

5 Dongois nous explique les raisons de l'apparition de ces traités de diminution : « L'apparition de l'imprimerie dans le monde musical va bouleverser la manière de transmettre la musique. Une rapide comparaison des polyphonies manuscrites de la fin des années 1400 et de la musique éditée dès 1501 montre cela très clairement : tandis que le manuscrit permet d'écrire "comme l'on veut", le système d'impression à caractère mobile contraint l'éditeur, qui n'édite habituellement que des textes écrits, à créer et utiliser des caractères musicaux. La notation musicale se simplifie alors à l'extrême et, dans le même temps, apparaissent des traités expliquant comment restituer la musique : en somme, comment "habiller" de notes et d'ornements ce squelette de la réalité sonore qu'est devenue la partition » (William Dongois, propos recueillis lors d'un entretien privé en juin 2019, à Genève).

Ensemble III – ensemble d'instruments anciens :
Soprano III : cornet à bouquin
Alto III : flûte à bec + violon
Ténor III : serpent
Basse III : sacqueboute + basson baroque

Un extrait du laboratoire genevois (extrait audio 1) permet de constater l'accroissement progressif de la densité de l'écriture musicale depuis l'original jusqu'à la troisième variante : ici, Michel Pozmanter demande aux musiciens de jouer la première section de l'œuvre dans sa version originale tout d'abord, puis dans ses première, deuxième et enfin troisième variantes (on remarque dans l'extrait sonore que tous les musiciens n'atteignent pas la troisième variante, certains s'arrêtant à la première ou la deuxième pour des raisons liées à leur instrument ou à leurs capacités techniques).

Extrait audio 1 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), original et variantes 1 à 3 (mes. 1-13). Écouter.*

Enfin, pour permettre au chef de contrôler avec précision le parcours de chaque interprète, notamment lors des répétitions partielles avec l'un des trois ensembles, il existe trois partitions dont chacune présente les quatre voix d'un ensemble donné dans chacune de ses quatre versions (figure 3).

Les procédés de diminution

Les variantes composées à partir de l'original s'inspirent des procédés de diminution employés à l'époque de Gabrieli, et l'on distinguera dans *Echo* trois procédés différents dont chacun est associé à l'un des trois tempi employés dans la pièce.

Dans les sections au tempo modéré (croche = 58, figure 4), les variantes prennent le terme de diminution dans son sens premier, celui d'une diminution des valeurs rythmiques : par exemple, d'une noire dans l'original, on obtient deux croches dans la première variante, un triolet de croches dans la suivante et quatre doubles croches dans la dernière. Quant aux hauteurs employées dans ces variantes, elles appartiennent toutes à l'harmonie et ne font donc apparaitre aucune note étrangère. On remarquera ici un principe appliqué dans toutes les variantes, quel que soit le tempo dans lequel elles apparaissent, et qui se trouve aux fondements de la diminution ancienne, à savoir le respect de la ligne mélodique : c'est pourquoi toutes les variantes, malgré leurs différences, se rejoignent toujours sur les mêmes points d'appui au sein des mélodies variées.

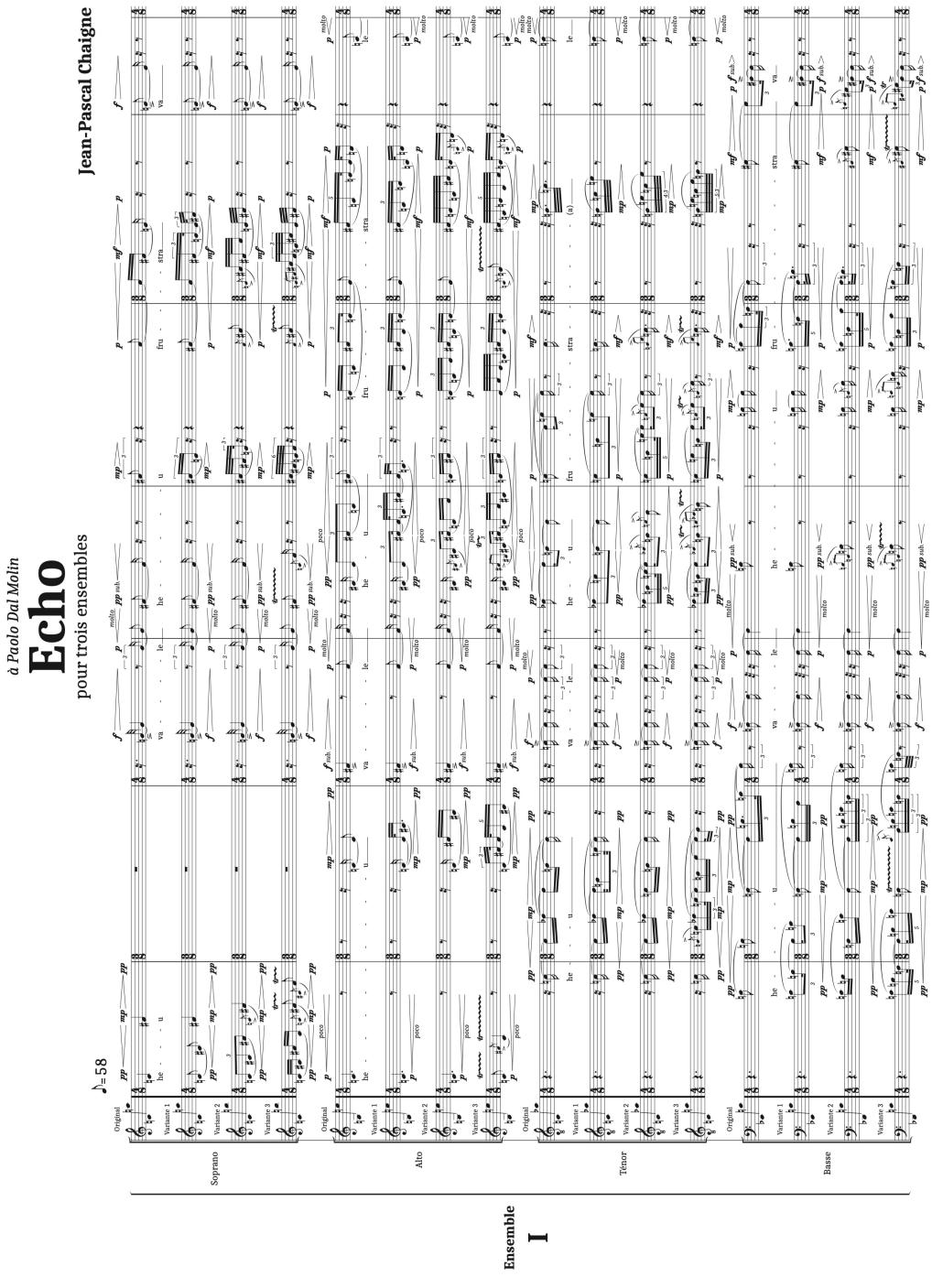


Figure 3 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), première page (mes. 1-7) du conducteur du chœur I.*
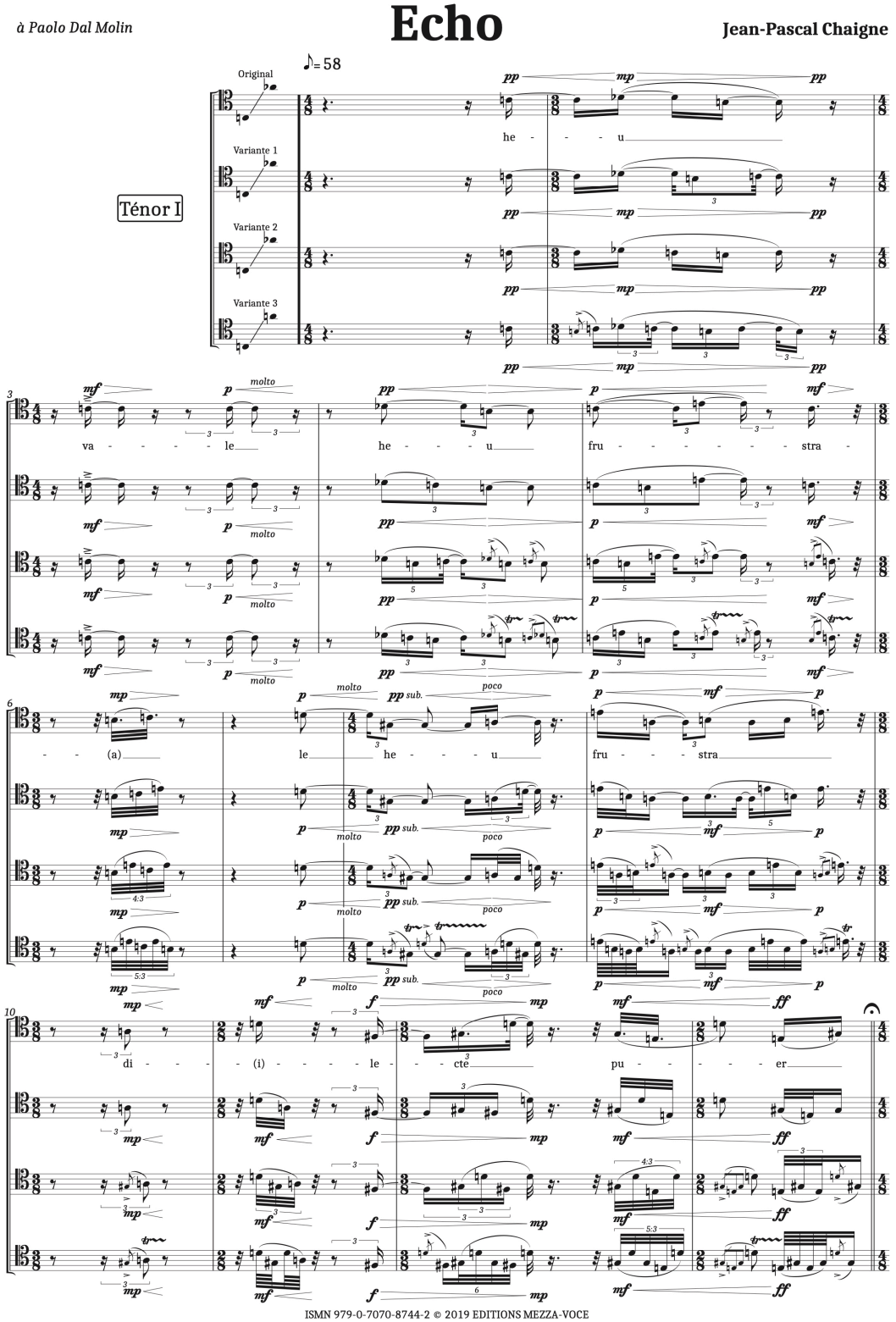


Figure 4 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), première page (mes. 1-13) de la partition de ténor I.*
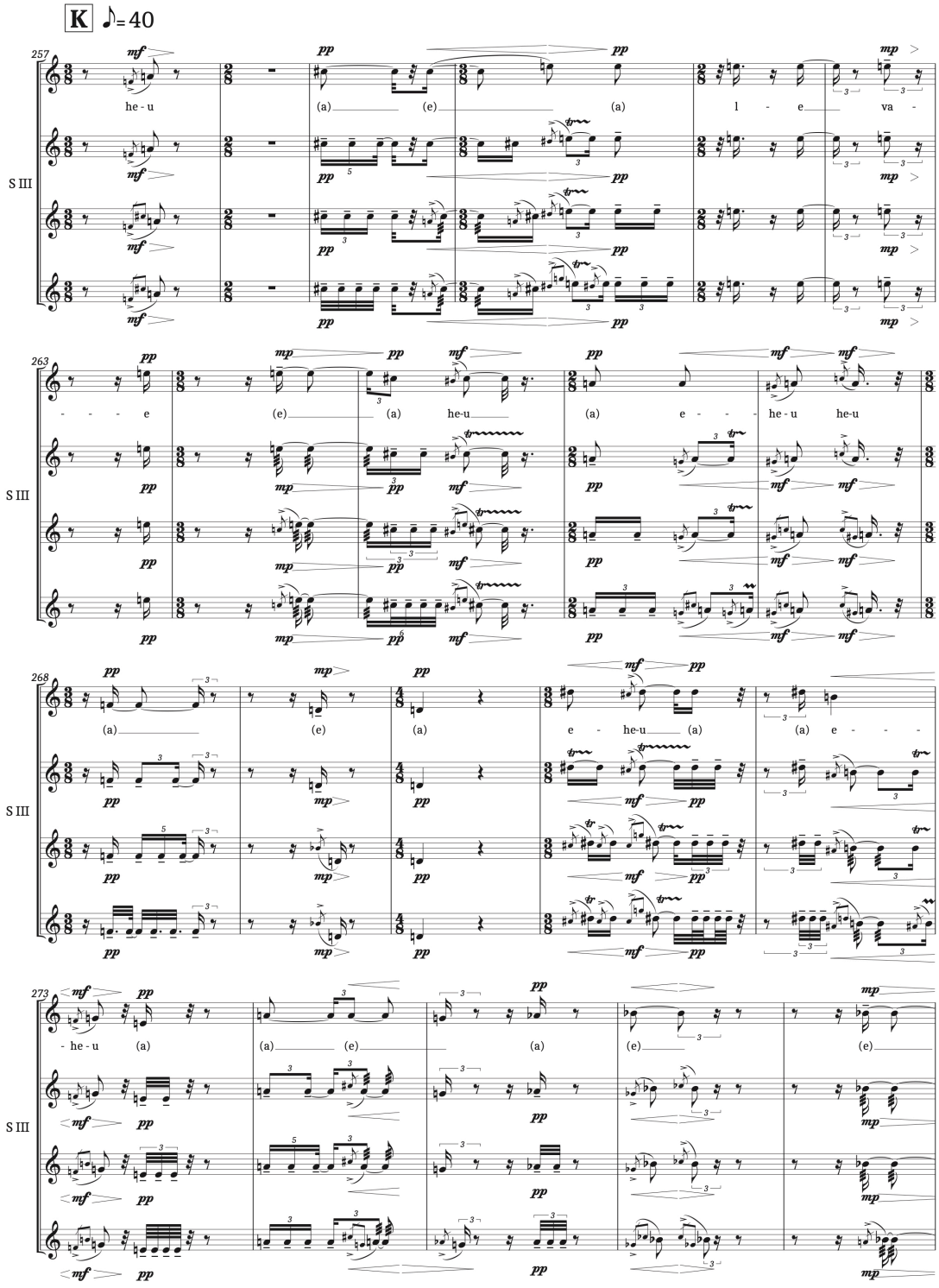


Figure 5 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), page 14 (mes. 257-277) de la partition de soprano III.*
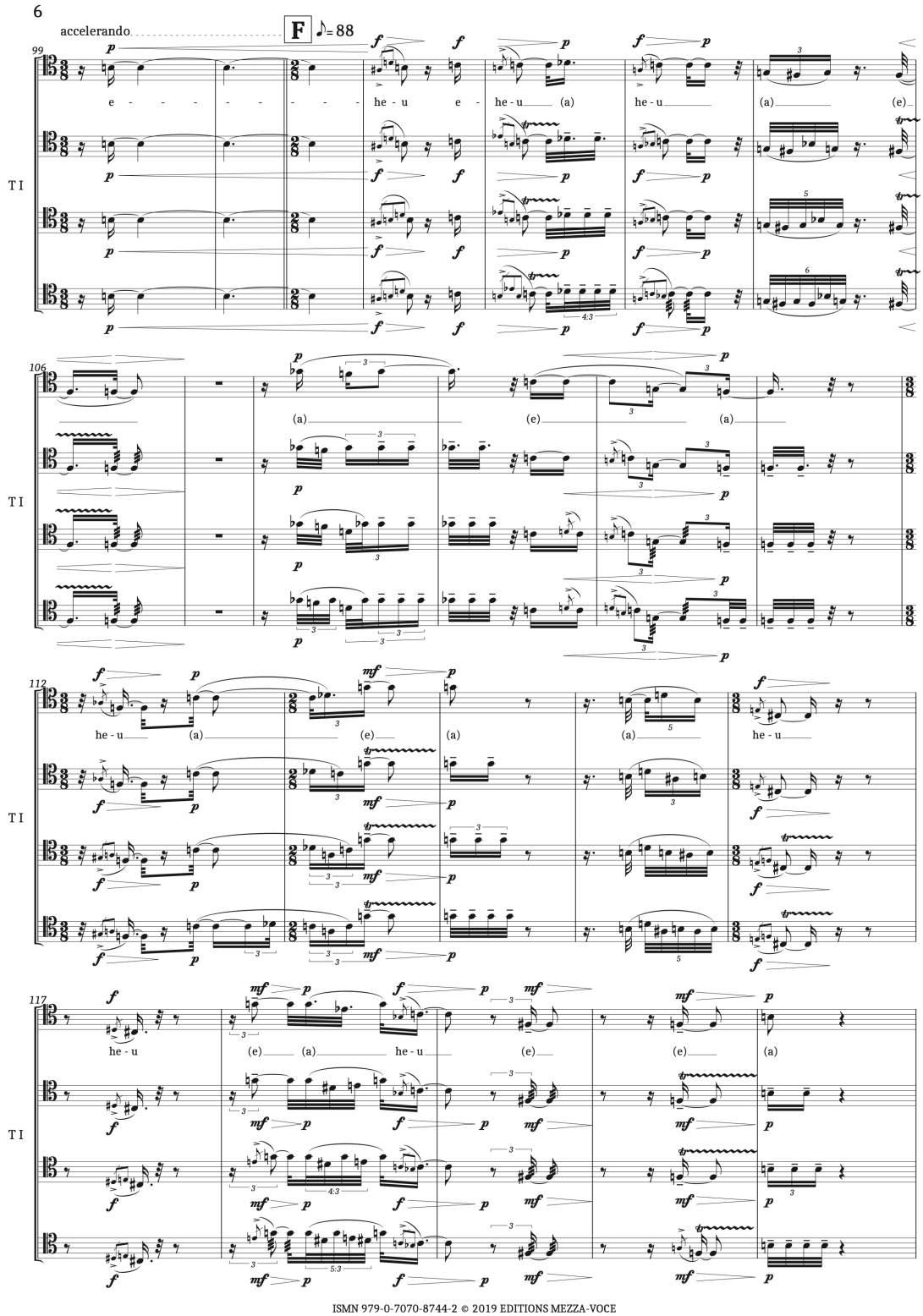


Figure 6 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), page 6 (mes. 99-121) de la partition de ténor I.*

Dans les sections lentes (croche = 40, figure 5), les variantes s'attachent à travailler le son, à embellir les tenues, à les rendre vivantes au moyen de notes répétées, de petites notes, de trémolos, de mordants ou de trilles. On est donc ici plus proche d'un travail d'ornementation que de diminution. Mais ornementation et diminution sont intimement liées, car elles participent du même objectif : enrichir la musique. William Dongois résume leur différence par cette phrase : « Les ornements sont "l'habit du son", quand la diminution est "l'habit de la phrase"[6] ».

Enfin, les variantes des sections rapides (croche = 88, figure 6) réunissent l'ensemble des procédés utilisés dans les autres sections, puisqu'on y trouve aussi bien des ornements que des diminutions. Ces dernières sont en l'occurrence réalisées avec des « formules statiques », comme les appelle Silvestro Ganassi dans son traité *La Fontegara* de 1535[7], des formules qui consistent à partir de la note diminuée pour y revenir ensuite – d'où ce qualificatif « statique » – dans un mouvement mélodique qui fait apparaître cette fois des notes étrangères à l'harmonie.

L'écriture polychorale

À chaque tempo de la partition d'*Echo* est également associée une écriture polychorale spécifique.

Dans les sections rapides (figure 7), les trois ensembles dialoguent entre eux, chacun ayant sa propre écriture et donc sa propre identité : nous sommes ici dans le cas d'une polychoralité classique, telle qu'on la trouve dans les partitions du XVIe siècle.

Dans les sections lentes (figure 8), l'écriture regroupe différemment les voix afin d'obtenir un ensemble aigu, un second médium et un troisième grave : c'est une configuration qui s'apparente à celle que l'on rencontre parfois dans certains de motets, comme dans le *Magnificat* à trois chœurs (SAAB/ATBB/TBBB) extrait des *Sacrae Symphoniae I* de Gabrieli.

6 William Dongois, propos recueillis lors d'un entretien privé en juin 2019, à Genève.

7 Silvestro Ganassi (2002), *Œuvres complètes*, « Vol. 1. La Fontegara (1535) », Christine Vossart (éd.), introduction, traduction et notes par Jean-Philippe Navarre, Bruxelles, Mardaga.

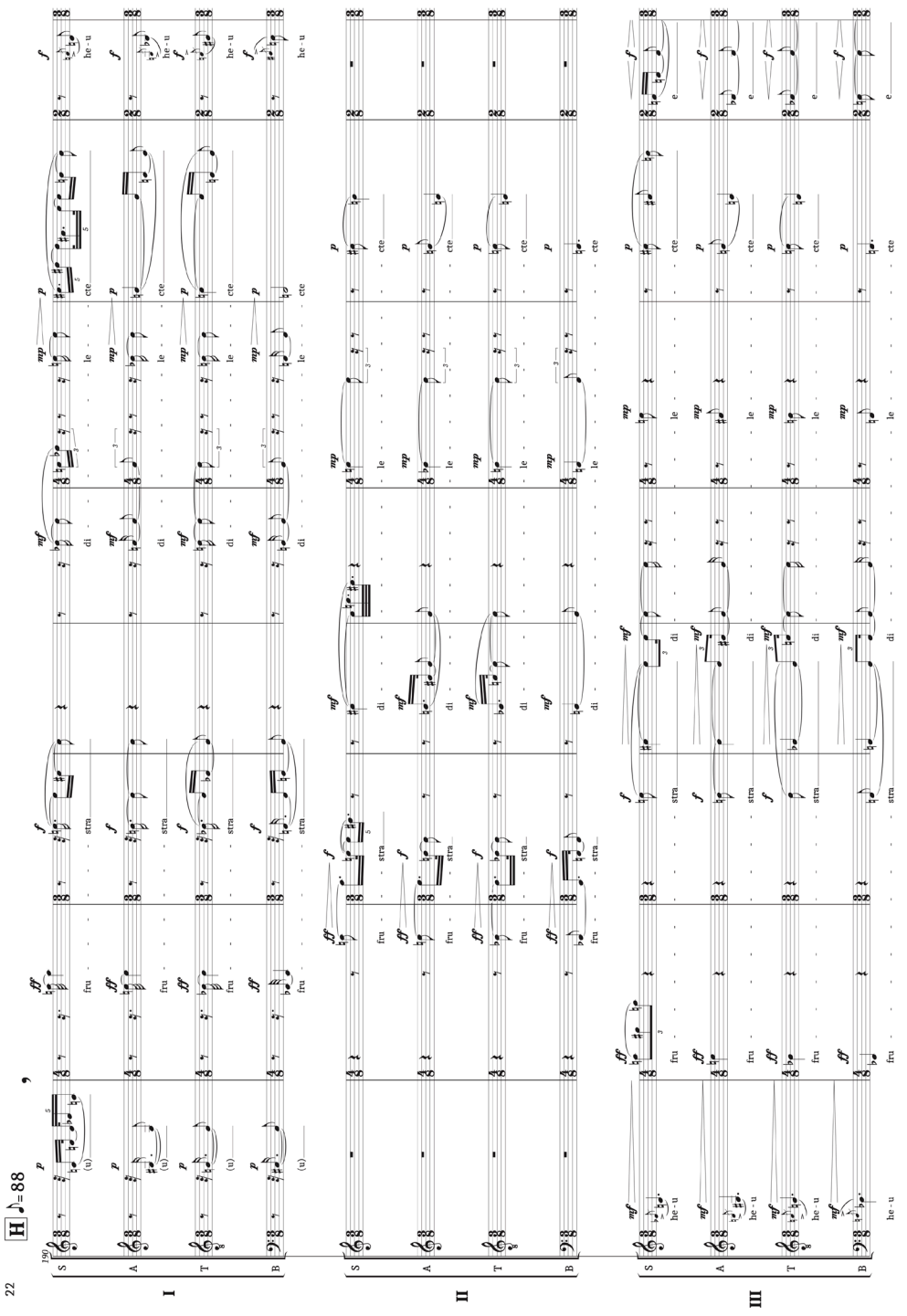


Figure 7 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), page 22 (mes. 190-197) du conducteur.*

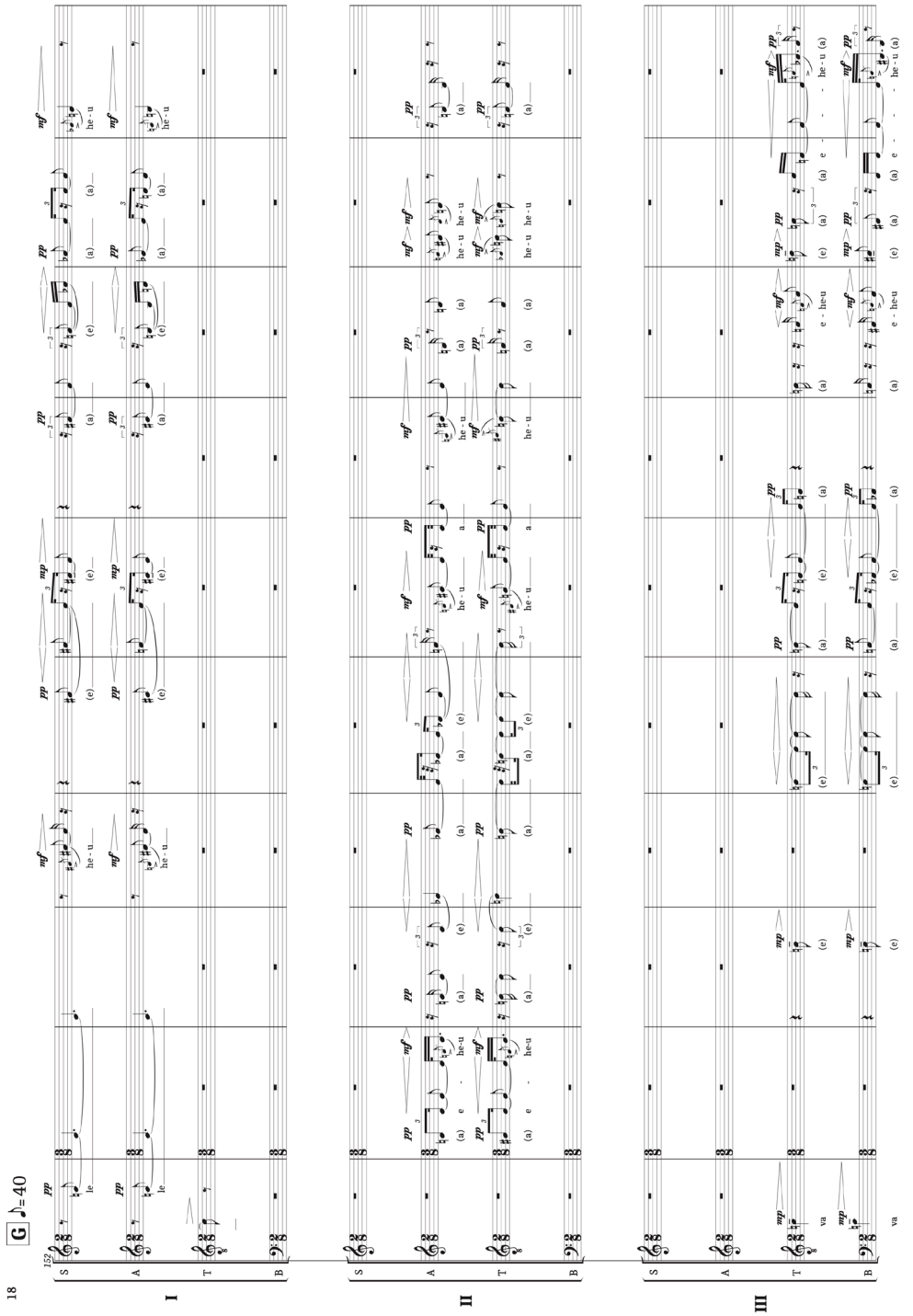


Figure 8 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), page 18 (mes. 152-161) du conducteur.*

Dans les sections au tempo modéré (cf. figure 1), les trois ensembles possèdent exactement la même partition et se doublent donc à distance. Il ne s'agit donc pas ici d'une écriture polychorale à proprement parler, mais plutôt d'un effet de polychoralité dû à cette spatialisation des doublures, un procédé qui, là encore, correspond vraisemblablement à une pratique de l'époque[8]. L'hétérophonie évoquée précédemment se trouve donc ici considérablement renforcée. Pour s'en rendre compte, il suffit d'écouter un extrait du laboratoire genevois lors duquel le chef Michel Pozmanter demande aux trois parties de soprano de jouer ensemble une section dans ce tempo modéré, en l'occurrence les mesures 209 à 230. Quatre musiciens sont alors concernés – soprano et violon du chœur I, le hautbois du chœur II et le cornet à bouquin du chœur III – et vont jouer la même partition dans des versions cependant différentes, faisant ainsi apparaître clairement l'hétérophonie (figure 9 et extrait audio 2 ; évidemment, l'intérêt musical d'un tel extrait est très limité puisque manquent ici les parties d'alto, ténor et basse).
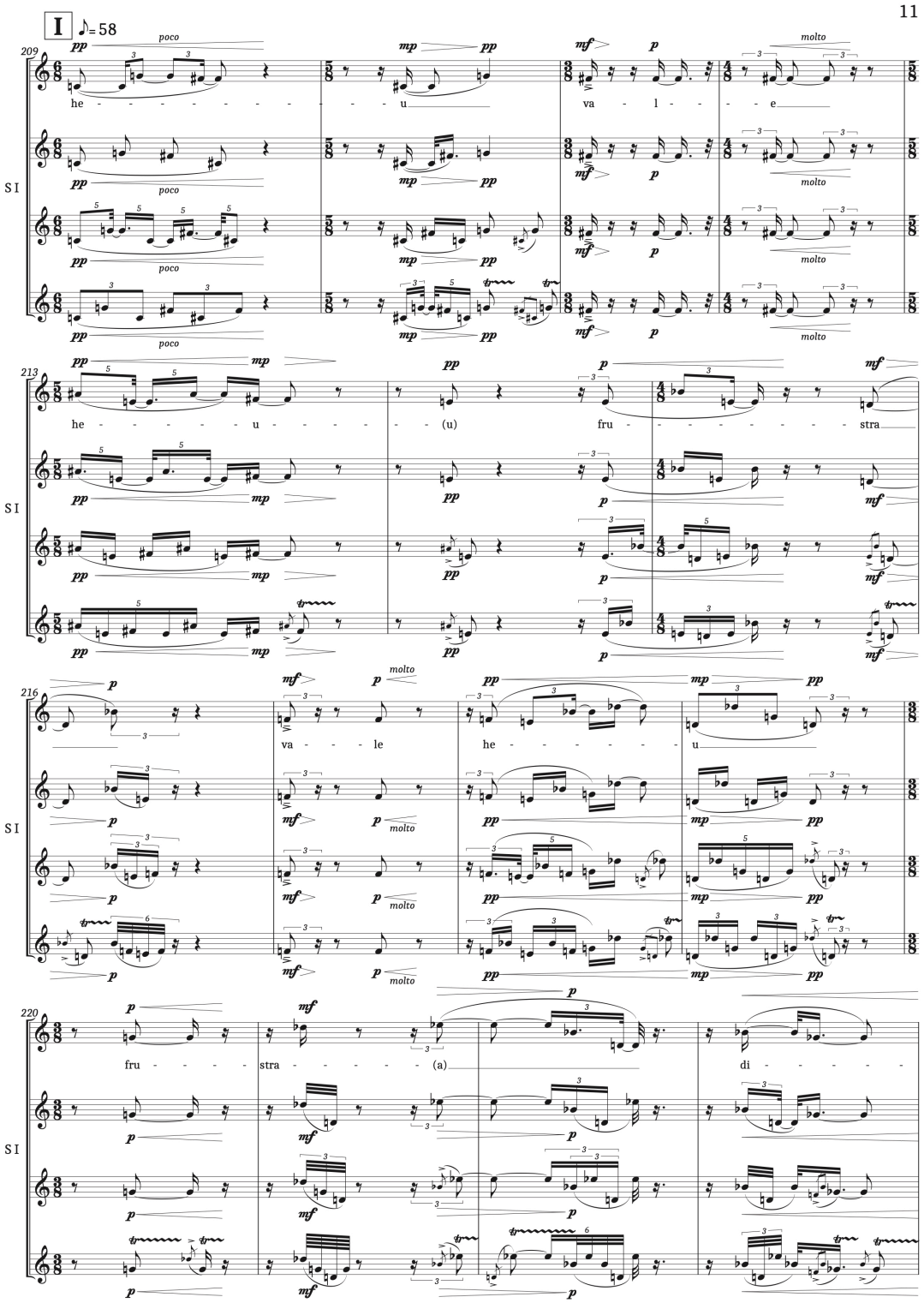
Extrait audio 2 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), sopranos I, II et III (mes. 209-230). Écouter.*

De ces trois types d'écriture polychorale ressort en outre une gradation, depuis le tempo modéré où les ensembles sont fusionnés, jusqu'au tempo rapide où ils sont clairement distincts, en passant par la situation intermédiaire du tempo lent.

Perspectives

Ce laboratoire genevois a ainsi permis aux étudiants de la HEM de Genève de participer à un projet de création grâce auquel ils ont, en outre, compris la façon dont une musique ancienne pouvait devenir le terreau d'une œuvre nouvelle. Grâce à son ouverture instrumentale et ses quatre versions présentant chacune un degré de difficulté différent, la partition d'*Echo* a pu accueillir des interprètes aux profils variés, chanteurs et instrumentistes, anciens comme modernes, en cours de formation ou musiciens professionnels. Il est à ce propos important de souligner la rareté des pièces offrant de telles possibilités. Les œuvres d'aujourd'hui pour grand ensemble et d'une durée supérieure au quart d'heure n'offrent en général aucune liberté quant à la distribution vocale ou instrumentale, rendant parfois même délicate la réunion de l'ensemble requis ; de surcroît, leur écriture très souvent exigeante peut restreindre leur accessibilité aux seuls musiciens professionnels, sinon très avancés. *Echo* pourrait en cela répondre à une véritable attente : celle d'une pièce d'envergure qui, sans jamais sacrifier ni la précision ni la force de son langage, peut s'adresser à des formations instrumentales et vocales très diverses, permettant ainsi l'accès du plus grand nombre d'interprètes à une musique d'aujourd'hui.

8 « Michael Praetorius, dans son *Syntagma Musicale*, propose de doubler les chœurs vocaux par des voix en inversant les doublures : le chœur vocal 1 est doublé, au même endroit par le chœur instrumental 2. Il existe de multiples narrations d'offices où la musique était exécutée par quatre jusqu'à huit chœurs alors que la partition éditée ou manuscrite ne recelait que de la musique à huit voix. Il est aisé d'imaginer que les nombreux chœurs en question étaient exécutés en doublure, la spatialisation générant l'effet d'une musique comportant plus de voix. Il faut ajouter que les chanteurs et instrumentistes ne faisaient pas les mêmes diminutions. Cela ajoute à l'effet de diversité » (Dongois, William, issu d'un entretien privé en juin 2019, à Genève).



ISMN 979-0-7070-8744-2 © 2019 EDITIONS MEZZA-VOCE
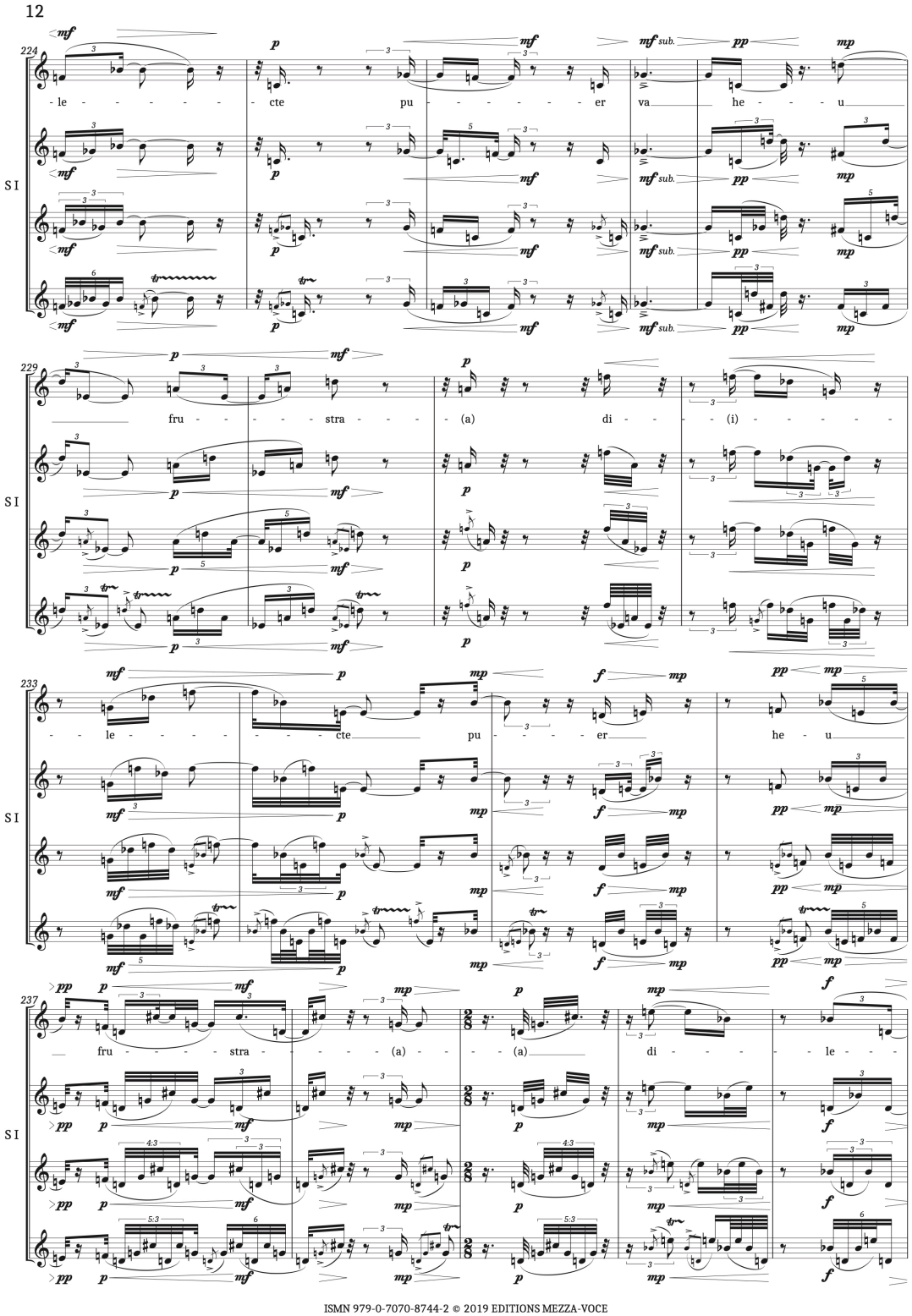


Figure 9 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo *(2020), pages 11-12 (mes. 209-241) de la partition de soprano I.*

« La musique et le sport ». Une enquête du *Guide du concert* (« Le discours esthétique dans la presse musicale française, 1900-1940. Une anthologie » / Mots clés, 4)[1]

Federico Lazzaro

Résumé

En 1924, année des Jeux olympiques de Paris, *Le Guide du concert* lance l'enquête « La musique et le sport ». Les très nombreuses réponses publiées permettent de dresser un portrait de ce que le milieu musical de l'époque pensait des rapports (im)possibles ou (in)existants entre les domaines du corps et de l'esprit.

Mots clés : enquête ; esthétique ; musique et sport ; Paris 1924 ; presse.

Abstract

In 1924, the year of the Olympic Games in Paris, *Le Guide du concert* launched the survey "Music and Sport." The numerous published answers provide an insight into what the musical world of the time thought of the (im)possible or (non)existent relationships between the realms of the body and the spirit.

Keywords: aesthetics; music and sport; Paris 1924; press; survey.

1 Pour voir toutes les contributions à cette anthologie : https://pressemusicale.oicrm.org/anthologie-du-phem/, consulté le 14 janvier 2021.

La référence au sport dans les articles à sujet musical n'est pas rare dans la presse française de l'entre-deux-guerres. L'activité sportive fait désormais partie de la vie de toutes les classes sociales et constitue à plusieurs égards un domaine qui rentre en conflit avec la musique. Sur le plan de la conception anthropologique, qu'on soit par formation ou allégeance chrétien, cartésien ou idéaliste, on a tendance à considérer le corps et l'esprit comme deux compartiments nettement séparés. Plus concrètement, les matchs et les concerts rivalisent sur le temps que les Français consacrent aux loisirs – le dimanche, notamment – ainsi que sur les subventions gouvernementales. Le monde de la musique se plaint souvent de sortir perdant de la lutte, le sport étant accusé par les musicographes de générer son financement au détriment de la vie musicale :

> [Le public] [n]'y comprenant plus rien, il ne viendra plus au concert ; nous passerons nos samedis et nos dimanches sur les tribunes et les pelouses des stades, à voir fouler la piste cendrée pas Messieurs les Sportifs, qui, eux, ont su plaider leur cause auprès du gouvernement, recueillent ses prébendes, et, sous son œil bienveillant, s'enrichissent dans le dénuement général[2]. (Aubert 1926, p. 16)

Ce discours contribue à renforcer, dans les revues musicales, une image négative, voire dystopique, de l'activité sportive (pratiquée ou en spectateur). Il n'est donc pas surprenant que les musicographes utilisent la référence au sport pour des boutades ou de façon sarcastique, surtout en relation aux virtuoses dont la physicité exacerbée du jeu (leurs « gymnastiques sonores », selon d'Udine 1900, p. 4) les fait tomber dans le domaine purement corporel et dépourvu d'esprit des athlètes et des machines : « Monsieur Machin, virtuose – c'est Machine qu'il faudrait dire » (Vuillemin 1920, p. 194).

Le sport étant un des éléments de la vie moderne (à même titre que le machinisme), il est parfois évoqué pour décrire une certaine musique perçue comme particulièrement proche de la sensibilité pour le mouvement, la vitesse et la répétition que ces activités favorisent. C'est en ce sens que Boris de Schloezer qualifie de « sportive » la musique de Prokofiev, puisqu'elle « marche, court, vole » sans aller nulle part (Schloezer [1931]2011, p. 355), et compare la musique de Georges Auric au sport afin d'en relever le caractère moderne (« Ainsi, dans le sport, l'effort devient but en soi », *ibid.*, p. 11[3]). Le pas vers une véritable réflexion sur les rapports entre musique et sport est court, favorisé par certains événements (les Jeux olympiques de Paris de 1924, notamment) et la création des premières œuvres musicales à sujet sportif : de la moins connue *Pour un entraînement de boxe*, pour orchestre de chambre, d'Alexandre Tchérepnine, en 1922[4], au célèbre *Rugby (Mouvement symphonique n° 3)*

2 Voir aussi Ferroud 1926, où l'auteur dénonce qu'en France tous les fonds vont au sport, tandis qu'en Allemagne sport et musique sont bien financés.

3 Schloezer oppose le dynamisme sportif au dynamisme moral romantique et au statisme contemplatif impressionniste.

4 Ce Prélude clôt les *Trois Pièces pour orchestre de chambre*, op. 37 (1. « Ouverture » ; 2. « Mystère » pour violoncelle et orchestre de chambre). Tchérepnine composera une autre œuvre sur la boxe en 1939, la *Sonatine sportive* pour piano et saxophone.

d'Arthur Honegger, en 1928, en passant par *Half-Time* de Bohuslav Martinů, en 1924[5], et *Le Ring* de Filip Lazăr, en 1928[6].

Le but de cet article de l'anthologie « Le discours esthétique dans la presse musicale française, 1900-1940 » (anciennement « Anthologie du PHEM ») n'est pas de reparcourir en détail le discours sur musique et sport dans la presse française, ce que nous avons fait ailleurs (Lazzaro [à paraître]), mais de proposer une analyse détaillée de l'épisode le plus imposant de l'histoire du discours sur la musique et le sport dans la presse : l'enquête « La musique et le sport » publiée par *Le Guide du concert* à la suite des Jeux olympiques de Paris, en 1924[7].

C'est la deuxième véritable enquête proposée par cette revue hebdomadaire qui publie principalement le calendrier des concerts à Paris ainsi que des textes de présentation des œuvres[8]. Avec un total de 79 interventions étalées sur 11 numéros (voir le détail dans la bibliographie)[9], « La musique et le sport » est l'enquête ayant eu le plus grand succès parmi celles proposées par cet hebdomadaire durant les années 1920[10]. Son logo, où un violoniste se bat avec son archet contre un escrimeur polysportif (il a à ses pieds des haltères et une crosse de hockey), est révélateur de l'approche tendue à ce sujet : la rédaction du *Guide*, par le choix de cette illustration, met l'accent sur la contraposition entre ces deux domaines plutôt que sur leur possible conciliation (figure 1).

5 Dans une interview avec Martinů de 1932, José Bruyr affirme à plusieurs reprises que la composition de *Half-Time* remonterait à 1919, « bien avant que *Rugby* n'ait fait triompher, par six contre un, les couleurs honeggeriennes » (Bruyr 1932, p. 456). Cette chronologie est toutefois peu probable : comme spécifié dans la littérature sur le compositeur, Martinů composa cette pièce dans sa ville natale de Polička, pendant les vacances suivant son premier séjour à Paris, où il été arrivé en 1923. Le langage utilisé dans la pièce s'explique par les rencontres musicales que Martinů avait faites dans la capitale française (voir Válek 1963).

6 Sur ces poèmes symphoniques à sujet sportif, voir Lazzaro 2017b.

7 Une première version de cette étude, sous forme de conférence, a remporté le Prix du jury et le Prix du public au concours « Présences de la musique » de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), en 2014.

8 Fondé en 1910, *Le Guide du concert* avait déjà accueilli des « Tribunes libres », c'est-à-dire des espaces publiant les réponses spontanées engendrées par un article auprès des lecteurs. La première « enquête » lancée par la revue est « L'enseignement musical obligatoire » en 1920.

9 Dans le présent article, nous nous référerons à l'enquête avec le sigle MS suivi du numéro de page du passage cité.

10 En même temps que « La musique et le sport », *Le Guide du concert* conduisait une autre enquête (« À travers la critique ») ayant recueilli uniquement 12 interventions fragmentées dans 4 numéros (du vol. 11, nº 4, 7 novembre 1924, au nº 24, 27 mars 1925). L'enquête suivante, « La musique immorale », recevra 43 réponses étalées sur 8 numéros (du vol. 12, nº 1, 12 octobre 1925 au vol. 12, nº 18, 12 février 1926). « La musique mécanique » occupera elle aussi 11 numéros (12 si on inclut le numéro où l'enquête fut proposée, le vol. 15, nº 1, 1er et 5 octobre 1928), mais pour un total de seulement 35 réponses (du vol. 15, nº 2, 12 octobre 1928 au vol. 15, nº 27, 5 avril 1929).

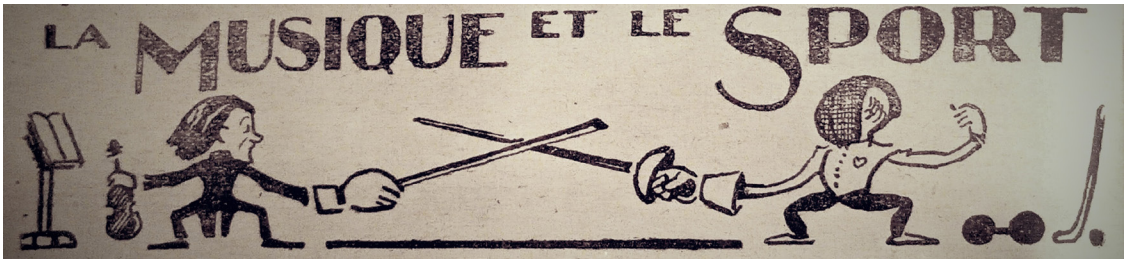


Figure 1 : Le logo de l'enquête « La musique et le sport » parue dans Le Guide du concert *(1924-1925).*

Ce n'est sans doute pas un hasard si la dernière réponse publiée – qui peut donc être considérée comme le « dernier mot » sur la question, vraisemblablement en ligne avec la rédaction de la revue – est un long texte de Jean Poueigh, qui représente une synthèse de la rhétorique et un exemple de la virulence des partisans du dualisme irréconciliable entre le corps et l'esprit :

> Le sport est néfaste à notre art, en ce sens qu'il détourne les jeunes générations des salles closes où l'esprit pense, rêve, s'émeut, s'exalte sous le souffle du verbe sonore, et les pousse vers les terrains de jeux qui leur offrent, en plein air, de plastiques exercices de force et d'adresse. Quant à être pour l'artiste une source d'inspiration, le sport n'y faillira certes point : une musique appropriée accompagnera les manifestations sportives de l'avenir ; elle sera sans doute, en sa mécanique sèche et brutale, digne de ces athlètes incomplets et se rapprochera de la nature primitive ; mais c'est assez dire aussi qu'elle sera éloignée de l'art véritable, tel que des siècles de civilisation laborieuse l'ont perfectionné, et indigne des grands artistes qui la pratiquèrent. Considéré au point de vue artistique – et, plus spécifiquement musical –, le sport s'avère jusqu'à présent l'auteur de régression et destructeur d'idéal. (MS, p. 684)

Cependant, ces positions de rejet total du sport, du rapport entre la musique et le sport, et même de la possibilité d'en discuter ne sont pas majoritaires, et les réponses à l'enquête constituent une source extraordinaire pour étudier les idées du monde musical de l'époque (et notamment des compositeurs[11]) sur les rapports entre la musique et le sport, considérés sous un angle esthétique – sans rapport à un événement ni à une œuvre en particulier : il s'agit en effet d'établir si « le sport donnera naissance à un art nouveau » et comment.

La question… est-elle mal posée ?

La question posée par *Le Guide du concert* à ses lecteurs est inspirée d'un article (« Le stade en quête d'auteurs », transcrit en annexe) publié dans l'hebdomadaire *L'Impartial français* par l'écrivain, dramaturge et critique (à la fois musical et sportif) André Obey

11 Les compositeurs constituent la quasi-totalité des personnes ayant répondu à l'enquête. 7 des répondants sont des femmes. Dans cet article, l'utilisation du genre masculin a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

(1892-1975)[12]. Ce dernier est une figure clé dans la promotion d'une approche esthétique au sport, qu'il considère comme « le seul pain de communion capable de nourrir tous les hommes » (Obey 1924a). Il invite les artistes et les intellectuels, généralement réfractaires à s'intéresser à ce domaine, à aller assister aux Jeux de Paris, afin que le stade « inspir[e] un génie, suscit[e] un nouvel art, l'art olympique, né du stade pour le stade, berceau du monde futur » (*ibid.*). C'est précisément sur la nature de ce nouvel art sportif que les lecteurs du *Guide du concert* sont appelés à s'exprimer :

> Des écrivains de valeur estiment que le Sport donnera naissance à un Art nouveau. « Quel est cet art ? – écrit M. André Obey dans *L'Impartial français*. – Nul ne le sait si beaucoup le pressentent. À joindre les deux mots Art et Sport, nous sentons frémir comme une nébuleuse de lueurs, d'harmonies, vague encore, mais avide de durcir un noyau étincelant. Quels fluides condenseront cette planète en travail ? Que sera l'astre inconnu ? Mystère ». Nous avons demandé aux compositeurs de percer ce « mystère » s'il vaut la peine d'être « percé » et la soixantaine de lettres que nous avons reçues prouvent que la question ne leur est point indifférente. (MS, p. 12)

Le sujet était assez vaste pour se prêter à différentes interprétations et assez « limite » pour susciter l'ironie de certains : « Laissez-moi vous dire – répondit Roland-Manuel – qu'au-dessus de quatre-vingts kilos on peut malaisément louer le Sport avec sincérité et le détester sans ridicule : la balance du pharmacien m'oblige à me récuser… » (MS, p. 365)[13]. Ceux qui se proclament sans opinion se justifient souvent en accusant le manque de clarté de la question posée : « La musique sportive, il faudrait pour en parler la définir », écrit le musicologue et helléniste Maurice Emmanuel en avouant « ne [voir] pas très bien ce que cette étiquette représente » (MS, p. 332). Si un interpellé sur dix envoie une « non-réponse » et d'autres, comme Roland-Manuel, répondent avec une boutade, la plupart des compositeurs développent une réflexion honnête à propos des similarités entre la musique et le sport (la danse est souvent évoquée), des rapports entre le corps et l'esprit, des possibles sources d'inspiration pour la composition musicale.

Parmi les « sans opinion », on retrouve des compositeurs appartenant à différentes générations, ce qui nous fait écarter l'hypothèse que l'âge fût une variable déterminante dans l'intérêt d'un compositeur français pour le sport : Léo Sachs (né en 1856), Fernand Le Borne et Maurice Emmanuel (les deux nées en 1862), Paul Pierné (1874), Antoine Mariotte (né en 1875) et même Alfredo Casella (1883) avaient tous dépassé la quarantaine en 1924. Mais Roland-Manuel (né en 1891) et Robert Siohan (1894) appartenaient à la génération des années 1890 et faisaient partie de ces « jeunes » dont la visibilité commença surtout après la Grande Guerre et dont la musique était souvent porteuse de ce qu'on pourrait appeler une « modernité sportive » : le rythme,

12 Pour une analyse de la pensée d'Obey et de son évolution, voir Lazzaro [à paraître]. Pour la réalisation de son projet d'art sportif dans le « drame sportif » *800 mètres* (1941), voir Lazzaro 2019 et Lécroart [à paraître].

13 La réponse de Roland-Manuel révèle que la revue contacte directement certaines personnes pour solliciter leur opinion.

la vitesse, la fraîcheur. Pourtant, la plupart de ces « jeunes » faisant la une des débats du milieu musical n'ont pas été interpellés pour l'enquête sur la musique et le sport. Ou peut-être ne répondirent-ils pas ? Il serait assez étonnant que tous les membres du Groupe des Six ou encore un Jean Wiéner aient refusé de donner une réponse, même « sans opinion », au *Guide* : aucun de leurs noms n'apparaît dans l'enquête, ce qui fait penser plutôt à un désintérêt de la revue pour leur point de vue[14]. D'autres jeunes des années 1890 comptent, au contraire, parmi les acteurs de l'enquête : Yvonne Hédoux (née en 1890), Francis Bousquet (1890), Georges Migot (1891), Paul Fiévet (1892), Gaston Singery (1893), André Bloch (1893), Simone Blanchard (1893), Marcelle Soulage (1894), Yves Margat (1896) et même le Grec Georges Poniridis (« Poniridy » dans l'enquête, né en 1892) et le Polonais Alexandre Tansman (1897)[15]. Le fait que l'appartenance générationnelle n'était pas en relation directe avec l'attitude envers le sport est d'autant plus confirmé si on compare les réponses de deux compositeurs nés en la même année 1893. D'un côté, Gaston Singery refuse avec acharnement la moindre interférence du sport (représentant, dans ses mots, de l'« ultramoderne » porteur de décadence) :

> Le sport est chose utile ; mais dire qu'un art nouveau peut naître du sport c'est de la pure littérature, c'est chimérique et c'est bien là une utopie ! Non ! non ! et non ! Cela ne peut pas être. Où va-t-on! Qu'on se le dise bien ! Notre ère n'est pas une ère de progrès, mais bien une ère de décadence ! Qu'en sortira-t-il de tout ceci, l'avenir nous le dira. Souhaitons quelque chose de vraiment profitable ! Je suis l'ennemi déclaré de tout ce qui est ultramoderne, baroque, nébuleux, et de tout ce qui n'est que du bruit[16] ! On ne prouve pas souvent que la France est le pays de la clarté. Je suis partisan du progrès, mais rien ne peut exister sans ces deux mots : « Harmonie et Poésie » ! (MS, p. 236)

De l'autre côté, André Bloch donne une réponse qui, tout étant sarcastique, est plus ouverte à la possibilité, qui à l'époque paraissait bizarre et qu'aujourd'hui est devenue la norme, de « pratiquer en même temps sport et musique » (*ibid.*).

Trois enjeux

Par son caractère ouvert, la question des rapports entre musique et sport – impliquant une réflexion sur la nature d'une éventuelle musique « sportive » – suscite des réponses très variées. Celle de Lucien Chevaillier résume fort efficacement les trois directions dans lesquelles se canalisent les textes de ses collègues : 1) les caractéristiques « sportives » de l'écriture et de l'exécution musicales (c'est la question de l'isomorphisme entre musique et sport) ; 2) le rôle de la musique dans les manifes-

14 Sur les choix des personnes à contacter pour les enquêtes, voir Quesney 2020, p. 65-66.

15 D'autres représentants du milieu cosmopolite parisien prenant part à l'enquête sont Alfredo Casella, Swan Hennessy (cosmopolite de nationalité américaine, 1866-1929) et Axel Raoul Wachmeister (cosmopolite d'origine suédoise, 1865-1947).

16 Sur la notion d'ultramodernisme dans la musique française de l'entre-deux-guerres, voir Kelly 2013.

tations sportives et du sport comme source de musique descriptive (la question du sport comme programme extramusical) ; 3) les rapports entre la pratique des sports et l'artiste (la question de l'influence de l'activité physique sur la création musicale) :

> En l'espèce, veut-on demander, lorsque l'on parle de joindre les deux mots Art et Sport : 1° si l'Art (musical en ce qui nous concerne) peut admettre dans ses moyens d'expression ou d'exécution des éléments sportifs ; 2° si des faits sportifs peuvent être rendus musicalement ; 3° si la pratique d'un sport ou d'un spectacle sportif peut inspirer des idées musicales n'ayant cependant pas de rapport direct et concret avec cette pratique ou ce spectacle ? (Lucien Chevaillier, MS, p. 524)

L'isomorphisme entre musique et sport

Parmi les caractéristiques « sportives » du langage musical, le rythme est la plus invoquée : « il y a évidemment un terrain de rencontre entre l'art et le sport, […] le rythme » (*ibid.*). En partant de cette prémisse, Lucien Chevaillier conclut que l'« art sportif » dont il est question dans l'enquête « n'est autre que la danse, dans son acception la plus large » (*ibid.*). La même idée est exprimée par Adrien Raynal : « ne croyez-vous pas que la Danse n'est pas, depuis un temps immémorial une sorte de musique… sportive ? » (MS, p. 429)[17]. La considération du rapport *sport-rythme-danse*, où la danse serait la facette artistique du sport dans le domaine du rythme, est partagée par Édouard Mignan, qui pousse le syllogisme jusqu'à affirmer que la musique, c'est du sport : « Si on peut dire que la danse est un sport, on peut aussi affirmer que le sport, comme la danse, est aussi du rythme. Or, l'art musical est né de la danse, c'est-à-dire du rythme, c'est du sport » (MS, p. 74). Marcel Labey met un frein à ces connexions trop directes : « c'est dans le ballet au sens plus large du mot que je comprends la fusion de la musique et du geste. Mais ce n'est plus du sport » (MS, p. 332).

L'accent mis sur le geste va dans la direction proposée par Auguste Chapuis, qui ne parle pas de rythme, mais suggère plutôt un rapport *sport-corps-danse*, où le lien entre le sport et la danse serait donc la composante corporelle plutôt que rythmique : « Le spectacle de la beauté corporelle en action, unie à la musique, [a été] représenté presque exclusivement, jusqu'ici, par le ballet conventionnel » (MS, p. 13). Pauline Aubert trouve que certains gestes sportifs – ceux qu'elle aime mieux – appartiennent au domaine de la danse : « La beauté d'un saut, d'un mouvement de natation… éveille certainement un rythme » (MS, p. 524). La différence serait que dans la danse, le même geste, idéalisé, « se lie étroitement à l'art musical » (*ibid.*). Au contraire, Jeanne Thieffry nie la possibilité d'identifier les gestes sportifs et ceux

17 Pour Louis Vierne, la danse ne serait qu'un sport parmi les autres : « Le trémoussement stérile des jeunes gens de ce temps, qu'il se nomme tennis, golf, *danse*, ou canotage, ne m'a jamais inspiré une seule idée musicale » (MS, p. 332 ; nous soulignons). Dans la même direction polémique, Laurent Ceillier nie même les rapports entre la musique et la danse : « je crois qu'on s'illusionne sur le commerce favorable du sport et de la musique. On objecte : la danse… Ouais !... La musique n'est devenue la grande voix qu'elle est, que lorsque la danse en est partie (voyez la Sonate…) » (MS, p. 524).

des danseurs : « la danse […] suppose une action désintéressée où le dernier terme est fixé dès le premier geste, c'est-à-dire où tout est geste voulu, prémédité, et où il n'y a plus ni vainqueur ni vaincu, mais des artistes en action. Or, le sport est le contraire de cela » (MS, p. 364). Le sport pourra être, tout au plus, selon Marcel Gennaro, « un exercice, une étape permettant d'assouplir le corps qui deviendra l'instrument discipliné de la danse, expression ou transposition vivante et plastique de la musique » (MS, p. 365). L'idée que le sport ne serait qu'une étape pour l'art, qu'il aurait une influence indirecte, mais « clairement » reconnaissable, est transposée du singulier (le danseur qui entraîne son corps) au culturel par Yves Margat : « Je pense que les manifestations chorégraphiques, où la pantomime et le geste stylisé se substituent à l'expression chantée, sont destinées à remplacer complètement l'antique conception de l'opéra, et l'on voit clairement dans cette évolution l'influence du "sport" » (*ibid.*). Émerge ici le thème de l'influence du sport sur l'inspiration, au sens large qu'il « contribuer[ait] à façonner la mentalité de l'auditeur, et même du producteur » (L. [*sic* pour François ?] de Breteuil, MS, p. 429).

Si le lien entre sport et danse est facilement explicable sur le plan de la relation sport-corps-danse, la relation sport-rythme-danse et, plus généralement, *sport-rythme-musique*, est digne d'être problématisée. D'où vient cette centralité accordée au rythme lorsqu'on parle du sport ? Le filtre de la danse est certainement essentiel. On regarde un athlète comme on regarde un danseur, en se concentrant sur les mouvements de son corps ; comme, dans la danse, les gestes sont rythmés, alors on est tenté de voir également un rythme dans les gestes du sportif : « l'engouement récent du public pour la danse a rendu à beaucoup de musiciens le goût du rythme », affirme Raoul Brunel (pseudonyme de compositeur du médecin Raoul Blondel, MS, p. 236). C'est probablement ce « goût du rythme », accompagné par la tendance à lire le sport comme une danse, qui mène certains compositeurs à affirmer l'identité du sport et du rythme. De plus, la gymnastique rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze et les disciplines similaires en vogue dans les années 1920 – l'« École française de rythme » de Jean d'Udine, l'« École française de rythmique et d'éducation corporelle » d'Albert Jeanneret, la « gymnastique harmonique et rythmique » conçue pour les femmes par Irène Popard – contribuent à renforcer l'idée d'un lien étroit entre activité physique (et par extension, les sports), rythme et musique[18]. Les défilés d'athlètes contribuent également à cette perception rythmique du corps sportif : « quoi […] de plus rythmique qu'une marche d'athlètes ? », se demande Gabriel Chaumette (MS, p. 365)[19].

Alice Sauvrezis parle, plus pertinemment, de « mouvement » plutôt que de rythme : « le sport étant un élément de mouvement me paraît favorable à l'inspiration musicale, car la musique est précisément l'art du mouvement » (MS, p. 396). C'est en ce sens plus général que le mot « rythme » doit être interprété dans des phrases comme la suivante (écrite par un non-compositeur) : « le sport développe en général des notions

18 Précisons que Jaques-Dalcroze ne considère pas sa gymnastique comme une activité sportive. À la différence du sport, sa méthode a un but artistique et vise à développer la sensibilité totale de l'individu. Voir Jaques-Dalcroze 1925.

19 Pour la question des rapports entre guerre, sport et musique nous renvoyons à notre « Chanter l'athlète moderne, entre ridiculisation et glorification » (Lazzaro 2017a).

de rythme, d'harmonie, d'équilibre et de mesure, même de beauté, qui ont en musique leur emploi tout trouvé. C'est par là seulement que le développement actuel du sport peut avoir une réaction, bien qu'indirecte, sur la musique » (B. Flayell, MS, p. 683)[20]. Mais cela va sans dire que, pour certains, « réduire » la musique à sa composante rythmique (au sens large) était un sacrilège, tel que l'affirme le compositeur Pierre Bretagne dans une entrevue de 1933 : « La musique est pour moi avant tout expression et sentiment : la réduire à n'être que dynamisme, bruit plus ou moins organisé en musique imitative est une erreur et un non-sens » (dans Orban 1933, p. 167).

La réhabilitation du corps dans le domaine esthétique s'appuie sur l'*auctoritas* de la Grèce antique, référence fondamentale de l'olympisme, de tout intellectuel philosportif et de la gymnastique rythmique. Les démonstrations de la méthode de Jaques-Dalcroze prévoyaient que les rythmiciennes soient en péplos dans des décors renvoyant aux temples (le bâtiment de l'Institut de Rythmique à Hellerau étant lui-même inspiré d'un temple)[21]. Les comptes rendus mettaient donc naturellement l'emphase sur le caractère grec de la nouvelle discipline (un côté exotique qui ne manquait pas de réveiller la sensualité des spectateurs[22]) :

> « Interprétations corporelles d'œuvres musicales », dit le programme […]. Il y a là plus qu'une tentative, mas une réalisation très complète d'un art sans doute fort en honneur chez les anciens Grecs et qui serait complètement oublié de nos jours, si la méthode de M. Dalcroze n'était pas venue la ressusciter. (G. J. 1921)

La référence à la Grèce apparaît 16 fois dans l'enquête « La musique et le sport » : la plupart des intervenants légitiment la possibilité d'une musique sportive avec le noble exemple des antiques ; selon certains, pour qu'un art sportif soit admissible, il faut que « la conception "sport" devienne celle d'une quasi-religion à la façon des antiques » (Poniridy [Georges Poniridis], MS, p. 75). Toutefois, constatent d'autres, notre société est trop éloignée de l'antique pour envisager une nouvelle union entre les activités physiques et spirituelles, pour relancer l'idéal platonicien d'une éducation parallèle du corps et de l'esprit, qui passe notamment par la musique et la gymnastique[23]. À l'encontre d'une partie de la société qui célèbre un humanisme sportif moderniste, les compositeurs qui seront les protagonistes du virage spiritualiste des années 1930, comme un Georges Migot, craignent le côté déshumanisant du sport symbolisé par le chronomètre :

20 Flayell, que nous n'avons pas pu identifier, se présente comme un musicophile sans compétence technique dont la profession est en lien avec l'éducation physique et le sport.

21 Voir les photographies publiées dans Martin *et al.* 1965 et dans Spector 1990. Il est révélateur que dans *La danse grecque antique* (1930), Louis Séchan consacre un chapitre à Jaques-Dalcroze et un à Isadora Duncan.

22 « Rien de plus captivant que la vue de quatre délicieuses jeunes filles démontrant la création dynamique du maître » (Tenroc 1920).

23 Voir à ce propos les réflexions de Praviel et Douyau 1928. Pour une présentation des propos de Platon et d'Aristote sur la place de la musique dans l'éducation mise en perspective avec l'enseignement de la musique aujourd'hui, voir Dauphin 2011, chap. 3.

> Les sports ne sont pas nouveaux. Ils sont déformés. Ce qu'il y a de nouveau et de faussé, c'est le sportif : un être humain mécanisé et spécialisé loin de l'athlète complet et eurythmique de toutes les antiquités grecques, égyptiennes ou indoues [*sic*]. (MS, p. 396)

Le caractère universaliste du sport qu'Obey mettait à la base de sa promotion d'un art olympique est loin d'être accepté par tout le monde. Dans sa réponse à l'enquête, Marcelle Soulage accuse le sport d'un manque d'« altruisme » qui serait, en revanche, propre à l'art : « L'art, altruiste, tend à réunir tous les êtres dans une émotion apaisante. Le sport, égoïste, ne vise qu'à établir la supériorité d'un individu sur un autre » (MS, p. 13). Une idée similaire est soutenue par Jaques-Dalcroze (1925), selon lequel le sport ne provoquerait pas – à la différence de sa méthode – d'émotion « altruiste » et se limiterait à développer chez les individus « certaines facultés spéciales au détriment de l'harmonie générale que l'on doit souhaiter entre toutes les facultés, mentales et physiques ».

Malgré ces subtilités, il était inévitable que la danse, la gymnastique rythmique et la « musique sportive » aient été généralement perçues comme des cousines – des activités à la fois physiques et musicales, ayant un lien fort avec le modèle grec. Il y a toutefois un seul participant à l'enquête, Adrien Raynal, qui voit dans la méthode jaques-dalcrozienne une manifestation du nouvel « art sportif » dont il était alors question : « La musique sportive ? Elle est commencée. J. Dalcroze [*sic*] et sa Rythmique viennent à l'appui des projets du remarquable auteur de *Savreux vainqueur* [= André Obey] » (MS, p. 429)[24].

Mis à part la danse, l'interprétation instrumentale est une autre activité physique et musicale qui suggère des parallélismes entre le sport et la musique chez les participants à l'enquête. Lorsque l'exécution d'un virtuose est comparée à une entreprise sportive, cela est fait dans un but dénigrant : « Certaines virtuoses (auxquels, du reste, on refuse le nom d'artiste) se servent de leurs instruments pour accomplir des performances de vitesse, force ou acrobatie » (Marcelle Soulage, MS, p. 13). Ce sont les pianistes « qui font du sport… sur leur clavier » (Henri Woollet, MS, p. 12) ou bien contre ce dernier, « adversaire passif » sur lequel ils s'acharnent (Jeanne Thieffry, MS, p. 364). Mais la métaphore jeu musical/jeu sportif n'est pas seulement sarcastique : pour Adolphe Borchard, c'est sur le plan de la « souplesse dans les mouvements » que le pianiste et le violoniste rencontrent le joueur de tennis et de golf (MS, p. 684). Selon Jean Huré, l'exercice du sport serait même à préconiser « comme préparation à la technique du virtuose et du chef d'orchestre » (MS, p. 13). On ne sera pas trop surpris, alors, d'apprendre que dans les années 1910, *Le Monde musical* avait organisé un championnat de tennis pour musiciens, dans le but « de réunir les musiciens et

24 Le nom de Jaques-Dalcroze est cité une autre fois dans l'enquête, par Raoul Brunel ; bien qu'il n'en arrive pas à considérer la Rythmique un art sportif, le médecin-compositeur considère pour autant cette méthode comme très proche à la culture sportive : « Mais le développement du goût du public pour les ballets a-t-il été influencé par celui des sports ? Cela peut se discuter, car si les uns, avec Jaques Dalcroze [*sic*], sentent le lien qui unit la "rythmique" et l'harmonie du geste à ce qui fait l'âme d'une musique, beaucoup d'autres n'assignent aux sports qu'un intérêt de culture physique ou même de jeu » (MS, p. 236).

musiciennes cultivant ce sport en des rencontres amicales dans le magnifique cadre de Saint-Cloud » ([Anonyme] 1914b). En 1928, Jean Gervais proposera dans les colonnes du *Courrier musical* l'institution d'un « Cours d'éducation physique préparatoire à l'enseignement de la musique (plus brièvement : d'éducation physique musicale) » destiné à développer chez les élèves du Conservatoire l'« *instrument* au premier chef – […] le corps humain » (Gervais 1928, p. 583 ; c'est l'auteur qui souligne).

Le sport comme programme extramusical

Les œuvres inspirées par le sport et la musique jouée en accompagnement des événements sportifs constituent les deux volets du deuxième point récurrent dans la réflexion des musiciens ayant répondu à l'enquête. Il est possible que certains auteurs de musiques à sujet sportif aient été inspirés par ces débats : on ne pourrait écarter l'hypothèse, par exemple, que Honegger ait songé à composer *Rugby* à la suite d'un échange avec son confrère Charles Koechlin, lequel préconisait, dans son intervention dans l'enquête, la possibilité que « certains de nos musiciens les plus dynamiques – un Florent Schmitt, un Honegger (qui d'ailleurs fut champion de sport au Havre, il y a quelques années) – utilisent heureusement cette sorte d'inspiration » (MS, p. 332).

L'idée de choisir le sport comme programme extramusical se justifie par l'argument que, à toute époque, « le rôle de l'art [a toujours été] de transposer en jeux d'imagination et de sentiment les actions quotidiennes, de quelque ordre qu'elles soient » (Paul Landormy, *ibid.*). L'opinion de deux musiciens de premier ordre tels que Maurice Ravel et Florent Schmitt est exemplaire (aucun d'entre eux n'a jamais ressenti, cependant, la nécessité d'écrire de la musique s'inspirant du sport) :

> Le sport peut être une source abondante d'inspiration, aussi bien que l'amour, la mort, les étoiles, la forêt, l'usine, le cirque, le métro ; s'il ne doit en découler que de pure musique. Tout le reste, en effet, n'est que littérature[25]. (Ravel, *ibid.*)

> L'effet seul importe et non la cause. Tous les sujets peuvent être prétexte à l'inspiration, des Ramayâna à la *Gazette de Hollande*, du Déluge aux gaz asphyxiants, selon les exigences de l'inspiration. (Schmitt, MS, p. 524)

Le sport et la technologie (on parlait à l'époque de « machinisme ») sont souvent considérés dans l'enquête, et plus généralement dans le discours produit dans la presse, comme des domaines très proches, au faîte de la modernité. La modernité, merveilleuse pour certains, est inquiétante pour d'autres qui y associent la décadence « qui a commencé pendant la guerre et qui se continue, décadence dans l'esprit, décadence dans l'action intellectuelle, décadence dans le langage, décadence dans l'esthétique » (mots de Camille Flammarion cités par Eugène Cindia Grassi, MS, p. 75). Par conséquent, le sport et la machine constituent les deux sources d'inspiration moderne par excellence, et les œuvres musicales « machinistes » sont régulièrement mises en parallèle avec celles, réelles ou potentielles, inspirées du sport.

25 La réponse de Ravel se limite à la phrase citée.

Ainsi, Joseph Canteloube pense que le sport « peut être une source d'inspiration féconde, comme le machinisme le plus moderne » (MS, p. 524). Et lorsque, en 1928, Honegger intitule *Rugby* son *Mouvement symphonique nº 3*, les critiques y trouvent plusieurs éléments en commun avec son *Mouvement symphonique nº 1 « Pacific 231 »* (1923) inspiré d'une locomotive. Au lendemain de la première, on s'accorde sur le fait qu'en écoutant *Rugby* « on se laisse porter à évoquer *Pacific*[26] » : « cette musique athlétique »[27], « noble et nue comme la courbe d'un stade, musique musculaire et olympique, exprim[e] bien l'une des émotions les plus caractéristiques de l'heure présente »[28]. Même si *Rugby* ne propose aucun programme, le titre a porté à y voir la description d'une partie de rugby : Harry Halbreich a même été capable d'en déterminer le score final (Halbreich 1994, p. 305-309).

En 1996, l'étiquette discographique Supraphon a inclus *Half-Time* de Martinů dans un disque compact intitulé *Works Inspired by Jazz and Sport*. Le jazz et le sport, deux aspects de la vie moderne souvent associés (de façon péjorative) au machinisme de la société américaine : « En bloc, l'Amérique nous apporte le jazz. […] Le jazz a développé les capacités motrices et gymniques de notre espèce jusqu'à un degré jadis inconnu » (Janin 1929, p. 93). Dans les faits, *Half-Time* est la seule pièce de l'album inspirée du sport parmi d'autres plus largement liées à la vie moderne – comme *Thunderbolt P-47*, qui célèbre l'avion de chasse protagoniste de la Seconde Guerre mondiale – ou, plus largement, à l'énergie du mouvement, comme *La Bagarre*[29]. La continuité entre modernité, machinisme et effort sportif, un véritable topos à l'époque, sert à José Bruyr dans une interview à Martinů publiée dans *Le Guide du concert* en 1932 ; pour démontrer que le compositeur est « de son temps », Bruyr décrit ainsi sa chambre à Montparnasse :

> Il avait fixé d'une punaise, au-dessus de la table en bois blanc où il travaillait, trois photos : un *sky scraper*, penché par la perspective comme une Tour de Pise ; une Bugati [*sic*] en virage escaladant une piste vertigineusement incurvée ; une équipe saisie dans le cyclone d'un match de football. (Bruyr 1932, p. 456)

L'argument du « on a toujours fait cela », par lequel on justifie la possibilité d'écrire des œuvres musicales inspirées des sports (ou des machines) en tant que sources d'inspiration omniprésentes dans la vie des compositeurs de l'entre-deux-guerres, s'applique également à l'idée d'écrire une musique d'accompagnement pour les événements sportifs : une des « principales fonctions » de la musique, après tout,

26 Paul le Flem dans *Comœdia*, cité parmi une série de comptes rendus de l'exécution de *Rugby* le 19 octobre 1928 (Orchestre Symphonique de Paris) dans *Le Guide du concert*, vol. 15, nº 4, 26 octobre 1928, p. 92.

27 Paul Landormy dans *Victoire* (*ibid.*).

28 Émile Villermoz dans *Excelsior* (*ibid.*).

29 Bohuslav Martinů, *Works Inspired by Jazz and Sport*, CD, Supraphon, 1996, SU 3058-2 011. Cette compilation comprend : *La revue de cuisine*, H. 161 ; *Jazz-Suite*, H. 172 ; *Sextuor*, H. 174 ; un extrait du ballet *Kdo je na světě nejmocnější ?* [Qui est-il le plus puissant au monde ?], H. 133 ; *Le Jazz*, H. 168 ; *Half-Time*, H. 142; *La Bagarre*, H. 155 ; *Thunderbolt P-47*, H. 309.

a toujours été, « dès la plus haute antiquité », de « rythmer les travaux des hommes » (Landormy, MS, p. 332)[30]. Ainsi, la perspective de composer « des belles sonneries pour des cortèges d'athlètes » (Koechlin, *ibid.*) ne trouve presque pas d'opposition parmi les intervenants à l'enquête[31], qui voient en cette « forme *décorative* » (Thieffry, MS, p. 364 ; c'est l'autrice qui souligne) une occasion pour développer un répertoire un peu négligé comme celui des fanfares :

> Les musiciens d'harmonie, les fanfares, réduites jusqu'ici à imiter l'orchestre, dont elles sont la caricature, pourraient trouver là de quoi se mettre à leur place véritable. Faites pour le plein air, elles auraient leur vie propre en magnifiant, de leurs cuivres puissants, le Sport. (Francis Bousquet, MS, p. 555)

Pour certains, le rôle d'accompagnement (d'« enluminure rythmique du sport », Labey, MS, p. 332) est d'ailleurs le seul que la musique peut jouer par rapport au sport.

Quelqu'un nie que composer pour le stade puisse contribuer à une « union intime » entre l'art et le sport, puisque cela enlèverait au produit artistique sa valeur spirituelle (Jean Déré, MS, p. 173). Toutefois, une vision moins idéalisée de l'art se creuse un chemin dans l'enquête : une vision qui accepte que l'objet artistique puisse naître de la vie de tous les jours (la musique « sur la terre » prônée par *Coq et l'arlequin* en 1918[32]) et y trouver une utilité pratique (c'est l'idée du *design* qui se développait durant ces mêmes années autour du Bauhaus et qui sera à la une du débat parisien à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925). Ainsi, selon Claude Delvincourt, on pourrait « *utiliser* l'action physique et dynamique du langage sonore, pour stimuler et décupler l'effort de l'athlète par une musique entraînante » (MS, p. 684 ; nous soulignons). André Bloch, comme nous l'avons vu plus haut, trouvait encore bizarre l'idée de faire du sport en même temps que de la musique ; aujourd'hui, rien n'est plus naturel que faire son jogging avec un baladeur[33].

30 Pour Georges Sporck, « [q]ue la musique trouve son emploi dans les réunions sportives [est] chose naturelle » (MS, p. 365) ; Pierre Bretagne considère, au contraire, qu'il serait « artificiel » pour le monde moderne de mêler la musique aux manifestations sportives comme chez les Grecs (MS, p. 75). Raul Laparra fournit des exemples « ethnomusicologiques » : « Les Basques chantent des mélopées en annonçant le nombre de points. Et, chez les Espagnols, tout ce qui cuivre, aux courses de taureaux ? » (MS, p. 555).

31 Seul Charles René exprime une préoccupation d'ordre pratique : « Il semble difficile d'unir la musique, sans désavantage pour elle, à de véritables manifestations sportives. Les accompagnateurs, on le sait, ont déjà de la peine à suivre certaines chanteuses ; comment feront-ils pour rejoindre les marcheurs, coureurs et nageurs ? » (*ibid.*).

32 « Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui on danse : *de la musique sur laquelle on marche*. […] Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums la nuit ; il nous faut une musique sur la terre, *une musique de tous les jours* » (Cocteau 1918, p. 31-32 ; c'est l'auteur qui souligne).

33 « *Perhaps the most straightforward example of musical entrainment in relation to the body* », selon DeNora 2000, p. 78 ; voir aussi p. 93-108. Pour une synthèse récente des recherches sur la musique comme aide pour l'activité sportive (avant, pendant et après l'effort), voir Karageorghis *et al.* 2017. La chaîne YouTube du projet de recherche-création « HITS for HIIT » mené à l'Université Laval par Sophie Stévance et Serge Lacasse dans le but de composer des musiques parfaitement adaptées aux exercices de HIIT (High Intensity Interval Training) compte à ce jour (16 novembre 2020) 13 800 abonné·e·s (https://www.youtube.com/c/hitsforhiit, consulté le 16 novembre 2020).

L'influence de l'activité physique sur la création musicale

Ce n'est pas uniquement sa possible imitation ou description en termes musicaux qui fait du sport un matériau intéressant pour le compositeur. La pratique des sports peut aussi constituer une source d'inspiration et la question se pose alors de l'influence de l'activité physique sur l'esprit, et en l'occurrence sur la création artistique. Cette problématique s'inscrit dans un débat eugénique qui voyait dans le sport un moyen d'amélioration de la race. On fait donc face à deux positions très nettement opposées qui trouvent dans l'enquête un lieu d'expression privilégié : pour certains, le dualisme corps/esprit est irréconciliable et le sport ne peut par conséquent qu'être une forme d'abrutissement ; pour d'autres, le corps est une composante fondamentale de l'homme et se trouve en position de complément plutôt que de négation de l'esprit. Cette dernière position, poussée à l'extrême, épouse l'idéologie eugéniste qui voit dans le sport un moyen d'amélioration de la race. La fondation même des Jeux olympiques modernes par Pierre de Coubertin naît d'un projet éducatif visant à « rebronzer la France[34] ». L'athlète célébré par le concours « L'art et les sports » de *Comœdia* en 1922 « incarne les traits dominants et la beauté caractéristique de sa race » ; donc, selon l'appel du concours de musique, « la marche composée à la gloire de l'athlète synthétisera les admirations et les goûts sportifs de cette race » (Charpentier 1922, p. 1 ; sur ce concours, voir aussi Lazzaro 2017a).

Selon les défenseurs de la position dualiste opposant le corps et l'esprit, il y aurait, donc, d'un côté, les sportifs, complètement sourds à la sensibilité artistique et, de l'autre, les artistes. Dans les mots de Charles Tenroc, « l'antinomie est absolue et immanente entre une sonate en quatre parties et un match en quatre rounds » et « l'alliance de l'art musical et de la science sportive est une utopie », puisque « l'amélioration de la race par celle des muscles est parfaitement contradictoire avec le développement de l'intelligence par la culture de l'art » (Tenroc 1924)[35]. 13 réponses à l'enquête formulent de façon explicite cette contraposition ontologique entre le corps et l'esprit : l'art développerait le « "moi" intérieur », l'« ange », tandis que le sport développerait le « "moi" extérieur », la « bête » (Soulage, MS, p. 12-13) – ou, pire, il gâcherait même le corps : Jean Huré croit que « l'excès des exercices sportifs » est non seulement « un très sûr moyen d'abêtissement intellectuel », mais aussi de « dégénérescence physique » (MS, p. 13). Cependant, il faut remarquer que presque la même quantité de personnes défend une conception positive du sport, considéré comme « un élément de santé, d'équilibre, d'harmonie » (L. de Breteuil, MS, p. 429) :

34 Coubertin, en 1888, comptait en 20 ans le temps nécessaire pour « rebronzer la France » et, en 1923, il pouvait considérer cette tâche accomplie (Coubertin 1923). Pour l'idéologie de Coubertin et le chemin l'ayant porté à la fondation des Jeux olympiques modernes, voir Bermond 2008, p. 51-149 et Andrieu 2004.

35 C'est la séance d'inauguration de la Grande Saison d'art de la VIII[e] Olympiade organisée par *Le Monde musical* qui donne l'occasion à Tenroc d'élaborer ses réflexions sur l'incompatibilité entre le sport et la musique. Dans l'enquête, l'image de l'accouplement impossible de la carpe et du lapin est utilisée par Émile Nerini (MS, p. 75).

> Le sport réclame plusieurs des qualités nécessaires à l'artiste : la volonté, l'endurance, le jugement, l'enthousiasme même. Il fait intervenir l'esprit dans l'activité corporelle, comme l'art fait intervenir le surnaturel dans celle du cœur. Il est donc un peu pour le corps ce que l'Art est pour l'âme : un moyen de vie supérieure… (Guy de Lioncourt, MS, p. 332)

Le sport non seulement serait bon pour le corps, mais aussi pour l'esprit : le compositeur peut trouver, en pratiquant une activité physique (pourvu qu'elle ne soit pas « brutale », précise Simone Blanchard, MS, p. 365), un état d'esprit favorable à l'inspiration. Comme Gustav Mahler avant lui, Axel Raoul Wachmeister ne trouve « rien qui [lui] donne plus d'inspiration » qu'escalader les montagnes (*ibid.*). Selon cette perspective, la musique demeure l'« art d'intuition sensible » (Alfred Kullmann, MS, p. 173) de la tradition romantique, mais l'artiste est considéré comme une « personne », dans le sens proposé par Emmanuel Mounier et sa revue *Esprit* à partir des 1930, c'est-à-dire une entité complexe pour laquelle les nourritures terrestres sont autant importantes que les spirituelles. « Mais où s'arrête l'être physique, où commence l'être intellectuel ? », se demande Flayell (MS, p. 683). La difficulté à remettre en cause cette ligne de démarcation a poussé certains participants à l'enquête à concevoir comme seul art sportif possible l'art plastique : « Art et Sport peuvent-ils donc fusionner ? Oui, dans les arts plastiques. Peintres, sculpteurs, danseurs auront intérêt à étudier le travail musculaire d'après nature. Non, pour la Musique ou la Poésie qui ne s'adressent qu'à notre sensibilité intérieure » (Soulage, MS, p. 13)[36].

La musique sportive entre imagination et réalisation

Dix ans avant l'enquête, dans le cadre des fêtes pour les 20 ans du rétablissement des Jeux olympiques (13-23 juin 1914), le Trocadéro avait hébergé (le 18 juin) un spectacle musical grandiose intitulé *Le Réveil de l'athlétisme* (« le Comité international olympique aime les innovations artistiques », explique *Comœdia*) :

> Un vaste scénario en trois parties, intitulé *Le Réveil de l'athlétisme*, et qui, débutant dans un crépuscule lunaire avec sept harpes, doit finir en apothéose avec trois cents chanteurs, mêlant leurs voix à celles des cloches de la Résurrection. Deux cent cinquante figurants, cent chanteurs suédois […] et un chœur grec prêteront leur concours à ce festival unique. De brèves stances en prose rythmée alternant avec l'orgue conduiront la pensée du spectateur à travers les âges, le long du passé classique et du mystère scandinave jusqu'à la renaissance provoquée par l'appel de la France. L'art national sera représenté par Berlioz, César Franck, Saint-Saëns, Théodore Dubois, Widor. ([Anonyme] 1914a)

36 Un propos semblable était défendu par Jacques de la Presle (MS, p. 364), lequel était pourtant très athlétique, comme il en ressort de l'impression que Lucien Chevaillier eut lors d'un entretien avec le compositeur : « En vérité je me verrais plutôt conversant dans les jardins de l'Académus avec cette belle jeunesse hellénique que l'étude de la philosophie enivrait. La taille élancée, le port fier et distingué de la tête, les yeux francs, cet air de santé physique et morale qui caractérisent au premier abord M. Jacques de la Presle, tout me reporte à ces temps héroïques de la Grèce où le mot "Gymnastique" avait aussi bien son sens spirituel » (Chevaillier 1929, p. 631).

Il n'est pas clair, d'après ce compte rendu, quelle était la relation entre les musiques choisies et le thème athlétique. Au début des années 1920, alors qu'on commence à discuter de l'organisation des Jeux de Paris et de la place que les arts devraient prendre au sein de cet événement, on retrouve quelques propositions et quelques initiatives visant à intégrer ou du moins à faire côtoyer les fêtes du muscle et les réalisations de l'esprit. Certains, comme Gabriel Hanot, pensent que « "Champions" sportifs et intellectuels doivent collaborer aux Jeux olympiques » afin de réaliser un événement total :

> Et quelle meilleure manière d'entrer en contact que de contribuer à l'ornementation du stade, par des fresques et des statues sportives, de chanter dans un style rythmé la valeur du muscle et des champions, d'exalter par la musique la joie du triomphe des coureurs à pieds ou des footballeurs. […] Dans les annexes de ce stade seraient exposées les œuvres littéraires, sportives, artistiques, médicales consacrées au sport. (Hanot 1921)

Auguste Mangeot, directeur du *Monde musical*, voit les choses différemment : il organise une Grande Saison d'art de la VIIIe Olympiade sous la forme d'un riche programme de concerts et spectacles qui ont lieu le soir, à la fin des compétitions athlétiques, au Théâtre des Champs-Élysées (donc bien éloignés du stade de Colombes). Il ne s'agit pas pour lui de fusionner les muscles et l'esprit, mais plutôt de compenser l'attention exagérée qu'on donne aux premiers durant les Jeux par une offre culturelle capable d'éviter le risque d'un abrutissement total de ses concitoyens (Lazzaro [à paraître]). Mangeot réagit d'ailleurs avec dédain au concours d'art olympique organisé par le Comité olympique français (une tradition commencée aux Jeux de Stockholm en 1912)[37] : les œuvres musicales participantes doivent être « directement inspirée[s] de l'idée sportive », ce qui pour le musicographe est regrettable (Mangeot 1922, p. 239)[38].

La description imaginaire d'une musique directement inspirée du sport revient deux fois dans l'enquête. Dans les deux cas, il s'agit d'une description ironique du caractère qu'aurait une musique sur la boxe, ce qui donne la possibilité de se faire une idée de la place que pouvaient avoir dans le contexte du discours musicographique de leur époque les œuvres inspirées de la boxe composées par Tchérepnine et Lazăr. Michel Maurice Lévy (compositeur et chef d'orchestre plus célèbre comme Bétove, son pseudonyme de pianiste fantaisiste de music-hall) déclare qu'une symphonie sur la boxe ne pourrait qu'être burlesque :

> Adagio sur les lèvres tuméfiées !
> Andante sur les dents cassées !!
> Pizzicati sur l'œil sanglant et fermé !!
> À moins que l'on nomme cela : Symphonie sur l'abêtissement de l'homme et sur sa dégénérescence…

37 La dernière édition de ces concours d'art olympique (architecture, peinture, sculpture, musique et littérature) a lieu à Londres en 1948. Voir Guegold 1996, Stanton 2000, Guillain 2005.

38 Le jury, présidé par Charles Marie Widor, n'a attribué aucun prix. Voir [*Rapport* 1924], p. 607.

> Mélanger le Sport et la Musique c'est un peu comme un âne qui voudrait briller comme le soleil… (MS, p. 12)

L'imagination d'une musique de boxe se fait sur un ton à la fois sarcastique et scandalisé chez le compositeur spécialiste des musiques du Siam, Eugène Cindia Grassi (1881-1941). Remarquons l'association du match de boxe à deux éléments de la musique moderne que Grassi considère à l'évidence comme néfastes, à savoir le rôle de premier plan accordé à la percussion et l'harmonie polytonale (en italiques dans la citation) :

> On parviendrait peut-être, avec *des pupitres supplémentaires à la percussion*, à reproduire les bruits divers d'une séance de boxe : *un coup de gong* (naturellement) annoncerait l'ouverture d'un round ; puis un petit passage assez inquiétant apprendrait à l'auditoire que les champions s'abordent et s'observent… La mêlée commence : *l'orchestre devient obligatoirement polytonal* et *la batterie ne chôme pas*. Un *choc sec de claquettes* : c'est l'uppercut au menton qui envoie l'un des champions sur le plancher. Le chef d'orchestre compte dix temps pour rien – les dix secondes fatidiques –, et enfin une conclusion, *extrêmement polytonale*, simule les hurlements de la foule… (MS, p. 75)

Comparons ces musiques imaginées avec le programme d'une œuvre plus tardive de Tchérepnine, la *Sonatine sportive* pour piano et saxophone (1939), où l'attitude sarcastique de Grassi laisse la place à une approche ironique et amusée dans la tradition de *Sports et divertissements* d'Erik Satie (1914)[39] :

> 1. « Lutte »
> Imaginons que les interprètes soient deux boxeurs.
> Ils s'affrontent. Le pianiste se tient obstinément sur la défensive (*ré*, croches égales). Le saxophoniste attaque, essaie d'atteindre ce *ré* (doubles croches et croches). Au moment où il va l'atteindre, le pianiste se replie sur l'*ut*. Changeant de tactique, le saxophoniste attaque par bonds ; le pianiste cède et lorsqu'il a atteint le *la*♭, il passe à son tour à l'attaque obligeant son adversaire à la défense.
> Le combat continue, mais le saxophone se rendant compte que la poursuite est vaine se retranche sur le *fa*♯ aigu et le pianiste sur le *do*♯. Puis les adversaires reprennent la lutte qui va grandissant jusqu'à ce qu'ils atteignent ensemble le *ré* final.
> C'est à l'arbitre-auditeur que revient la tâche de décider qui est vainqueur.
> 2. « Mi-temps »
> Ce larghetto représente le repos que prennent deux joueurs au cours d'une compétition.
> 3. « Course »
> Dans ce mouvement conçu en canon, c'est le saxophoniste qui mène la course ; le pianiste s'efforcera de le rattraper. Tout d'abord la distance entre les deux interprètes est de deux mesures et l'intervalle d'une tierce mineure. La distance se réduira à une

39 Composé en 1914 sous commande de l'éditeur de *La Gazette du bon ton*, Victor Vogel, le recueil *Sports et divertissements* est publié et donné en première exécution en 1922 (3e Concert Marcelle Meyer, le 31 janvier 1922 ; voir Orledge 1990, p. 303-305). Sur le caractère d'adaptation musicale d'un magazine illustré de *Sports et divertissements*, voir Davis 1999.

> mesure et l'intervalle à une seconde majeure pour aboutir enfin à une demi-mesure et à une seconde mineure.
> L'intervalle demeurera, mais la distance se réduira à une croche. Puis le pianiste atteindra le *la* du saxophone qui aussitôt s'échappera en accélérant le mouvement (doubles croches). Cet effort l'obligera à s'arrêter sur le *si*♭ avant d'atteindre le but. Le pianiste profitera de cette faiblesse.
> Est-il vainqueur parce que son adversaire termine avec un retard de deux croches ? Ou bien le saxophoniste ayant atteint le but en même temps, mais lancé par son mouvement, dépasse-t-il le but de deux croches ?
> Il n'y aurait alors ni gagnant ni perdant. (Tchérepnine 1943)

Comme chez Grassi, le sujet sportif fait appel ici à des éléments modernes : la *Sonatine sportive* est écrite pour piano et saxophone, l'instrument subversif qui – selon les mots de Pierre de Lapommeraye – avait « déchaîné » dans la *Création du monde* (1923) de Darius Milhaud le « jazz le plus dissonant, le plus sauvage » (Lapommeraye 1923, p. 454)[40]. De plus, Tchérepnine a affirmé que pour composer cette pièce il a utilisé une « approche aléatoire » très proche de celle que l'on n'aurait employée diffusément qu'à partir des années 1960[41]. Il semble donc admis, à la fois par les détracteurs et les auteurs de musique « sportive », que le sujet étant moderne, les moyens pour le réaliser ne peuvent que l'être aussi. Obey ne fait pas exception, et publie une pièce imaginaire inspirée de la course du 1500 mètres qu'il attribue à l'emblème du modernisme, Igor Stravinski (Obey 1924b). À la différence des textes de Lévy et Grassi, la démarche d'Obey n'a rien de sarcastique : au contraire, l'écrivain offre une version littéraire du genre de musique sportive auquel il rêve, faute de pouvoir le composer lui-même.

Conclusion

La lecture de l'enquête « La musique et le sport » permet de rentrer en contact avec un grand nombre de thématiques qui faisaient l'objet de débat en 1924. Le rôle de la danse dans la société parisienne et dans la promotion d'une musique moderne (soit-elle d'avant-garde ou populaire) rencontre les opinions sur la possibilité d'une pédagogie musicale basée sur le corps plutôt que sur l'apprentissage théorique. L'interaction entre les différentes sphères de la vie moderne (le sport et le machinisme par-dessus toutes) entre elles et avec la musique se fait sur un plan plus théorique (dont on apprend à reconnaître les stéréotypes récurrents), mais est discutée en relation à ses manifestations concrètes, comme la place que la musique avait et devrait avoir dans les manifestations sportives. Le positionnement quant à la possibilité d'envisager, ou du moins de discuter, d'une musique sportive est assez équilibré, avec des compositeurs complètement fermés à l'idée qu'il puisse y avoir une communication de quelconque

40 L'association du saxophone à la boxe se retrouvera, 60 ans plus tard, dans *Troisième Round* (2001) de Bruno Mantovani, une pièce que le compositeur déclare avoir écrite en s'inspirant du jazz (Mantovani [2001]).

41 « *The aleatory approach that I tried to materialize in the* Sonatine sportive *for saxophone and piano in 1939 is one of the many approaches of the music making of today* » (Tchérepnine [1978]2008, p. 190).

nature entre le corps et l'esprit, et d'autres qui, au contraire, ne rejettent pas la question et offrent des réponses variées. À l'époque d'or du roman sportif, le monde musical aura contribué non tant avec une vaste production d'œuvres à sujet sportif, mais sûrement avec une réflexion technique, sociale et esthétique qui mérite d'être connue.

Transcription

André Obey, « Le stade en quête d'auteurs », *L'Impartial français*, 10 mai 1924, p. 13[42]

> [1] J'ai lu dans les journaux que la saison d'art olympique est ouverte[43]. Qu'est-ce à dire ? S'agit-il d'une saison d'« art olympique » ou d'une saison olympique d'art ? Je penche, à lire le programme, vers la seconde interprétation : Mozart et Beethoven, Fauré et Debussy, Honegger, Milhaud et Igor Strawinsky, c'est de l'art, certes – et du grand. De l'art olympique ? Non pas. Et tant mieux ! Le sport n'a rien à faire dans une salle de théâtre, fût-ce dans celle des Champs-Élysées, la plus noble de Paris[44].
> [2] Je n'ai pas assisté à la soirée inaugurale, mais je suis certain que l'hymne de M. Richepin et la présentation du pavillon olympique ont été simplement grotesques[45]. L'athlète est un

42 Note sur les transcriptions : dans la transcription des textes, nous adaptons tacitement la ponctuation, l'usage des majuscules, des italiques et des guillemets aux normes typographiques modernes. La graphie originale des noms est respectée. Toute autre intervention est signalée en note. Les paragraphes sont numérotés pour faciliter le repérage des passages cités ou glosés dans le commentaire qui précède la transcription des textes. Les coupures sont indiquées par « […] » ou bien remplacées par un résumé de leur contenu présenté en italique et entre crochets.

43 La Grande Saison d'art de la 8e Olympiade est un festival de musique et théâtre organisé par *Le Monde musical* durant les Jeux olympiques de Paris 1924. La séance d'inauguration a eu lieu le 1er mai (le 2 selon certaines sources), avec à l'affiche un certain nombre de pièces de circonstance à caractère nationaliste et militaire jouées par la Garde républicaine (*La Marseillaise*, la *Marche héroïque* de Camille Saint-Saëns, la *Marche de la 5e division* d'André Caplet), la déclamation du *Salut aux athlètes* de Jean Richepin suivie par le salut du drapeau olympique par cent athlètes et une représentation théâtrale avec des interventions d'athlètes, l'*Agamemnon* d'Eschyle (adaptation de Marc-Henry, avec musiques de Gluck). La programmation du festival est annoncée en avril (Mangeot 1924b) et comporte beaucoup de musique française, un cycle Beethoven, des opéras de Mozart, plusieurs spectacles des Ballets russes et quelques concerts consacrés à la musique d'autres pays ; *Le Monde musical* couvre l'événement avec des comptes rendus dans ses numéros parus de mai à juillet. Le directeur de la revue a lancé l'idée de « Jeux musicaux » à côté des Jeux olympiques en novembre 1921 (Mangeot 1921) et a annoncé la tenue de la Grande Saison en février 1924, tout en vantant le prestige des personnalités impliquées dans son organisation : le Marquis de Polignac (président), Gabriel Astruc, Robert Brussel (directeur de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques), Jacques Hébertot (directeur du théâtre des Champs-Élysées) « et de nombreuses personnalités mondaines » (Mangeot 1924a). La liste des membres du comité est publiée en une du *Monde musical* en avril 1924, et affiche la présidence d'honneur de Pierre de Coubertin, président du Comité international olympique (Mangeot 1924b).

44 Auguste Mangeot a conçu et organisé la Grande Saison d'art de la 8e Olympiade comme un contrepoids davantage qu'un complément aux Jeux, séparée à la fois dans le temps (le soir) et l'espace (le Théâtre des Champs-Élysées) des compétitions athlétiques qui se déroulent au stade de Colombes : « Le jour, des équipes lutteront, des muscles d'acier franchiront des obstacles et s'élanceront vers le but, offrant le spectacle de tout ce que par quoi la matière domine l'esprit. Le soir, symphonies, tragédies, opéras, sonates, danses montreront tout ce par quoi l'esprit embellit la matière » (*ibid.*, p. 125).

45 Obey base probablement son jugement sur les critiques, presque unanimement négatives, de cette soirée inaugurale. Voir, par exemple, Boissy 1924, Catulle-Mendès 1924, Dubech 1924, Méré 1924.

homme de stade, non un acteur de théâtre. Sa poitrine nourrie d'air vif, son geste que le ciel agrandit, son pas ailé qu'inspire la piste, que la pelouse divinise s'étriquent sur les planches, en l'air stagnant, sous l'éclairage factice et froid de la rampe. On le savait, on le sait, maintenant, davantage. On évitera, dans l'avenir, cette erreur esthético-sportive.

***

[3] De mai à juillet, donc, le sport au Stade de Colombes ; le théâtre, la musique et la danse aux Champs-Élysées. Tous les mots chantent de cette phrase magique et nous annoncent deux grands mois de joie. Bravo !
[4] Mais ne peut-on rêver mieux encore ? Je crois que si. L'année 1924, où le sport est roi, se devrait de bercer la naissance de l'*art olympique*. Il naîtra tôt ou tard. Pourquoi pas tout de suite ?
[5] Je crois le souffle sportif, jailli de l'homme nu sur le Stade, assez fort – assez pur – pour rénover un monde qui, depuis la guerre, cherche sa foi. La place m'est trop brève à risquer l'essai philosophique. Bien qu'ayant, comme tout le monde, un petit cosmos qui ne doit rien à personne, je répugne au discours de l'Histoire Universelle : je n'ai pas l'unité du divin Bossuet et les raccourcis téméraires comme les affirmations gratuites me plongent dans l'angoisse[46].
[6] Passons. Les lecteurs de l'« Esprit sportif[47] » connaissent assez mon sentiment sur la question.
[7] Donc, je crois le sport assez puissant pour donner au XXe siècle, malgré la guerre, le nom d'Olympique. Qu'apporteront, demandent les sots, ces acrobates et ces eux de cirque ? La paix, tout simplement. Un rien, comme on voit. J'entends bien qu'elle laisse froids tous ceux – il y en a ! – qui ne sont pas mobilisables. Mais nous[48] !…
[8] Le sport est le seul pain de communion capable de nourrir tous les hommes, le seul lien de fraternité qui ne casse pas. Les initiés le savent depuis toujours. Les réfractaires le sauront un jour. J'aurais voulu que ce fût cette année, qu'en cet été 1924, anniversaire de 1914, Colombes nous tendît le rameau d'olivier. J'aurais voulu que le congrès providentiel de toutes les races de l'univers (je dis « toutes », l'Allemagne incluse) inspirât un génie, suscitât un nouvel art, l'art olympique, né du stade pour le stade, berceau du monde futur.

***

[9] Quel est cet art ? Nul ne sait si beaucoup le pressentent. À joindre les deux mots « art » et « sport », à nous asseoir, seulement, sur les gradins du stade, nous sentons frémir comme une nébuleuse de lueurs, d'harmonies, vague encore, mais avide de durcir un

46 Obey ne veut pas qu'on le perçoive comme un prédicateur, d'où la référence à Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704). Il affirme détester un style emporté où la rhétorique prime sur la démonstration ; pourtant, les paragraphes qui suivent, et surtout le § 9 (celui utilisé par *Le Guide du concert* pour formuler l'appel de l'enquête), offriront plusieurs exemples de ce qu'il annonce vouloir éviter.

47 Rubrique de *L'Impartial français* qu'Obey partageait avec Marcel Berger. Dans une série d'entretiens radiophoniques avec Henri Dutilleux en 1965, le critique qualifie comme suit son attitude dans ses chroniques : « Là j'ai vraiment pris le sport par un bout grandiose. Je ne garantis pas que c'était vraiment le bout par lequel il fallait le prendre » (Obey dans Dutilleux 1965, entretien n° 12 du 18 septembre, transcription par nos soins).

48 Obey expose ici la raison la plus profonde de son engouement sportif, à savoir son potentiel pacificateur des relations entre les peuples.

> noyau étincelant. Quels fluides condenseront cette planète en travail ? Que sera l'astre inconnu ? Mystère. Nous errons dans une pénombre qu'on veut, en vain, nous faire croire crépusculaire. Nous cherchons l'aube, narines ouvertes, comme les bêtes flairent le vent. Nous marchons à tâtons vers un pâle horison [*sic*] où cette clarté annonce le jour, qui rôde à ras de terre, au bas d'un ciel obscur. Nous voulons le croire. Si cette aurore est un mirage, le monde n'est qu'une boue incohérente.
> [10] Quel est, dis-je, ce nouvel art ? On n'en sait rien, mais on l'attend – mais on l'exige – et c'est beaucoup. C'est beaucoup qu'il ait son temple et sa foule.
> [11] Il faut chercher, tenter, échouer, « casser du bois », comme dit l'aviateur. Il faut défricher, ensemencer, prier le ciel que le blé lève. Il y a des années qu'on souhaite la renaissance du théâtre grec. Le sport y convie, riche de dieux et de héros. Foin du public de théâtre, mesquin, sceptique, imbécile et snob. Peuple est là, sur les gradins, Peuple-Sport, subtil et naïf, crédule et frondeur, sévère, mais juste, Dèmos aux cent mille têtes, au grand cœur unique[49]. Travaillons pour lui. Que les poètes, les musiciens, les dramaturges aillent au stade, vivent au stade. Qu'ils cessent de jeter leur bon grain aux volières que sont les salons littéraires, la chair de leur chair aux « générales », ces repas de fauves. Les œdipes à Colombes[50] !
> [12] Que cette année voie naître un poète assez grand pour grandir cent mille êtres, dont l'œuvre soit assez forte pour accueillir, sans trouble, le soleil et la pluie du ciel indifférent, assez humaine et unanime pour ne rien craindre du grossissement du masque et du porte-voix. Nous avons besoin d'une grande œuvre qui roule, fleuve nourricier, l'ordure et le reflet ; d'une grande œuvre éternelle qui plante en terre grecque ses racines profondes, mais dont le feuillage chante au ciel moderne, ivre d'ondes électriques. Nous attendons – et nous l'aurons – le drame olympique, cerné de gradins, couronné d'un vol d'avions, sur quoi planera, issue du haut-parleur, large ouvert au milieu de la pelouse, la voix du monde, affreuse et consolante : l'avertissement de Némésis.

Bibliographie[51]

MS : Enquête « La musique et le sport », *Le Guide du concert*. Disponible dans la Banque de données du LMHS :

- vol. 11, nº 1, 17 octobre 1924, p. 12-13, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1924-05.pdf ;
- vol. 11, nº 3, 31 octobre 1924, p. 74-75, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1924-06.pdf ;
- vol. 11, nº 6, 21 novembre 1924, p. 173, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-DEJa-1924-01.pdf ;
- vol. 11, nº 8, 5 décembre 1924, p. 236, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1924-07.pdf ;

49 Plus tard, Obey sera extrêmement déçu par ce peuple sportif qu'il idéalisait autant en 1924. Voir notamment Obey 1927 et Lazzaro [à paraître].

50 Mis à part le plaisir du calembour, il n'est pas clair si Obey souhaite suggérer un parallèle (lequel ?) entre les artistes au stade et le vieil Œdipe à Colon de la tragédie de Sophocle. Le stade serait-il comparé au boisé sacré où Œdipe se retire pour mourir ?

51 Tous les liens ont été vérifiés le 16 novembre 2020.

- vol. 11, nº 12, 2 janvier 1925, p. 332, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1925-05.pdf ;
- vol. 11, nº 13, 9 janvier 1925, p. 364-365, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1925-06.pdf ;
- vol. 11, nº 14, 16 janvier 1925, p. 396, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1925-07.pdf ;
- vol. 11, nº 15, 23 janvier 1925, p. 429, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-DUPb-1925-01.pdf ;
- vol. 11, nº 18, 13 février 1925, p. 524, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1925-08.pdf ;
- vol. 11, nº 19, 20 février 1925, p. 555, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1925-09.pdf ;
- vol. 11, nº 22, 13 mars 1925, p. 683-684, http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-COL-1925-10.pdf.

[Anonyme] (1914a), « Le Festival du 18 juin en l'honneur des Jeux olympiques », *Comœdia*, 26 mai, p. 2, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76530235/f2.item.

[Anonyme] (1914b), « Le championnat de tennis des musiciens », *Le Monde musical*, vol. 26, nº 10 (30 mai), p. 165.

Andrieu, Gilbert (2004), *Les Jeux olympiques, un mythe moderne*, Paris, L'Harmattan.

Aubert, Louis (1926), « Concerts et récitals », *Revue Pleyel*, nº 29 (15 février), p. 15-18. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-AUL-1926-02.pdf.

Bermond, Daniel (2008), *Pierre de Coubertin*, Paris, Perrin.

Boissy, Gabriel (1924), « Inauguration de la Grande Saison d'art de la VIIIe Olympiade : *Agamemnon* », *Comœdia*, 3 mai, p. 1, https://www.retronews.fr/journal/comoedia/3-mai-1924/775/2481113/1.

Bruyr, José (1932), « Un entretien avec… Bohuslav Martinu », *Le Guide du concert*, vol. 18, nº 18 (19 janvier), p. 455-457. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-BRJ-1932-02.pdf.

Catulle-Mendès, Jane (1924), « *Agamemnon* », *La Presse*, 4 mai, p. 2, https://www.retronews.fr/embed-journal/la-presse/4-mai-1924/126/1693895/2[52].

Charpentier, Raymond (1922), « L'art et les sports. Concours de musique », *Comœdia*, 21 février, p. 1-2, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76522135.

Chevaillier, Lucien (1929), « Un entretien avec… Jacques de la Presle », *Le Guide du concert*, vol. 15, nº 22 (1er mars), p. 631-633. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-CHL-1929-06.pdf.

Cocteau, Jean (1918), *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène.

Coubertin, Pierre de (1923), « Une campagne de trente-cinq ans », *La Revue de Paris*, vol. 30, nº 10, tome 3, nº 11 (1er juin), p. 688-694.

Dauphin, Claude (2011), *Pourquoi enseigner la musique ? Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*, Montréal, PUM.

52 Le même texte a été publié dans *La Patrie*, 4 mai 1924, p. 2, https://www.retronews.fr/journal/la-patrie-1841-1937/4-mai-1924/2935/4580887/2.

Davis, Mary (1999), « Modernity *à la mode*. Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's *Sports et divertissements* », *The Musical Quarterly*, vol. 83, nº 3, p. 430-473.

DeNora, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dubech, Lucien (1924), « Théâtre des Champs-Élysées : *Agamemnon* », *L'Action française*, 4 mai, p. 2, https://www.retronews.fr/journal/l-action-francaise/4-mai-1924/4/501409/2.

Dutilleux, Henri (1965), « Entretiens avec André Obey. Entre cour et jardin », *France-Inter*, 13 entretiens radiophoniques, 3 juillet-25 septembre.

Ferroud, Pierre-Octave (1926), « À propos du IVe Festival de la S.I.M.C. à Zurich », *Revue Pleyel*, nº 34 (15 juillet), p. 17-19. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-FEP-1926-01.pdf.

G. J. (1921), « Séance Jaques-Dalcroze », *Le Courrier musical*, vol. 23, nº 14 (août-septembre), p. 229.

Gervais, Jean (1928), « Le chant et le sport (Réponse d'un *comingman* à un conservateur) », *Le Courrier musical*, vol. 30, nº 17 (15 octobre), p. 582-583. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-GEJ-1928-01.pdf.

Guegold, William K. (1996), *100 Years of Olympic Music. Music and Musicians of the Modern Olympic Games, 1896-1996*, Mantua, OH, Golden Clef.

Guillain, Jean-Yves (2005), « The End of the Olympic Art Contests. When Art and Sport Became Strangers to Each Other », *Journal of Sport History*, vol. 29, nº 3, p. 24-30.

Halbreich, Harry (1994), *L'œuvre d'Arthur Honegger. Chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, Paris, H. Champion.

Hanot, Gabriel (1921), « "Champions" sportifs et intellectuels doivent collaborer aux Jeux olympiques », *Excelsior*, 21 novembre, p. 6, https://www.retronews.fr/journal/excelsior/21-novembre-1921/353/2780351/6.

Janin, Jacques (1929), « La musique américaine devant l'Occident », *Le Courrier musical*, vol. 31, nº 4 (15 février), p. 93-94. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-JAJ-1929-01.pdf.

Jaques-Dalcroze, Émile (1925), « Le rôle du rythme dans l'éducation musicale », *Le Courrier musical*, vol. 27, nº 16 (1er octobre), p. 442-444. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-JAE-1925-01.pdf.

Karageorghis, Costas I., *et al.* (2017), « Music in the Exercise and Sport Domain. Conceptual Approaches and Underlying Mechanisms », dans Micheline Lesaffre, Pieter-Jan Maes et Marc Leman (dir.), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, New York, Routledge, p. 284-293.

Kelly, Barbara (2013), *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell & Brewer.

Lapommeraye, Pierre de (1923), « Théâtre des Champs-Élysées [*La création du monde* de Darius Milhaud] », *Le Ménestrel*, vol. 85, nº 44 (2 novembre), p. 453-454. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-LAPa-1923-04.pdf.

Lazzaro, Federico (2017a), « Chanter l'athlète moderne, entre ridiculisation et glorification », *Revue musicale OICRM*, vol. 4, nº 2 (novembre), p. 75-98, https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol4-n2/athlete-moderne/.

Lazzaro, Federico (2017b), « Le son du sport, ou L'orchestre-stade de Martinů, Honegger et Lazăr », *Euterpe*, nº 29, p. 31-39.

Lazzaro, Federico (2019), « *800 mètres* d'André Obey. Drame sportif, grec et musical », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 20, nº 1, p. 57-80.

Lazzaro, Federico (à paraître), « Joindre musique et sport. Obey promoteur d'un "art sportif" dans la presse de l'entre-deux-guerres », dans Sophie Gaillard et Marie Sorel (dir.), [*Obey, créateur dramatique complet*], Paris, Honoré Champion.

Lécroart, Pascal (à paraître), « *Les Suppliantes* et *800 mètres* au stade Roland-Garros en 1941. Un spectacle de circonstances ? », dans Sophie Gaillard et Marie Sorel (dir.), [*Obey, créateur dramatique complet*], Paris, Honoré Champion.

Mangeot, Auguste (1921), « Des Jeux olympiques, c'est bien, mais pourquoi pas aussi des Jeux musicaux ? », *Le Monde musical*, vol. 32, nº 21-22 (novembre), p. 327.

Mangeot, Auguste (1922), « La musique à la 8e Olympiade », *Le Monde musical*, vol. 33, nº 13-14 (juillet), p. 239-240.

Mangeot, Auguste (1924a), « Les Jeux musicaux internationaux vont se réaliser sous la forme d'une Grande Saison d'art de la 8e Olympiade au Théâtre des Champs-Élysées », *Le Monde musical*, vol. 35, nº 3-4 (février), p. 45.

Mangeot, Auguste (1924b), « Grande Saison d'art de la VIIIme Olympiade », *Le Monde musical*, vol. 35, nº 7-8 (avril), p. 125-127.

Mantovani, Bruno [2001], « *Troisième Round*. Notice », https://www.brunomantovani.com/fr/oeuvres-fiche.php?cotage=27493.

Martin, Frank, *et al.* (1965), *Émile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, À la Baconnière.

Méré, Charles (1924), « Théâtre des Champs-Élysées. *Agamemnon* », *Excelsior*, 4 mai, p. 5, https://www.retronews.fr/embed-journal/excelsior/4-mai-1924/353/2781603/5.

Obey, André (1924a), « Le stade en quête d'auteurs », *L'Impartial français*, 10 mai, p. 13.

Obey, André (1924b), « Hypothèses musicales. Ce que pourrait être un *Quinze cents mètres* d'Igor Strawinsky », *L'Impartial français*, 1er novembre, p. 13.

Obey, André (1927), « … *Temporis acti* », *L'Impartial français*, 2 mai, p. 15.

Orban, Marcel (1933), « Un entretien avec… Pierre Bretagne », *Le Guide du concert*, vol. 20, nº 7 (17 novembre), p. 167-168. Disponible dans la Banque de données du LMHS : http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-ORM-1933-01.pdf.

Orledge, Robert (1990), *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press.

Praviel, Armand, et Jean Douyau (1928), « Psychologie du sport », *Comœdia*, nº 5496 (24 janvier), p. 1, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7651466p.

Quesney, Cécile (2020), « Solliciter la voix des compositeurs. L'enquête de presse en France de la Première à la Seconde Guerre mondiale », *Revue musicale OICRM*, vol. 7, nº 1 (avril), p. 62-77, https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol7-n1/solliciter-la-voix-des-compositeurs/.

[*Rapport* 1924]. *Les Jeux de la VIIIe Olympiade, Paris 1924. Rapport officiel*, Paris, Librairie de France.

Schloezer, Boris de ([1926]2011), « Georges Auric », *La Revue musicale*, vol. 7, nº 3 (1er janvier), p. 1-21 ; repris dans Boris de Schloezer, *Comprendre la musique. Contributions à* La Nouvelle Revue française *et à* La Revue musicale *(1921-1956)*, éd. établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, PUR, p. 282-295.

Schloezer, Boris de ([1931]2011), « Chronique musicale [Prokofiev] », *La Nouvelle Revue française*, vol. 19, nº 209 (1er février 1931), p. 293-298 ; repris dans *ibid.*, p. 354-356.

Séchan, Louis (1930), *La danse grecque antique*, Paris, Boccard.

Spector, Irwin (1990), *Rhythm and Life. The Work of Émile Jaques-Dalcroze*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press.

Stanton, Richard (2000), *The Forgotten Olympic Art Competitions. The Story of the Olympic Art Competitions of the 20th Century*, Victoria, BC, Trafford.

Tchérepnine, Alexandre (1943), « Commentaire de l'auteur », dans Alexandre Tchérepnine, *Sonatine sportive*, pour saxophone et piano, Paris, Leduc (A. L. 20 090).

Tchérepnine, Alexandre ([1978]2008), « A Short Autobiography [1964] », *Tempo*, nº 130 ; repris dans Ludmila Korabelnikova, *Alexander Tcherepnin. The Saga of a Russian Emigré Composer*, Bloomington, Indiana University Press, p. 183-190.

Tenroc, Charles (1920), « Séances Jaques-Dalcroze », *Le Courrier musical*, vol. 22, nº 2 (15 janvier), p. 38.

Tenroc, Charles (1924), « La carpe et le lapin », *Le Courrier musical*, vol. 26, nº 10 (15 mai), p. 305.

Udine, Jean d' (1900), « Les grands concerts », *Le Courrier musical*, vol. 3, nº 1 (6 janvier), p. 4-5.

Válek, Jiři (1963), « "Introduction" à Bohuslav Martinů », *Half-Time*, Prague, Panton, p. 15-16.

Vuillemin, Louis (1920), « Les fléaux », *Le Courrier musical*, vol. 22, nº 12 (15 juin), p. 194-195.

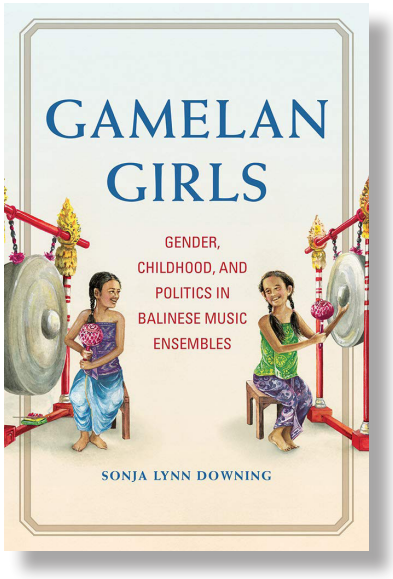
Gamelan Girls. Gender, Childhood, and Politics in Balinese Music Ensembles, de Sonja Lynn Downing

Urbana, University of Illinois Press, 2019, 254 pages

Laurent Bellemare

Mots clés : Bali ; femmes ; gamelan ; genre ; Indonésie.

Keywords: Bali; gamelan; gender; Indonesia; women.



Premier ouvrage de la musicologue américaine Sonja Lynn Downing, *Gamelan Girls. Gender, Childhood, and Politics in Balinese Music Ensembles* est l'une des rares études à s'intéresser à la situation des femmes dans la vie musicale balinaise[1]. Plus précisément, l'autrice y documente l'émergence d'orchestres de gamelan féminins et de musiciennes professionnelles à Bali. Si la littérature sur les arts performatifs indonésiens abonde, la plupart des publications sur la musique ont tenté de contextualiser le gamelan selon ses fonctions socioculturelles, à en analyser les structures musicales sous-jacentes ou à en étudier les changements depuis le contact avec les Européens[2]. Or, les

1 Le livre est une adaptation de la thèse de Downing, rédigée dans le cadre d'un programme de doctorat en musicologie à l'Université de Californie à Santa Barbara. Voir également Emiko Saraswati Susilo (2003), *Gamelan Wanita. A Study of Women's Gamelan in Bali*, Honolulu, Center for Southeast Asian Studies, School for Hawaiian, Asian and Pacific Studies, University of Hawaii at Manoa, http://hdl.handle.net/10125/19378, consulté le 22 mars 2021.

2 Voir Jaap Kunst (1934), *De toonkunst van Java,* The Hague, Martinus Nijhoff ; Colin McPhee (1966), *Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*, New Haven, Yale

femmes, à Bali ou ailleurs dans l'archipel, sont absentes de ces portraits puisqu'elles n'ont pas été à l'avant-plan des développements musicaux. Cette marginalité s'explique notamment par les rôles strictement genrés des citoyen·ne·s dans les sociétés traditionnelles indonésiennes. Les attentes normatives quant à l'emploi du temps des femmes les rendent ainsi minoritaires parmi les musicien·ne·s. À Bali, elles sont plutôt encouragées à pratiquer la danse, jugée plus appropriée étant donné leur présumée délicatesse, alors que la pratique du gamelan est presque exclusivement réservée aux hommes, considérés plus véloces et dextres. De plus, la religion balinaise a interdit pendant longtemps l'inclusion des femmes au sein de l'interprétation du gamelan dans sa fonction rituelle. Encore aujourd'hui, certains types d'orchestres sacrés sont interdits aux femmes[3]. De plus, les arts religieux et séculiers s'entrecroisent à Bali, de telle sorte que les connotations négatives qui accompagnent le jeu instrumental d'une femme sont restées fortement ancrées dans les normes balinaises malgré une sécularisation des arts. Les femmes sont donc rarement au centre de l'enseignement et de la performance du gamelan, et encore moins souvent impliquées dans la création musicale[4]. Pourtant, les musiciennes existent sur l'île depuis au moins un demi-siècle. Un nombre croissant de villages entretiennent des ensembles exclusivement féminins (*gamelan wanita*) qui se produisent fréquemment en contexte de compétition depuis 1982. Leur représentation dans la vie musicale balinaise s'est graduellement accrue de telle sorte que leur contribution artistique est aujourd'hui incontournable.

Fruit de multiples études de terrain s'étalant de 2002 à 2015, *Gamelan Girls* documente l'évolution d'ensembles composés de jeunes filles dans trois communautés balinaises : *Sanggar Çudamani* à Pegosekan, *Sanggar Maha Bajra Sandhi* à Denpasar et *Sanggar Pulo Candani Wiswakarma* à Batubulan. L'aspect novateur de cette entreprise est d'observer l'apprentissage musical de jeunes filles balinaises en bas âges, un phénomène inédit réduisant l'inégalité d'accès au gamelan chez les enfants. Ceci permet à l'autrice d'observer cette éducation en concomitance avec celle de jeunes garçons du même âge. Le groupe d'enfants du *Sanggar Maha Bajra Sandhi* étant mixte, son étude permet de vérifier en temps réel s'il existe une corrélation entre genre et aptitudes musicales. Ceci donne donc la possibilité de nuancer, voire discréditer l'hypothèse répandue selon laquelle les capacités d'apprentissage du gamelan par les femmes seraient intrinsèquement inférieures à celles des hommes. Ainsi, Downing dresse les profils de plusieurs musiciennes depuis l'enfance jusqu'au passage à l'âge adulte, mettant une emphase sur les défis auxquels sont confrontées les jeunes filles lorsqu'elles sont

University Press ; Michael Tenzer (2000), *Gamelan Gong Kebyar. The Art of Twentieth-Century Balinese Music*, Chicago, University of Chicago Press ; Lisa Gold (2005), *Music in Bali. Experiencing Music, Expressing Culture*, New York, Oxford University Press ; Sumarsam (2013), *Javanese Gamelan and the West*, Rochester, University of Rochester Press.

3 Les orchestres de *gong gédé*, type de gamelan très ancien et sacré, sont généralement réservés aux hommes, comme c'est notamment le cas dans le temple Pura Ulun Danu Batur qui fait face au volcan Batur.

4 Les femmes se sont toutefois grandement émancipées en tant que danseuses, chorégraphes et professeures dans le milieu des arts balinais, un accomplissement qui met en évidence les rôles genrés assignés aux artistes.

contraintes de réévaluer leur engagement envers la musique en fonction des pressions et responsabilités de la vie adulte. Notons que si la virtuosité des musicien·ne·s balinais·e·s est systématiquement louée, c'est parce que ceux·elles-ci intègrent cette culture musicale dès l'enfance, un avantage auparavant rarement accordé aux jeunes filles. Cette attention portée aux enfants en processus d'apprentissage de la musique n'est pas sans rappeler les observations de Colin McPhee dans son livre *A House in Bali* publié dès 1944[5]. Dans ce classique de la littérature sur Bali, l'auteur documente son rôle de mécène auprès de jeunes enfants artistes dans une prose plus proche du récit de voyage que de l'ethnographie. On pourrait lire *Gamelan Girls* comme un pendant féminin d'envergure académique à cet ouvrage, sorte de réponse nécessaire aux écrits désormais datés de McPhee.

Avec une approche décidément ethnographique, Downing se met en scène dès l'anecdote qui amorce *Gamelan Girls*. Ainsi, dans les premières pages du livre, le rôle de la chercheuse est mis à nu alors qu'elle déclare que son immersion dans le terrain d'étude dépassait la simple observation. En plus de se lier d'amitié avec bon nombre d'informatrices, elle a été accueillie comme musicienne à plusieurs reprises, influant directement sur les processus d'apprentissage qu'elle décrit plus tard dans son livre. Dans cette introduction (p. 1-20), l'autrice contextualise son objet de recherche, présente sa méthodologie et réclame sa subjectivité dans les conclusions qu'elle en tire. La nature longitudinale de cette recherche permet à Downing de structurer son livre de manière plus ou moins chronologique, suivant l'évolution des protagonistes, tout en conservant une division essentiellement thématique où chaque chapitre problématise un aspect différent de son objet de recherche.

Le premier chapitre (« Clubs of small women. Organizations and institutions that support female musicians », p. 21-41) contextualise la présence des femmes dans la musique balinaise en amont de l'émergence de groupes de jeunes filles. Downing y présente un historique des différentes institutions et forces sociopolitiques qui ont donné ou restreint l'accès aux femmes dans l'interprétation du gamelan à Bali. À l'échelle du village, les systèmes d'organisation sociale (*sekaha* et *banjar*) distribuent les rôles communautaires selon une logique de genre, conférant des responsabilités distinctes aux hommes et aux femmes[6]. De plus, l'influence des castes, héritée d'un hindouisme depuis longtemps absorbé par la religion locale, a joué un rôle historique quant au fondement des sociétés balinaises[7]. Depuis l'indépendance de l'Indonésie, les institutions gouvernementales telles que les écoles publiques, les organisations pour le soutien aux femmes et les compétitions de *gamelan wanita* ont grandement contribué à

5 Colin McPhee (1946), *A House in Bali*, New York, The John Day Company. L'auteur a écrit davantage sur le sujet dans son livre *A Club of Small Men. A Children's Tale from Bali* (New York, The John Day Company, 1948). Downing fait un clin d'œil à cet ouvrage en nommant son premier chapitre « Clubs of Small Women » et en y faisant directement référence aux écrits de McPhee.

6 Par exemple, les femmes balinaises sont tenues de préparer les ornements et offrandes pour les fêtes religieuses. Les hommes sont chargés de remplir les fonctions musicales nécessaires aux cérémonies.

7 Notons que l'influence des castes tend à s'amoindrir, spécialement depuis la création de l'Indonésie et la perturbation des structures sociales traditionnelles résultant de la mondialisation.

rendre accessible l'enseignement du gamelan à la gent féminine. Cependant, la centralisation des institutions artistiques vers le sud de l'île accompagnant l'ouverture des conservatoires KOKAR et STSI-Denpasar dans les années 1960 a créé un contrepoids à ce progrès en conférant à une élite d'hommes un pouvoir décisionnel sur l'orientation des arts balinais. Une minorité de femmes ont bénéficié d'un enseignement au sein de ces institutions. Ceci inscrit les agentes du livre, présentées dans le deuxième chapitre (« Support and satisfaction. *Sanggar* and their advantages », p. 42-67), dans l'histoire politique complexe de Bali et de la jeune nation indonésienne. L'autrice y introduit le concept de « *sanggar* », nom donné aux associations artistiques privées qui ont émergé à partir de la toute fin du millénaire. Si les *sanggar* sont très répandus dans la plupart des villages de Bali, seulement certains d'entre eux développent des ensembles accueillant des jeunes filles. Downing démontre que, par leur investissement dans l'instruction de jeunes musiciennes, les activités des trois *sanggar* étudiés résistent significativement aux pressions exercées par la standardisation de la culture balinaise et par les rhétoriques qui en circonscrivent la définition depuis le tournant du millénaire.

Une analyse approfondie des idéologies politiques auxquelles les musiciennes se heurtent au fil de leur développement artistique fait l'objet des chapitres 3 et 4 (« Arjuna's angels. The cultural politics of Balinese identity, music and gender », p. 68-92 ; « Gamelan vs. cell phones. The cultural politics of children, music and globalization », p. 93-116). L'autrice démontre qu'en se perfectionnant en musique, les jeunes filles atteignent un niveau de réflexivité sur leur pratique leur permettant de se positionner dans le climat politique complexe de Bali. Les musiciennes balinaises font face à un lot de tensions conflictuelles entre idéologies de genre et d'identité. En résulte la perception des ensembles féminins comme étant davantage une curiosité qu'un changement significatif pour les arts balinais. Dans le même ordre d'idées, le calibre des musiciennes balinaises est largement considéré comme étant inférieur à celui des groupes d'hommes. Leurs habiletés musicales étant peu prises au sérieux, les musiciennes sont fréquemment instrumentalisées pour l'apparat d'événements officiels et leurs opportunités musicales dépassent rarement le cadre de compétitions exclusivement féminines. Dans *Gamelan Girls*, Downing fournit un exemple saillant de cette marginalisation à travers un discours communiqué par Jero Wacik, un ministre indonésien de la Culture et du Tourisme, à l'occasion d'une compétition *mebarung* à Ubud (p. 91-96), où il s'empresse de complimenter l'élégance esthétique du groupe sans toutefois souligner un quelconque accomplissement musical[8]. Cet exemple démontre que si la participation des femmes est une force créatrice pour la musique balinaise, cette contribution est susceptible de n'être appréciée que superficiellement. Entre conservatisme balinais (*Bali Ajeg*) et identité nationale, les discours sur la culture sont complexifiés par la croissance démesurée du tourisme et par les changements rapides entraînés par la mondialisation. Selon Downing, les groupes de

8 Les compétitions *mebarung* sont un format de concert où deux groupes s'affrontent sur une scène, en disposition face à face, jouant leur répertoire en alternance.

gamelan féminins et leurs professeurs exercent toutefois une force contre ces tensions en faisant rayonner l'excellence musicale de femmes dans un paysage où les hommes dominent.

Le plein potentiel des musiciennes, rivalisant de plus en plus avec la compétition masculine, devient manifeste dans la seconde moitié du livre alors que l'autrice documente plusieurs jalons idéologiques et performatifs chez les *sanggar* féminins. Dans le chapitre 5 (« Leading girls in gamelan. Embodiement and agency in practice and performance », p. 117-142), l'argument de Downing s'articule autour du développement gestuel de la pratique du gamelan. Elle y introduit le terme « *gaya* », un concept qui réfère à la synergie de groupe qui se manifeste dans les mouvements chorégraphiques accompagnant le jeu instrumental. En acquérant de l'expérience, les musiciennes adoptent et redéfinissent une gestuelle normalement associée aux hommes. Elles peuvent ainsi développer leur propre conception de ce que doit être le geste musical au-delà des idéaux esthétiques genrés qui prévalent. Cette mise à l'épreuve a une signification qui déborde du cadre strictement artistique puisqu'elle contribue à remettre en question l'incarnation des genres dans le mouvement dès l'enfance. Avec l'approche de l'âge adulte, l'autorité de ces musiciennes dans le discours sur les arts ne fait que croître.

Dans le chapitre 6 (« Playing in the dark. Old memories and current challenges », p. 143-168), Downing fait un état des lieux de la situation des femmes musiciennes en 2015, quelque sept années après le dernier terrain effectué en vue de l'écriture des chapitres précédents. En plus de constater que le nombre de jeunes ensembles féminins se soit décuplé, elle exemplifie le niveau de virtuosité atteint par certains d'entre eux en rapportant des cas de performances particulièrement marquantes. L'un des concerts rapportés est une prestation du *Sanggar Çudamani* à l'édition 2013 du Festival des arts de Bali, où l'ensemble est parvenu à jouer synchrone malgré une panne de courant faisant perdre aux musiciennes tout repère visuel pendant plusieurs minutes (p. 145-147). Ce chapitre illustre aussi les nombreux défis qui perdurent dans le maintien de la pratique du gamelan dans l'horaire des femmes balinaises. Au-delà des suppositions négatives encore en vigueur quant au talent des femmes pour cet art, l'autrice décrit les complications qui interviennent au terme de l'enfance. Les femmes se relocalisant traditionnellement chez leur mari après l'union, de nombreux ensembles sont éclopés de leurs musiciennes lorsque celles-ci atteignent l'âge adulte. Les responsabilités familiales et communautaires, en plus de la vie professionnelle, représentent une charge de travail démesurée rendant complexe l'entretien d'un passe-temps tel que la musique. Pour ces raisons, il y a peu de débouchés professionnels pour les musiciennes, une perspective qui explique également pourquoi peu de femmes sont incitées à s'inscrire en musique aux conservatoires ou à s'imposer comme professeures de gamelan. Le livre se conclut toutefois sur une note optimiste avec le constat de changements des mentalités chez quelques musiciens balinais quant au potentiel musical des femmes (« Conclusion. *Mulo keweh megambel* (Indeed, playing gamelan is difficult) », p. 169-194). Downing souligne également la plus grande fréquence de femmes inscrites en musique aux conservatoires de Bali. L'exemple donné par les *sanggar Çudamani*, *Maha Bajra Sandhi* et *Pulo Candani Wiswakarma* constitue décidément un précédent susceptible d'élargir l'éventail des possibilités

pour les femmes dans la société balinaise contemporaine. Ainsi, le nombre croissant de femmes initiées au gamelan depuis leur jeunesse est garant d'une réactualisation des idées reçues quant à la place des musiciennes dans les arts balinais[9]. En effet, plus d'une décennie après avoir entamé sa recherche, Downing constate qu'« elles peuvent maintenant compétitionner les unes contre les autres, indiquant une prochaine étape vers la parité » (p. 169, notre traduction).

En fin de compte, *Gamelan Girls* est une étude qui appartient davantage à l'ethnographie qu'à la musicologie. On s'étonne donc peu de l'absence d'analyse musicale des œuvres interprétées par les musiciennes, lesquelles ne sont pas l'objet du livre. Sur le plan méthodologique, Downing s'appuie principalement sur les sciences sociales, avec une grande emphase sur les données recueillies empiriquement grâce aux observations de terrain et aux entretiens semi-dirigés. Avec une recherche en archive complémentaire, l'autrice arbore un bilan complet des institutions qui influent de près ou de loin sur l'activité des musiciennes. Cet aspect de la recherche dresse un panorama des forces politiques qui circonscrivent à plusieurs échelles l'implication des femmes dans les arts depuis plusieurs générations. Ainsi, si les premiers gamelans féminins émergent de mouvements sociaux pour la libération des femmes des années 1970, ceux-ci ont opportunément été promus par un gouvernement indonésien soucieux de s'aligner avec les valeurs internationales tendant vers l'égalité. Il s'agit là d'une lecture inédite, inspirée des études féministes, de l'histoire des arts balinais et indonésiens. Downing adopte également les précautions éthiques propres à la recherche sociologique sur les enfants. Par ailleurs, et ce à l'instar de plusieurs publications récentes sur le gamelan[10], *Gamelan Girls* accomplit la tâche complexe de faire émerger le politique qui se cache derrière le culturel. L'étude novatrice proposée par cet ouvrage comble un angle mort de la recherche sur le gamelan en s'intéressant à un phénomène à la fois récent et peu convoité par les chercheur·e·s. Elle esquive au passage le piège des études sur le gamelan trahissant avant tout des intérêts de compositeur·rice·s[11].

Rappelons qu'en plus de se faire observatrice, Downing a bénéficié d'une immersion dans les communautés qu'elle étudie. Elle a été appelée à y participer activement en devenant musicienne occasionnelle des différents *sanggar*, une invitation qui va dans le sens de l'hospitalité balinaise. Désormais en relation conjugale avec l'un des professeurs du *Sanggar Çudamani*, l'autrice ne se gêne pas d'employer la première personne du singulier dans l'articulation des multiples anecdotes qui structurent son ouvrage. Cette position lui donne un regard inédit sur les dynamiques internes

9 Cependant, les attitudes demeurent plus conservatrices dans les contextes musicaux religieux. La tâche de pratiquer et d'interpréter le gamelan est toujours majoritairement attribuée aux hommes du village, alors que les femmes s'occupent de préparer les offrandes.

10 Voir Katharine Elizabeth Wakeling (2010), *Representing Balinese Music. A Study of the Practice and Theorization of Balinese Gamelan*, thèse de doctorat, University of London ; Andrew Clay McGraw (2014), *Radical Traditions. Reimagining Culture in Balinese Contemporary Music*, New York, Oxford University Press.

11 Pour comprendre en quoi les abstractions théoriques des analyses musicales de gamelan sont souvent peu représentatives des processus de composition, d'interprétation et d'enseignement de la musique balinaise, voir Wakeling 2010.

des ensembles étudiés. De plus, *Gamelan Girls* se passe d'une utilisation excessive du jargon associé au gamelan et à la culture balinaise, garantissant ainsi l'accessibilité du texte hors des cercles d'initiés. De cette façon, et grâce à son interdisciplinarité, l'ouvrage est susceptible de rejoindre un large éventail de spécialistes dans divers champs de recherche.

Comme tout est à faire dans la recherche sur l'activité des femmes à Bali, *Gamelan Girls* ouvre une porte vers de nouveaux axes d'approfondissement. Cette recherche fournit le pilier nécessaire à l'imposition de ce phénomène musical comme objet de recherche complexe valant la peine d'être étudié. L'ouvrage permet d'entrer dans le vif du sujet, à travers le discours des musiciennes qui sont à la source du changement de paradigme observé. Ce souci confère aux femmes interrogées l'autorité discursive qui leur est due, une tendance qui s'accorde avec l'ethnomusicologie indonésianiste récente[12]. L'étude de Downing se démarque en ce qu'elle tente de rééquilibrer le discours en donnant une voix aux femmes. Cependant, l'activité des musiciennes balinaises n'est pas seulement un phénomène socioculturel, il s'agit aussi d'un phénomène musical. Avec un délai de quatre ans entre la dernière étude de terrain de l'autrice et la publication de son livre, nous pouvons déjà constater une effervescence de jeunes compositrices balinaises. Ces nouveaux développements s'accompagnent d'un corpus d'œuvres signées par des femmes, un répertoire qui mérite d'être analysé au même titre que les œuvres de compositeurs balinais mieux établis[13]. Souhaitons que cette avenue soit explorée dans les recherches subséquentes sur l'activité musicale à Bali[14].

12 Voir Brita Renée Heimarck (2003), *Balinese Discourses on Music and Modernization. Village Voices and Urban Views*, New York / Londres, Routledge.

13 Notons les œuvres du compositeur Dewa Alit, dont plusieurs ont fait l'objet de conférences et d'articles entiers. Pour un exemple, voir Michael Tenzer (2018), « Chasing the Phantom. Features of a Supracultural New Music », *Music Theory Online*, vol. 24, nº 1, https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.1/mto.18.24.1.tenzer.pdf, consulté le 15 mars 2021.

14 Notons que Downing souligne déjà le parcours de quelques pionnières dans son ouvrage, notamment Ni Ketut Suryatini, Ni Wayan Mudiari et Desak Made Suarti Laksmi. Pour des exemples de compositrices de générations plus jeunes, voir les musiciennes Ni Nyoman Srayamurtikanti et Ni Made Ayu Dwi Sattvitri. L'œuvre *Langit Biru* de cette dernière a été enregistrée et publiée sur le disque *Insitu Sessions Volume 5* de l'étiquette *Insitu Recordings* en 2018.

Compte rendu des Rencontres nationales sur les recherches en musique, 15-16 octobre 2020, Paris

Achille Davy-Rigaux

Mots clés : création ; formation ; interprétation ; nouvelles technologies ; recherche.

Keywords: creation; emerging technologies; performance; research; training.



Les Rencontres nationales sur les recherches en musique organisées à Paris les 15 et 16 octobre 2021 par plusieurs responsables de la mission recherche, du service de l'inspection et de la délégation à la musique à la Direction générale de la création artistique du ministère français de la Culture[1], entendaient marquer la volonté de soutenir le développement des recherches dans les champs de la création en France, de rendre compte de leur multiplicité et leur variété, et de valoriser leurs acteurs, mais aussi de les considérer au regard de ce qui existe à l'international[2].

Tenues dans deux lieux emblématiques des structures d'enseignement supérieur et de recherche françaises pour la musique, soit le Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD) de Paris et le Campus Pierre et Marie Curie de Sorbonne Université, ces deux journées des Rencontres avaient, en corollaire, à envisager les diverses formes de relations possibles, existantes ou à venir, entre ces deux pôles encore trop souvent scindés en France que sont les domaines artistique et académique, et ce, en portant une attention particulière aux recherches fondées sur la pratique musicale.

1 Solène Bellanger, Jean-Pierre Estival, Sylvie Pébrier, Julie Rosenkranz et Florence Roy.

2 Les vidéos des différentes sessions sont accessibles sur YouTube : https://www.youtube.com/channel/UC8E34xMbybKhIGmBlwjtNZQ?view_as=subscriber (consulté le 3 mars 2021).

Le comité scientifique, soigneusement composé de représentants[3] de structures de recherches et de création représentatives de la variété d'approches existant sur le territoire, reflétait cette orientation prenant en compte des recherches menées actuellement dans les domaines de la musicologie, des *popular music studies*, de la composition, de l'interprétation, de la lutherie, de la pédagogie, de la médiation, de l'acoustique et de l'informatique musicales[4].

L'appel à contributions a rencontré un grand succès avec près de 80 propositions reçues, dont une grande part a été retenue, sous la forme de 16 communications et 40 posters, comme autant de cas représentatifs. Les thématiques principales de la formation des musiciens à et par la recherche et des diverses pratiques de la musique placées au cœur de la recherche ont guidé ces choix.

La première journée était donc principalement consacrée à la formation et s'ouvrait par quatre communications présentant plus particulièrement des projets pédagogiques développés pour répondre aux nouvelles exigences de la formation à et par la recherche des futurs musiciens et musiciennes professionnels, y compris sur le plan de la formation à l'utilisation des ressources documentaires et des travaux de recherche (Conservatoire national supérieur de Lyon et Pôle de musique et danse de Lorraine). L'un d'eux consistait plus particulièrement à faire interagir, dans le cadre d'un projet de recherche porté par le laboratoire Musidanse, des instrumentistes du Conservatoire de Saint-Denis avec de jeunes compositeurs étudiants de l'Université Paris 8 afin de les engager à une réflexion commune sur l'articulation entre la création et l'interprétation dans le cadre des musiques mixtes. Ces différents cas témoignaient d'une même démarche prônant les bienfaits pour les étudiants du décentrement par rapport à leur univers de formation musicale propre.

La réflexion se poursuivait dans le cadre d'une première Table ronde animée par Sylvie Pébrier, aussi consacrée à « La recherche dans la formation des musiciens et des musiciennes », qui rassemblait des représentants du CNSMD de Paris (Yves Balmer) et du Centre de formation des enseignants de la musique, le Cefedem Auverge-Rhône-Alpes de Lyon (Jacques Moreau), du CNSMD de Paris et du Pôle Supérieur Paris Boulogne-Billancourt (Carine Bonnefoy), et du Koninglijk Conservatorium de Bruxelles (Kathleen Coessens). Il s'agissait en particulier d'examiner, dans le cadre de la mise en place du processus de Bologne des dernières années, le développement, les difficultés et l'impact, pour les étudiants et leurs enseignants, des récentes formations à la recherche à travers les nouveaux cursus de master et thèse

3 Dans ce texte, l'utilisation du genre masculin a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

4 Christophe d'Alessandro (LAM, équipe de recherche de l'Institut Jean le Rond d'Alembert), Brigitte d'Andréa-Novel et Jean-Louis Giavitto (Ircam, UMR STMS 9912), Nicolas Bucher (Centre de musique baroque de Versailles), Valérie Guéroult (CNSMD de Paris et Pôle sup'93), Aurélie Helmlinger (CREM, équipe de recherche du LESC, UMR 7186), Nathalie Hérold (LabEx GREAM, EA 3402 - ACCRA de l'Université de Strasbourg), Yann Orlarey (GRAME-CNCM de Lyon), Christophe Pirenne (Université de Liège), Théodora Psychoyou (Institut de recherche en Musicologie – UMR 8223, Sorbonne Université), Peter Sinclair (École supérieure d'art d'Aix en Provence, UMR 7061 PRISM).

spécifiquement proposés aux musiciens. Cette discussion a soulevé l'observation de la diversification des projets artistiques et des carrières, désormais moins rectilignes que par le passé, ayant pour conséquence la nécessité pour les artistes de développer de multiples compétences et de renforcer leur autonomie. De l'autre côté, il s'agit de s'interroger sur les questionnements que les savoirs musiciens induisent sur les modèles de recherche eux-mêmes. Le terme « recherche » revêt ainsi peu à peu une dimension nettement polysémique devant la diversité des pratiques artistiques considérées par son prisme. Ces dernières correspondent finalement à des définitions différentes de la notion même de recherche, qui s'appuient sur des implicites propres à chaque discipline et qu'il s'agit de faire émerger. On réalise ainsi que chaque musicien est porteur de recherches incarnées qui doivent être mieux conscientisées, et qu'il est nécessaire pour cela de favoriser un aller-retour constant entre recherche du point de vue académique et travail de recherche artistique – ce qui demande, d'un côté, la compréhension du processus de création et d'interprétation, et de l'autre, la volonté de s'interroger sur ce processus et de le transmettre. Les réticences ou les difficultés des étudiants musiciens à intégrer ce type de réflexion dans leur pratique demandent de la part des formateurs une adaptation, et ce, dans le cadre d'un temps de disponibilité contraint par la priorité à donner à la formation artistique elle-même. Le soutien des envies et questions personnelles et l'émulation au sein de séances collectives apparaissent comme de bons moyens de susciter cette démarche chez les étudiants et de renforcer ainsi par la recherche la construction de leur parcours d'artiste.

Une autre approche peut consister dans l'immersion qui plonge les étudiants musiciens dans des projets de *performance practice* en tant que participants à la découverte de musiques inouïes, comme en témoigne le projet de reconstitution d'un office solennel de vêpres d'une collégiale à la fin du XVIIIe siècle mené en partenariat entre le département de musique ancienne du Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Paris et l'IReMus (projet Pollio). Ce témoignage s'inscrivait dans la série des quatre communications suivantes, dédiées aux projets permettant de rapprocher recherche académique et musiciens. Les trois autres présentations étaient consacrées à des projets de recherche appliquée très différents, comme, la reconstitution acoustique de la chapelle du Palais des papes et l'intégration de la dimension acoustique dans la pratique musicale historiquement informée (projet IMAPI, PRISM Aix-Marseille), les applications médicales directement issues des analyses des gestes articulatoires très spécifiques des techniques vocales de la Human Beatbox (Gipsa-Lab, Université de Grenoble Alpes), et enfin l'analyse de l'interprétation de la musique acousmatique et de ses impacts sur l'analyse musicale, l'apprentissage des musiciens-compositeurs et sur l'évolution même de ces créations à travers le renforcement d'influences et d'écoles que favorisent les nouveaux outils d'enregistrement et d'archivage développés dans le cadre de ce projet de recherche qui contribue ainsi à en constituer la mémoire vivante (Collegium Musicæ, MotusLab, Université d'Évry).

La première journée se clôturait avec le témoignage de Peter Dejans en tant que directeur de l'Institut Orpheus de Gand, institut créé spécifiquement en 1980 afin de placer le musicien en position de chercheur dans le cadre des réflexions sur les processus de production et de création de la musique. Au cours de ces décennies de formation d'environ quatre à huit nouveaux étudiants par an, à travers cinq groupes

de spécialités favorisant une déconstruction des approches, une réflexion générale s'est développée sur la définition des caractéristiques de la recherche artistique, les difficultés de son évaluation, son lien avec l'évolution des propositions artistiques et celle de la formation, et sur sa valorisation et les effets de cette dernière.

La deuxième journée s'intéressait plus spécifiquement aux recherches articulées à des démarches de création artistique, dans les domaines de l'interprétation ou de la composition.

Plus particulièrement, la première série de communications se centrait sur les liens de la recherche-création et de l'industrie, avec la présentation de la conception d'un bureau spécifique du compositeur du XXIe siècle (Nice, Université Côte d'Azur-CIRM), puis des projets scientifique i-score et artistique Solo.K (Bordeaux, équipe SCRIME du LaBRI) centrés sur la prise en compte du temps et de la spatialisation, et les possibilités d'association d'images et de sons.

Le recours aux techniques de l'imprimante 3D ouvrent de nouvelles voies pour les interprètes, que ce soit à travers la construction sur mesure de becs de saxophones ou de clarinettes pour répondre aux identités sonores recherchées par les musiciens (entreprise SYOS créée en 2016 par deux chercheurs de l'Ircam), ou dans le cadre de la reconstruction d'instruments historiques, comme l'exemple de la flûte Hotteterre dont les mesures acoustiques permettent en complément de travailler sur les résultats sonores obtenus et de tester les hypothèses issues des sources historiques (Musée de la Musique-Philharmonie de Paris et laboratoire LAM-d'Alembert).

Plusieurs des posters présentés durant cette journée et la journée précédente, parmi les 40 sélectionnés, s'inscrivaient en illustration de cette thématique, en livrant l'état de recherches menées sur les instruments ou les gestes musiciens, ou sur l'intégration de l'outil informatique dans les cadres de l'interprétation ou la formation en recherche-création[5].

Animée par Christophe d'Alessandro, la deuxième Table ronde (« La pratique au cœur des démarches de recherche ») réunissait plusieurs musiciens ou musiciennes ayant inscrit la recherche au cœur de leurs pratiques artistiques respectives, situées dans les domaines de la composition (Lara Morciano, Atau Tanaka), de la musique médiévale (Katarina Livljanic) ou de la pratique musicale intégrée à des recherches ethnomusicologiques (Jérôme Cler), et tentait de décrypter les particularités de ce nouveau paradigme expérimental, en y intégrant parfois les apports des nouveaux outils numériques.

La dernière session de communications (« Recherches en pratique, pratiques de recherche ») était ouverte à la présentation d'objets de recherche inscrits dans des domaines très divers suscitant en particulier différentes situations de partage des résultats et des données de la recherche : composition d'après un matériau issu du Sound Walking (Steve Jones), production collective de sons sur des espaces partagés en ligne (Ludmilla Postel, PRISM), portail d'échange sur les musiques modales

5 Voir la liste complète des posters dans le programme téléchargeable par ce lien : https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musique/Actualites/Rencontres-nationales-sur-les-recherches-en-musique (consulté le 3 mars 2021).

populaires et le tempérament inégal (Erik Marchand, association Drom), base de données issue de recherches sur le chant diphonique Mongol et la diversité des timbres vocaux employés au sein de cette technique vocale (selon les lieux et les personnes), associant des travaux en physiologie et en acoustique (Nathalie Heinrich-Bernardoni, Michèle Castellengo, Johanni Curtet).

Une troisième et dernière Table ronde, animée par Christophe Pirenne et consacrée au « partage de la recherche en musique », achevait les présentations des Rencontres pour s'interroger sur les modes de restitution et les supports les plus appropriés pour la diffusion de projets de recherche, de création ou de recherche-création dont l'objet principal est la musique, vers différents publics que sont les chercheurs, les musiciens, mais aussi le public, et son inscription à l'international, au-delà de l'espace francophone. Julie Donatien (Patrimoine musical des Nanterriens en région parisienne), Benoît Fabre (institut interdisciplinaire Collegium Musicæ de Sorbonne Université), Catalina Vicens (Conservatoire Royal de Bruxelles, Ensemble Servir Antico) et Emmanuel Parent (*Volume! La revue des musiques populaires*, IASPM-bfe), témoignaient ainsi de leurs prises en compte de ces questionnements dans leurs domaines propres d'exercice. Cela permettait de montrer à la fois, des pratiques de diffusion très diversifiées en fonction de la configuration des projets et des différents publics qu'ils concernent, la nouveauté de telles approches parfois encore en réflexion, mais aussi la réelle créativité des solutions proposées.

La publication des actes de ces Rencontres, en cours de préparation, permettra de garder la mémoire de ce que l'on peut déjà considérer comme un événement. Celui-ci a en effet incontestablement permis de refléter un état explicite des réflexions qui entourent à l'heure actuelle la recherche dans le vaste domaine des pratiques musicales, témoignant directement de la diversification importante et récente des objets et méthodes, et du renouvellement de la pédagogie de la recherche ; tout particulièrement, il a permis de faire prendre conscience de la contribution de certains artistes musiciens à la recherche en tant que véritables acteurs de celle-ci.

Il a aussi réussi à favoriser l'écoute et le dialogue, en faisant naître l'envie de le renouveler, remplissant ainsi l'essentiel de la mission que se sont donnée les organisateurs et leur Comité scientifique. Il ne reste qu'à souhaiter que, au-delà des quelques points de résistance qui subsistent encore[6], les réflexions et les collaborations amorcées entre chercheurs et artistes musiciens se développent et s'amplifient dans les années à venir sur l'ensemble des champs de la création et de l'interprétation, de la formation et de la diffusion de ces travaux menés en commun.

6 Ils sont évoqués dans la synthèse finale que j'ai été invité à faire avant la clôture de ces Rencontres, avec quelques réflexions sur les intérêts et avantages de mener de réelles collaborations associant les expertises respectives des musiciens et des chercheurs, à paraître avec les actes.

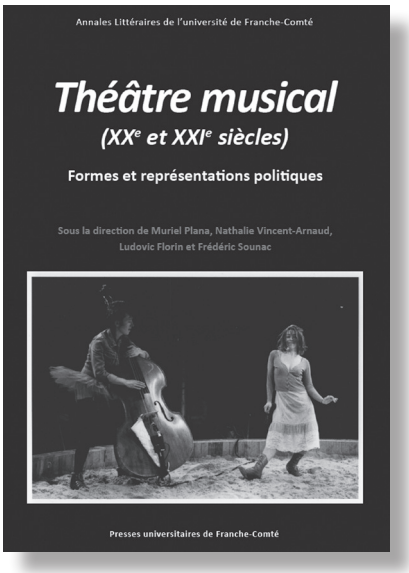
Théâtre musical (XXe et XXIe siècles). Formes et représentations politiques, dirigé par Muriel Plana, Nathalie Vincent-Arnaud, Ludovic Florin et Frédéric Sounac

Besançon, PUFC, 2019, 228 pages

Katia-Sofia Hakim

Mots clés : esthétique ; musique ; politique ; théâtre ; théâtre musical.

Keywords: aesthetics; music; musical theater; politics; theater.



> À nous de dessiner les territoires politiques et esthétiques des « théâtre-musical-small-scale-opera-New-Op-peu-importeront-alors-les-dénominations », si nous voulons que ce dont il s'agit ait non seulement une cartographie, mais aussi une histoire[1].

Dans nos mains, un rectangle de noir et de blanc. Sur la couverture du livre apparaît une photographie prise par Jean-Pierre Estournet, spécialiste de la photographie de scène. C'est la capture d'un spectacle du Cirque du Docteur Paradi, *Love Love Circus* (2005), avec chansons et mise en piste de Pascaline Herveet[2]. On y voit trois personnages se détacher d'un

1 Michel Rostain ([1994]1999), « Impossible histoire du théâtre musical », Archives du Théâtre de Cornouaille, https://www.yumpu.com/fr/document/read/16964000/limpossible-histoire-du-theatre-musical-theatre-de-cornouaille, p. 14, consulté le 22 février 2021.

2 Une erreur s'est glissée dans l'ouvrage : contrairement à ce qui est indiqué dans l'ours, la photo n'a pas été prise lors d'une représentation du spectacle *Les petits bonnets* (2016), autre pièce de Pascaline Herveet interprétée par la compagnie du Cirque du Docteur Paradi. Plusieurs photos du spectacle *Love Love Circus* sont disponibles en cliquant ici.

fond sombre, les pieds bien ancrés dans le sable d'une arène de cirque. À gauche, une silhouette en chemise et tutu enlace une contrebasse amplifiée. À droite, une marionnette humaine, tête décoiffée, décolleté plongeant, articule son corps au son percussif des *ghost notes* de contrebasse.



Photo : Love Love Circus*, Cirque du Docteur Paradi, chansons et mise en piste de Pascaline Herveet.*
© Jean-Pierre Estournet, 2005.

Cet ouvrage collectif publié aux Presses universitaires de Franche-Comté (PUFC) s'inscrit dans la série « Mousikè » créée en 2019 par Laurence Le Diagon-Jacquin. Il est dirigé par quatre chercheurs[3] de l'Université Toulouse-Jean Jaurès – Muriel Plana, Nathalie Vincent-Arnaud, Ludovic Florin et Frédéric Sounac –, qui sont responsables scientifiques du programme de recherche dédié aux relations entre théâtre et musique à l'ère contemporaine au sein de l'Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues (IRPALL – FED 4098). L'originalité de cette étude pluridisciplinaire du théâtre musical des XXe et XXIe siècles est d'envisager cette forme artistique hybride, dans ses dimensions tant esthétiques que politiques. Chaque article contribue ainsi à l'examen critique d'une « politicité » des formes et des représentations du théâtre musical.

Ce terme de « politicité », employé dès les premières lignes de l'introduction (p. 13-17), inscrit le théâtre musical dans une dynamique, dans un processus. En effet, l'idée n'est pas de proposer une définition figée du théâtre musical dont une

3 Dans cet article, l'emploi du genre masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

des caractéristiques essentielles serait d'être politique. Définir, au sens étymologique du terme, c'est poser des limites, dessiner des frontières. C'est envisager l'objet dans sa permanence. Or, le théâtre musical est un genre éminemment plastique qu'il est difficile de penser de manière ontologique. Plus qu'un livre informatif qui délivrerait une information toujours-déjà-là, *Théâtre musical (XXe et XXIe siècles). Formes et représentations politiques* est un livre performatif dont le discours vise à agir directement sur l'objet étudié. Ce n'est pas un hasard si le dernier chapitre de l'ouvrage, aux allures de manifeste et signé par Muriel Plana, s'intitule « Pour un théâtre musical contemporain » (p. 195-216).

À l'antithèse d'une démarche encyclopédiste, on peut lire ici un véritable programme d'action, en totale cohérence avec l'esprit d'utopie qui caractérise le théâtre musical. La contribution de Karine Saroh consacrée à Luigi Nono est d'ailleurs centrée sur cette question de l'utopie (« De l'utopie esthétique à l'utopie politique. Le théâtre musical de Luigi Nono », p. 103-118). Le théâtre musical n'existe pas en soi. Il est à construire, dans un mouvement de perpétuelle réactualisation et d'altération constante des sociétés, des langages, des matériaux, des imaginaires. Ainsi, la méthodologie adoptée dans cet ouvrage n'est pas sans rappeler la *praxis* marxiste telle qu'elle est développée par Ernst Bloch dans *Le principe espérance*[4].

Dans le théâtre musical, les rapports entre théâtre et musique se caractérisent par une tension dialectique qui s'oppose au modèle fusionnel de l'opéra. Ici, chacune des deux disciplines garde son autonomie. La séparation des éléments est d'ailleurs un des principes fondateurs du théâtre de Bertolt Brecht qui apparaît comme une figure tutélaire. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur un autre article de Saroh qui lui est consacré (« Eisler et Brecht. Les *songs* dans *La Décision* », p. 19-35). Cette autonomie des disciplines instaure une relation dialogique entre musique et théâtre, pour reprendre un concept bakhtinien[5]. Appliqué à l'origine à la théorie du roman, le concept de dialogisme est redéfini ainsi par Muriel Plana, qui l'applique au domaine des arts :

> Qu'est-ce qu'une relation dialogique ? J'ai déjà suggéré qu'elle impliquait autonomie des arts dans la relation, égalité des arts dans la relation, et effectivité de la relation. L'autonomie signifie qu'il ne se produit pas de fusion entre les arts, qu'ils demeurent séparés, distincts, reconnaissables ; qu'il n'y a pas indétermination des identités artistiques. Le théâtre musical relèverait alors bien d'une esthétique de l'hybridation plutôt que du métissage. Chaque art tiendrait son discours, en déplaçant ses rituels ou ses conventions, mais en conservant sa spécificité technique et formelle, et travaillerait avec l'autre art à la réalisation de l'œuvre scénique ou de représentation commune […].
>
> L'égalité, qui prolonge l'idée d'autonomie au sein d'un collectif, signifie qu'il n'y a pas d'asservissement, de rapport d'instrumentalisation entre un art et l'autre ni, bien entendu, de rapport d'illustration simple, car, dans ce cas, l'art illustré domine

4 Ernst Bloch ([1954]1976), *Le principe espérance*, tome I, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard.

5 Michaïl Bakhtine ([1929]1998), *La poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil.

> l'art qui l'illustre. […] C'est ainsi que la musique n'accompagne pas la dramaturgie ou la mise en scène, ne sert pas, n'exprime pas, mais « commente[6] », critique, tient son propre discours sur le plateau.
> L'effectivité de la relation, enfin, […] implique que l'œuvre ne tienne plus si on lui retire un des éléments qui la constitue, la dramaturgie, la mise en scène ou la musique… Les arts sont autonomes mais solidaires, en relation réelle, ils ne sont pas juxtaposés : musique et théâtre agissent l'un sur l'autre, se transforment l'un l'autre, s'adaptent l'un à l'autre tout en continuant d'exister. L'autre art les influence et les modifie mais sans les instrumentaliser ni les faire disparaître par absorption (Plana, p. 211-213).

Ce dialogisme du théâtre musical permet à l'œuvre de dialoguer avec elle-même, de montrer des points de vue contradictoires sans jamais les réduire à l'énoncé d'une seule thèse, d'une seule vérité. Le sens de l'œuvre étant toujours ouvert, c'est au public de rendre effective l'intensité critique de l'œuvre et de sa représentation, en d'autres termes, de la réaliser. Le dialogisme serait ainsi à l'origine de la « politicité » du théâtre musical, hypothèse que cherche à vérifier cet ouvrage en présentant différentes modalités d'interaction entre musique et théâtre.

Sont mises en perspective manifestations historiques de théâtre musical et manifestations de l'extrême contemporain. Pierre Longuenesse présente ainsi une étude approfondie de trois spectacles contemporains : deux spectacles de Simon McBurney, *Shun Kin* (2008), d'après une nouvelle de Jun'ichirō Tanisaki, et *Le maître et Marguerite* (2012), conçu à partir de fragments de Brecht et de Heiner Müller ; et un spectacle d'Alexis Forestier, *Le dieu Bonheur* (2015), d'après un roman de Mikhaïl Boulgakov. Il y expose deux « utopies poétiques » nées de l'éclatement du concept de représentation (« Le "nouveau" théâtre musical, entre *opus occultum* et "travail théâtral". Simon MacBurney et Alexis Forestier », p. 165-181). Dans un autre chapitre, Longuenesse développe la notion de « poème théâtral » à travers l'exemple de la pièce en un acte *The Dance of Death* (1934), une production de l'équipe pluridisciplinaire du Group Theatre (« Le Modernisme théâtral en Angleterre. Auden / Murrill / Doone et la création de *The Dance of Death* », p. 35-56). Stefan Keym, lui, s'intéresse à l'*Abstrakte Oper Nr. 1* (1953) de Boris Blacher et au *Satyricon* (1973) de Bruno Maderna. Il y analyse les rapports entre forme et sous-texte politique, et interroge le concept de *Literaturoper* (« De l'opéra abstrait à la forme mobile. Réflexions sur le rapport entre forme et sous-texte politique dans théâtre musical de Boris Blacher et de Bruno Maderna », p. 57-72). Dans un chapitre consacré à *Sonant* (1960) de Mauricio Kagel, Jean-François Trubert montre différentes modalités du théâtre instrumental à travers une réflexion sur la théâtralité propre au geste instrumental ; il explore aussi différentes modalités de notation musicale (« Avant-garde véritable ou préfabriquée ? Les (dé)compositions (in)formelles de *Sonant* de Mauricio Kagel », p. 73-101). Le texte de Jean-Michel Court interroge quant à lui le statut de la voix à travers

6 Bertolt Brecht ([1948]2000), « Petit organon pour le théâtre, dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, p. 42.

l'étude d'une œuvre de Dieter Schnebel, annonçant l'avènement d'un « théâtre des sons » (« L'expression théâtrale comme extension du domaine musical », p. 137-147). Le travail de Lucie Lataste sur le théâtre musical en langue des signes enrichit cette réflexion sur la question du langage, et réactualise la dialectique entre le représentable et l'irreprésentable (« Théâtre musical en langue des signes », p. 183-194). C'est une musique visuelle qui naît d'un théâtre du corps, du geste. Olivier Class s'intéresse à l'interaction homme-machine sur scène. Il intègre à sa réflexion la question de nos relations d'intimité et d'addiction avec les nouvelles technologies. Pour illustrer son propos, il analyse des exemples empruntés à Georges Aperghis et à Karlheinz Stockhausen (« Représentation et personnification de l'interaction homme machine sur scène. Vision et relecture politiques », p. 119-135). Dans son étude sur le théâtre musical chilien, Paula Espinoza propose une redéfinition des catégories de « savant » et de « populaire » qui cohabitent dans le théâtre musical. Ces différents travaux réactualisent le dialogue entre les disciplines à la faveur d'une meilleure connaissance du théâtre musical dans toute sa diversité (« Le théâtre musical politique chilien. Des théâtres universitaires aux créations extrême-contemporaines », p. 149-164).

Après lecture de cet ouvrage se dessinent donc un certain nombre de lignes de force. Le dialogisme propre au théâtre musical appelle une approche pluridisciplinaire, autant esthétique que politique. Pour mieux comprendre le théâtre musical, on ne peut se contenter d'une approche purement formaliste, descriptive et apolitique. L'apolitisme est un conservatisme qui ne dit pas son nom. Or : « Le théâtre musical doit être politique – ni à thèse, ni militant, ni engagé, mais *politique*, soit philosophique, critique, expérimental, dialogique et utopico-fantasmatique » (Plana, p. 215). Le mérite de cet ouvrage est d'articuler enjeux formels et idéologiques. Le caractère expérimental propre à toute œuvre de théâtre musical met en perspective les avant-gardes esthétique et politique. Si l'on devait situer les œuvres de théâtre musical dans l'échiquier politique, on dirait qu'elles sont « de gauche », cette tendance politique renvoyant à des réalités différentes en fonction des époques. Dans son texte, Plana reformule en note de bas de page une question qui a émergé lors d'une journée d'études sur le théâtre musical : « […] existe-t-il un théâtre musical sous-tendu par une idéologie "de droite", qualifiable à l'époque de Brecht de *fasciste* ou de *capitaliste* par exemple et, à notre époque, de *néo-libéral*, de *conservateur* ou de *réactionnaire* et, si oui, ne devrait-on pas l'étudier ? » (*ibid.*, p. 199). Cette question mériterait d'être approfondie dans de futurs travaux de recherche.

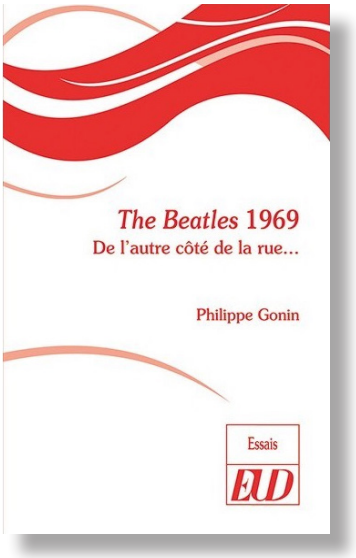
The Beatles 1969. De l'autre côté de la rue..., de Philippe Gonin

Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019, 128 pages

Sophie Renaudin

Mots clés : *Abbey Road* ; Philippe Gonin ; musiques amplifiées ; musiques populaires ; The Beatles.

Keywords: *Abbey Road*; amplified music; Philippe Gonin; popular music; The Beatles.



En 2019, 50 ans après la parution du onzième album des Beatles intitulé *Abbey Road,* Philippe Gonin s'immisce dans l'intimité du studio de la célèbre rue de Londres et s'intéresse aux processus de création du groupe qui a révolutionné l'histoire de la musique pop. Comme pour plusieurs de ses ouvrages précédents, sa démarche consiste à décortiquer les phases d'élaboration et de réflexion d'un album considéré comme culte. Ces dernières années, Gonin a affirmé sa place de spécialiste du rock des décennies 1960-1980 en France et à l'étranger en consacrant ses recherches à des groupes tels que Pink Floyd ou The Cure et en publiant des ouvrages originaux sur des albums figurant dans le classement des disques les plus vendus de tous les temps. Il a notamment fait paraître aux éditions Le mot et le reste (Marseille) trois études respectivement consacrées aux albums des Pink Floyd *The Wall* (2015), *The Dark Side of the Moon* (2018) et *Wish You Were Here* (2020). Il a également écrit, dans la collection Discogonie de l'éditeur Densité (Rouen, 2014), une analyse de *Pornography,* le quatrième album de The Cure. Dans ses recherches, Gonin, par ailleurs maître de conférence en musicologie à l'Université de Bourgogne, réfléchit à la méthodologie la plus appropriée à l'étude des musiques dites populaires. Ses ouvrages peuvent être ainsi perçus comme autant de contributions au développement d'une « musicologie

pour les musiques amplifiées[1] » : tel est, par exemple, l'objectif affiché de *Focus sur le rock en France*[2] (2014) qui réunit les actes de plusieurs colloques de l'Université de Bourgogne consacrés à l'étude des musiques populaires.

Sur ce sujet, l'auteur condamne deux travers de l'analyste. Le premier consisterait à travailler sur les musiques populaires à partir d'une approche exclusivement sociologique, reproche notamment adressé aux chercheurs[3] par le sociologue Simon Frith dans son article « Towards an aesthetic of popular music[4] » (1987). Ce dernier plaide pour une analyse esthétique de ce répertoire qui prendrait en compte la manière dont la musique construit l'expérience d'écoute et façonne certaines catégories de nos jugements de goût (« l'authenticité » dans la culture rock, par exemple). Le second travers observé par Gonin serait la tendance, dans le champ académique de la musicologie, à utiliser des outils d'analyse musicale inappropriés à la nature des œuvres populaires. Il souligne ainsi la nécessité de concevoir des outils spécifiques, distincts de ceux employés pour l'analyse du répertoire savant, afin de saisir avec exactitude la nature complexe d'une œuvre enregistrée et produite.

C'est à partir de ces considérations que Gonin consacre un premier ouvrage à un des groupes les plus écoutés de tous les temps. *The Beatles 1969,* publié en 2019 dans la collection Essais des Éditions Universitaires de Dijon, répond alors à plusieurs objectifs : proposer une étude d'un corpus qui remédie aux faiblesses observées dans l'analyse musicologique des musiques enregistrées, célébrer le 50e anniversaire d'une date aux significations multiples et, peut-être avant tout, raconter avec une légèreté qui n'enlève rien à la précision et à la rigueur du style du chercheur, l'histoire d'un groupe apprécié et estimé de l'écrivain. Pourquoi 1969 ? Gonin nous rappelle que cette date clé correspond, d'une part, à l'année « où les dés sont bels et bien jetés » (p. 6) en ce qui concerne la séparation des Fab Four, et, d'autre part, à la sortie d'*Abbey Road*, considéré par l'auteur comme le « meilleur album » du groupe, tant d'un point de vue « musical que sonore » (p. 7). Dans un format synthétique qui compte à peine plus d'une centaine de pages, Gonin nous conte ainsi l'aventure des Beatles durant la seconde moitié des années 1960 et nous livre les clés essentielles pour l'analyse d'un album singulier.

L'ouvrage se divise en trois parties qui peuvent être comprises comme trois temps successifs de la réflexion de l'auteur. À la suite de l'« Introduction » (p. 5-10) et empruntant ses titres de chapitres à la méthode linguistique, le chercheur consacre ses premières pages au « Contexte » (p. 11-36) que sont les années studio des Beatles

1 Denis Perreaux (2017), « Philippe Gonin (ed.), *Focus sur le rock en France* », *Volume !*, vol. 14, nº 1, p. 230-232, https://journals.openedition.org/volume/5456 (consulté le 6 avril 2021).

2 Philippe Gonin (dir.) (2014), *Focus sur le rock en France*, Sampzon, Delatour.

3 L'utilisation du genre masculin a été adoptée dans cet article afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

4 Simon Frith (1987), « Towards an Aesthetic of Popular Music », dans Richard Leppert et Susan McClary (dir.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press. L'article a ensuite été reproduit dans Frith (2007), *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Aldershot, Ashgate.

(1965-1969), puis au « Pré-texte » (p. 37-76), soit aux six albums qui jalonnent cette période et précèdent la sortie d'*Abbey Road.* Le dernier tiers de l'étude est dédié à l'analyse musicologique du « Texte » (p. 77-114), intitulé « Le chant du cygne. *Abbey Road* ». L'ouvrage entier cherche donc à mesurer l'importance de cet album dans la production du groupe, mais aussi, plus largement, à montrer le chemin parcouru par les Beatles depuis leur décision d'arrêter les tournées au milieu de la décennie 1960. Dans cette perspective, Gonin se concentre exclusivement sur la deuxième période du groupe – les années de composition en studio – qui, selon lui, « révolutionne la façon d'envisager l'acte de création, voire la pop tout entière » (p. 11). Ce choix est révélateur de l'angle sous lequel l'auteur entend aborder l'étude des musiques populaires : privilégier l'analyse des œuvres des Beatles composées entre 1965 et 1969 – le groupe étant alors présenté comme « innovant et créatif » (*ibid.*) – à l'examen de la première période de son histoire, définie comme un « phénomène sociétal » (*ibid.*), mieux connu sous le nom de Beatlemania. En cela, Gonin se distingue de la grande majorité des *Beatles Studies*[5] des années 1960-70 qui se concentraient sur l'engouement parfois extrême développé par les admirateurs à l'égard du groupe durant ses trois-quatre premières années d'existence.

Afin de replacer l'album *Abbey Road* dans son contexte de création, l'auteur choisit donc de revenir sur l'évolution plus générale du phénomène Beatles en tant que « groupe de studio » (p. 7) et de montrer comment cette histoire est intimement liée à celle de deux personnages dont les rôles sont déterminants : Geoff Emerick, l'ingénieur du son, et George Martin, le producteur des Fab Four.

La première partie, « Contexte », décrit brièvement l'environnement social et politique dans lequel le groupe évolue depuis le début des années 1960. C'est l'occasion pour l'auteur de distinguer très clairement les deux périodes de son histoire qu'il considère comme opposées, l'œuvre des Beatles « basculant », au mitan des années 1960, « d'un monde à l'autre » (p. 11). Bien qu'envisagées très distinctement, ces périodes n'en sont pas moins indissociables dans l'esprit du musicologue. Il s'agit alors pour lui d'interroger la manière dont le chercheur doit appréhender le phénomène Beatles : ces derniers sont-ils des acteurs ou des produits de l'industrie musicale ? Un groupe à l'influence ou à l'engagement politique réel ou de « simples amuseurs » élevés, malgré eux, au statut de mythe ? L'auteur reconnait dans ces interrogations des ambivalences propres à tout artiste issu du champ des musiques dites populaires. Sa réponse consiste à envisager son objet d'étude de manière distancée et objective et à englober ces deux définitions a priori contradictoires : s'il voit dans les Beatles, comme l'historien Bertrand Lemonnier, un formidable « objet d'histoire[6] », il ne peut contester le fait « qu'ils furent *aussi* des produits du show business et de l'industrie des loisirs » (p. 12-13). Une fois cette précision apportée, l'auteur peut

5 Voir à ce sujet le numéro spécial de la revue *Volume !* dirigé par Olivier Julien et Grégoire Tosser et consacré aux recherches scientifiques menées dans le champ des *Beatles Studies* : *Volume !*, vol. 12, nº 2 (2016), https://journals.openedition.org/volume/4703 (consulté le 6 avril 2021).

6 Voir à ce sujet Bertrand Lemonnier (2016), « Les Beatles, un "objet d'Histoire" », *Volume !*, vol. 12, nº 2, p. 45-53, https://journals.openedition.org/volume/4832 (consulté le 6 avril 2021).

souligner ce qui lui apparaît comme singulier et remarquable dans le phénomène Beatles : ils eurent un rôle politique indéniable, même si ce fut parfois « à leur corps défendant » (p. 16), et ont, surtout, contribué à transformer pleinement les relations entretenues au sein du studio lors du processus de création. Sur ce point, les Beatles ont, selon l'auteur, participé à une véritable révolution.

En reprenant la thèse de Jean-Luc Poueyto selon laquelle le rock a inventé « le groupe comme auteur[7] », Gonin ajoute que les Beatles sont parvenus à créer un groupe identifié comme « entité globale » qui a estompé la distinction entre chanteurs-interprètes, auteurs-compositeurs et producteurs-arrangeurs-ingénieurs du son (p. 26-28). Dès lors, même si le groupe se démarque des autres par l'absence de leader ou par son intense médiatisation, la véritable révolution qu'il engendre ne se situe pas tant dans la composition ou dans l'image renvoyée que dans le travail effectué en studio et dans le rôle croissant et déterminant des techniciens du son dans le processus de création. Cette indétermination entre composition, arrangement, enregistrement et mixage, qui ne sont donc plus des temps successifs, mais des actions enchevêtrées, forme justement l'essence d'une œuvre rock pour Gonin. Nous touchons ici au cœur de la démarche méthodologique de l'auteur. Pour rendre compte de la nature complexe d'une œuvre enregistrée, le chercheur distingue, dans un premier temps, deux de ses éléments constitutifs : la « structure simple » et la « structure complexe ». Reprenant les définitions qu'il avait exposées en 2017 dans son article « Analyser les musiques actuelles. Jalons pour une proposition de méthodologie[8] », Gonin rappelle qu'il perçoit dans la structure simple d'un morceau les éléments fondamentaux de son écriture : sa ligne mélodique, sa grille harmonique, sa structure formelle et, le cas échéant, son texte. À ces données s'ajoutent le mixage, le travail en studio et l'enregistrement sur support dont résulte une certaine représentation de l'œuvre appelée « structure complexe ». Il affirme ainsi : « L'œuvre rock est le résultat – la résultante – d'un processus de modification et de mise en espace d'une structure préexistante que j'appelle structure simple[9] ». Dans le cas des Beatles, la « structure complexe » est l'œuvre créée par les membres du groupe, mais aussi par les autres acteurs du studio – producteur et ingénieur du son. Le groupe est donc témoin, au cours de son histoire, d'une complexification du processus de création, faisant de la composition et de la production des domaines de plus en plus indissociables. La suite de l'ouvrage apparaît dès lors comme une mise en application des principes méthodologiques énoncés dans cette première partie. Il s'agit de proposer une analyse des œuvres qui se concentre sur le processus de création, celui-ci étant compris dans un sens large qui englobe la composition de la « structure simple » et l'élaboration de la « structure complexe ».

7 Jean-Luc Poueyto (2015), « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, nº 215-216, p. 127-148, https://journals.openedition.org/lhomme/23916 (consulté le 6 avril 2021).

8 Philippe Gonin (2017), « Analyser les musiques actuelles. Jalons pour une proposition de méthodologie », *Musurgia,* vol. xxiv, nº 1-4, p. 9-23, https://doi.org/10.3917/musur.171.0009 (consulté le 6 avril 2021).

9 *Ibid.*, p. 11.

L'étude du « Pré-texte », conduite de manière chronologique, s'attache à l'analyse de six albums : *Rubber Soul* (1965), *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), *Magical Mystery Tour* (1967), *Yellow Submarine* (1968) et *The Beatles* (1968). La sortie, le 6 août 1965, de *Rubber Soul,* dernier album composé dans le contexte des tournées, constitue en effet un tournant dans l'histoire du groupe, selon Gonin, qui épouse sur ce point l'avis du critique musical Richard Williams et le point de vue de George Martin[10]. Les premiers changements observés ne sont pas musicaux, ils se situent d'abord dans les discours des membres du groupe qui, lors de la promotion de l'album, se présentent comme des hommes mûrs et épuisés par le rythme ininterrompu des tournées. Or, comme le remarque Gonin, ces choix ont des conséquences directes sur le processus de composition. D'une part, ils créent un rythme plus propice à la composition, dégagé de la pression des tournées ; de l'autre, ils rendent le processus de composition entièrement indépendant du concert. De fait, les chansons n'ont plus besoin d'être reproductibles sur scène. L'auteur résume en ces termes le bouleversement alors engendré : « Tout est donc permis en termes de manipulation de bandes, d'effets, d'intégration de sons, bruits et autres traitements qu'il était, en cette fin d'année 1960, encore difficile voire impossible de reproduire en concert » (p. 41).

Gonin procède alors à l'analyse du corpus en étudiant les albums en lien avec leur contexte de création et de réception et en détaillant leurs influences et caractéristiques. Après la présentation d'un disque, le musicologue concentre son analyse sur un morceau, révélateur des innovations musicales et technologiques présentes dans l'œuvre. Au cours de l'introduction de son ouvrage, il précise que les chansons étudiées sont choisies de manière complètement subjective : cette analyse à plus petite échelle lui permet de tracer un fil rouge dans l'histoire de l'évolution du style musical des Beatles. Cette démarche, bien qu'intéressante et nécessaire pour la cohérence de l'ouvrage, crée cependant une forme de récit téléologique dans lequel la succession des albums conduit à, et explique, la création du disque le plus audacieux du point de vue des expérimentations musicales et sonores : *Abbey Road.* Le choix de nommer le présent chapitre « Pré-texte » tend également, selon nous, à présenter les albums précédant *Abbey Road* comme précurseurs, voire annonciateurs, de l'œuvre, c'est-à-dire comme de premières versions du texte de 1969, alors même qu'ils pourraient plutôt être envisagés dans leur histoire singulière. Ces remarques n'enlèvent cependant rien au plaisir du lecteur qui (re)découvre les coulisses de création de chaque album et apprend beaucoup sur les innovations propres à chaque titre. On retiendra les analyses particulièrement riches de certains morceaux tels que « Tomorrow Never Knows » (p. 48-52), chanson issue de *Revolver* (1966), qui représente un véritable premier travail manuel de studio, mêlant tentatives ratées, idées saugrenues et nouveautés technologiques dont l'intégration fut réussie (il s'agit notamment du premier exemple d'uti-

10 Gonin cite sur ce sujet (p. 43-44) l'article de Richard Williams (« Rubber Soul » dans *Mojo/Guitar Part, 1000 jours de Révolution. Les années psychédéliques des Beatles, 1965-1967,* Édition spéciale limitée, 2003, p. 38-41) et un témoignage de George Martin (« Rubber Soul », https://www.thebeatles.com/album/rubber-soul, consulté le 27 février 2021).

lisation de musique enregistrée mixée à l'envers ou du procédé d'Artificial Double Tracking[11]).

La dernière partie consacrée au onzième album des Beatles constitue peut-être l'analyse la plus intéressante de l'ouvrage. Alors que Gonin vient de faire le récit des désaccords et des déboires des premiers mois de 1969 qui semblent mener le groupe vers « une fin proche et inéluctable » (p. 73), il insiste sur le caractère imprévu et inexpliqué de la décision qui conduit le groupe à se réunir de nouveau dans les studios d'EMI au cours de l'été. Au sein des locaux, un nouvel équipement a pris place – une console dernier cri et un synthétiseur, le Moog –, ainsi qu'une nouvelle technologie – un magnétophone huit pistes –, qui vont contribuer à faire « sortir la musique des Beatles d'une esthétique sonore estampillée *sixties* » en créant un son caractéristique plus doux et plus rond (p. 79). Gonin délaisse cependant rapidement l'étude des innovations techniques pour se concentrer sur l'analyse d'un élément qui, à ses yeux, distingue *Abbey Road* des albums précédents : le medley de la face B. Cette appellation désigne en réalité les deux derniers tiers de l'album : le medley englobe les titres compris entre « You Never Give Me My Money » et le dernier morceau intitulé « Her Majesty ». Par leur forme en partie inachevée, leur enchaînement et leur conduite tonale, ces chansons semblent constituer un tout harmonieux. Cette singularité a conduit les analystes à considérer ces fragments comme un medley, c'est-à-dire comme l'agglomération de plusieurs « entités distinctes rendues cohérentes et unitaires par un travail de manipulation en studio » (p. 84). En s'appuyant sur la thèse écrite par Thomas MacFarlane, *The Beatles' Abbey Road Medley. Extended Forms in Popular Music*[12], Gonin cherche alors à démontrer la cohérence de ce passage, à la fois d'un point de vue formel, musical et harmonique. C'est peut-être dans ces pages que le musicologue convainc le plus : le lecteur se laisse entièrement guider par sa conduite de l'analyse qui, couplée à une écoute attentive, apparaît très éclairante. Fidèle à sa volonté de mêler l'étude de la « structure simple » à l'examen de la « structure profonde », l'auteur s'attache à décrire l'architecture des chansons, les motifs récurrents du medley, les sources d'inspiration des paroles, les enchaînements d'accords, mais aussi à décortiquer les transitions, les effets sonores, les modalités de la prise de son et de l'enregistrement. Une annexe (p. 119-120) complète l'analyse en récapitulant les dates des séances d'enregistrement des différents morceaux qui composent l'album.

En achevant la lecture de *The Beatles 1969,* il semble que, pour l'auteur, le défi est relevé. Gonin parvient, dans un format réduit, à relater les rebondissements et aléas de l'aventure des Beatles au cours de leurs années studio, à recontextualiser leur œuvre et à réévaluer la place que cette dernière détient dans l'histoire de la musique pop. En se plaçant à la fois du point de vue de l'histoire du groupe (*Abbey Road* étant

11 Voir à ce propos Abbey Road Studios (2020), « Inside Abbey Road. Artificial Double Tracking », 13 avril, https://www.abbeyroad.com/news/inside-abbey-road-artificial-double-tracking-2530 (consulté le 6 avril 2021).

12 Thomas MacFarlane (2008), *The Beatles' Abbey Road Medley. Extended Forms in Popular Music*, Lanham, Scarecrow Press.

sous cet angle le « dernier témoignage d'un effort collectif » [p. 7]) et du point de vue de l'histoire des processus de création des musiques amplifiées, Gonin présente une synthèse réussie et enrichissante du phénomène Beatles et un aperçu instructif d'une méthodologie appropriée à l'étude d'un album de ce répertoire. Le lecteur n'a alors plus qu'une envie : rester « de l'autre côté de la rue » dénommée *Abbey Road*, plongé dans le secret du processus de création, et en apprendre davantage…

Les auteurs

Ons Barnat

Titulaire d'un doctorat en ethnomusicologie de l'Université de Montréal, Ons Barnat est musicien multi-instrumentiste, professeur de musique, compositeur, arrangeur, directeur artistique et réalisateur doté de l'oreille absolue. Né en France d'une mère danoise et d'un père tunisien, il a d'abord travaillé sur les métissages dans les musiques populaires créoles (Caraïbes et océan Indien) avant de se tourner vers l'analyse des rapports entre interactions sociales, création musicale et maîtrise de la technologie au sein du studio d'enregistrement – véritable laboratoire expérimental aussi bien pour le chercheur que pour le créateur – ainsi qu'au potentiel offert par la réalité virtuelle pour l'ethnographie contemporaine. Il a été professeur en sciences humaines numériques à l'Université d'Ottawa, concepteur de cours pour l'Université de Sudbury, chercheur postdoctoral au *Center for Sound Communities* de l'Université du Cape-Breton, puis professeur postdoctoral au Département de musique de l'Universidad de los Andes, à Bogota, en Colombie. Président de la Société québécoise de recherche en musique, il est entré en janvier 2020 au Département de musique de l'UQAM en tant que professeur en pratique artistique avec champ de spécialisation en musiques populaires et technologies musicales.

Laurent Bellemare

Laurent Bellemare est un étudiant à la maîtrise en musicologie à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Actif comme musicien au sein de divers ensembles, il est notamment membre de l'ensemble de musique balinaise Giri Kedaton depuis 2015. Sa spécialisation en traditions musicales de l'Indonésie l'a amené à séjourner dans ce pays lors de l'année académique 2016-2017. Il complète présentement la rédaction d'un mémoire portant sur la naturalisation du gamelan indonésien dans trois villes canadiennes.

Hélène Boucher

Hélène Boucher is a professor of Music Education at University of Québec in Montréal. She taught music in elementary and pre-school before completing her doctoral degree at McGill University. Her research focuses on the adaptation of the Kodály method in French, on performance anxiety in children and on music and socio-emotional development in young children.

Sylveline Bourion

Sylveline Bourion a poursuivi une thèse sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Elle est l'auteure de deux livres : *Le Style de Claude Debussy* (Vrin, 2011) et *Analyser le langage tonal* (Vrin, à paraître). Elle enseigne l'analyse musicale à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, à titre de professeure adjointe, depuis 2014.

Jean-Pascal Chaigne

Compositeur et professeur à la Haute École de musique de Genève, Jean-Pascal Chaigne a étudié la composition avec Emmanuel Nunes et Stefano Gervasoni au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il a obtenu un premier prix de composition ainsi que les prix d'orchestration, harmonie, écriture XXe siècle, contrepoint et analyse. Ses œuvres ont été jouées par l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Orchestral Contemporain, Musicatreize, L'Itinéraire, l'Ensemble Aleph, AtMusica ou l'Instant Donné. Titulaire d'un doctorat, il mène également une activité de chercheur par laquelle il nourrit sa réflexion sur la création musicale.

Sarah Chardonnens Lehmann

Pédagogue et musicienne, Sarah Chardonnens Lehmann a étudié à Fribourg, Zürich-Winterthur et s'est également formée au Royaume-Uni, en Allemagne, en Belgique et en Italie. Actuellement clarinettiste de l'Orchestre de chambre fribourgeois, elle enseigne la clarinette au Conservatoire, la didactique de la musique à l'Institut de pédagogie curative de l'Université et à la Haute École pédagogique de Fribourg. Auteur de plusieurs ouvrages de pédagogie musicale publiés aux Éditions Van de Velde, Lemoine et Dom, elle réalise actuellement une thèse en Sciences de l'éducation à l'Université de Fribourg portant sur le développement de l'autonomie de l'élève en contexte d'apprentissage instrumental.

Danilo C. Dantas

Professeur agrégé de marketing à HEC Montréal. PhD en comportement du consommateur de l'Université de Grenoble, France. Responsable pédagogique du DESS en Gestion d'organismes culturels. Vice-président du CA de Jeunesses musicales Canada. Membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Ses champs de recherche sont le marketing de la musique et le marketing numérique. Ses recherches ont été publiées dans des revues comme le *Journal of Interactive Marketing*, *International Journal of Arts Management*, *Journal of Public Policy & Marketing*, entre autres.

Achille Davy-Rigaux

Directeur de recherche du CNRS à l'IReMus, Achille Davy-Rigaux a dirigé *l'Institut de recherche en musicologie* (IReMus, UMR 8223), de sa création en 2014 à 2018, l'Institut interdisciplinaire *Collegium Musicæ* Sorbonne Université, de sa création en 2015 à juin 2018, préside la *Société française de musicologie* depuis juin 2018, et coordonne le réseau *Épistémuse* des musicologies francophones (2018-2021). Ses travaux s'inscrivent dans

les domaines de l'édition musicale critique (*Opera omnia* de Rameau notamment), de la musicologie numérique (Neuma), et du plain-chant et de la musique d'église à l'époque moderne, abordés en particulier à travers leur lien avec la liturgie.

Michel Duchesneau

Michel Duchesneau a été, entre autres, directeur général de la Société de musique contemporaine du Québec (1997-2002) et membre de plusieurs conseils d'administration d'organismes du milieu musical québécois. Il est actuellement professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, responsable du Diplôme d'études supérieures spécialisées en médiation de la musique et directeur de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Il est l'auteur et co-éditeur de nombreux travaux sur la musique française de la première moitié du XXe siècle dont *L'avant-garde musicale en France et ses sociétés de 1871 à 1939* (Mardaga, 1997), les collectifs *Musique et modernité en France* (PUM, 2006), *Musique, art et religion dans l'entre- deux-guerres* (Symétrie, 2009), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste* (Vrin, 2010), *Écrits de compositeurs* (Vrin, 2013).

Katia-Sofia Hakim

Katia-Sofia Hakim est musicologue, poète, et traductrice littéraire de l'espagnol. Elle est membre du comité de rédaction de *Place de la Sorbonne*, revue internationale de poésie contemporaine éditée aux Sorbonne Université Presses (SUP). Professeur agrégée de musique et doctorante en musique et musicologie, elle enseigne à la Faculté des lettres de Sorbonne Université, ainsi qu'à l'Université de Grenade en Espagne. Ses travaux de recherche portent notamment sur le théâtre musical de Manuel de Falla et d'Igor Stravinsky, et sur la poésie de l'extrême contemporain. Elle est diplômée du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP).

Federico Lazzaro

Federico Lazzaro est chercheur au sein de l'équipe « Musique en France aux XIXe et XXe siècles : discours et idéologies » et chargé de cours à l'Université de Montréal. Son livre *Écoles de Paris en musique, 1920-1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme* (Paris, Vrin, 2018) a reçu en 2019 le Robert H. Cohen/RIPM Award de l'American Musicological Society ainsi que le Prix chercheur étoile Paul-Gérin-Lajoie du Fonds de recherche du Québec. Il a co-dirigé avec Steven Huebner, *Migration artistique et identité à Paris, 1870-1940* (New York, Peter Lang, 2020) ; avec Michel Duchesneau, *Musique-Disque-Radio en pays francophones, 1890-1950* (Paris, Vrin, sous presse).

Sophie Renaudin

Élève à l'École Normale Supérieur de Lyon et diplômée d'un master de recherche en musicologie en 2020, Sophie Renaudin a travaillé pour son mémoire de master sous la codirection de Michel Duchesneau (Université de Montréal) et d'Emmanuel Reibel (Université Lyon 2) sur l'œuvre de Charles Koechlin, *Le Portrait de Daisy Hamilton*, op. 140. Attirée par l'univers de médiation de la musique, elle complète

aujourd'hui son parcours avec un master en Sociologie – Conduite de projets culturels à l'Université Paris Nanterre. Elle effectue actuellement son stage de fin d'études à l'Orchestre national de jazz.

Charlene Ryan

Charlene Ryan is an associate professor in the School of Early Childhood Studies at Ryerson University. She is an elementary and early childhood music educator whose previous posts were at the Berklee College of Music and McGill University. Dr. Ryan's research has focused on the performance experiences and anxieties of musicians, in particular with regard to children and adolescents.

Gina Ryan

Gina Ryan is an honorary professor of Music at Payap University and the senior school music teacher at Prem Tinsulanonda International School, Chiang Mai, Thailand. She holds music performance and music pedagogy degrees from McGill University, the University of Toronto, and Memorial University of Newfoundland.