



# Musiques électroacoustiques

## Analyses ↔ Écoutes

Textes réunis, traduits et introduits  
par Nicolas Marty

Préface de  
François Delalande

éditions  
DELATOUR FRANCE



# COMMENT L'ANALYSE FONDÉE SUR L'ÉCOUTE PEUT-ELLE FACILITER LA COMPRÉHENSION ET L'APPRÉCIATION DE LA MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE ?

Leigh LANDY\*

## En guise de prélude<sup>1</sup>

Comme vous pouvez le constater, j'ai plus ou moins tiré mon titre du thème de la session, tout en y ajoutant quelques mots – en particulier, « appréciation » – j'y viendrai plus bas. Je prévois d'adhérer autant que possible au thème de ces deux journées. J'aimerais commencer par présenter la structure de ce discours. Vu l'atmosphère relativement « traditionnelle » de cette conférence EuroMAC et le fait que j'ai rarement l'occasion de faire les choses de manière traditionnelle, j'ai pensé qu'il serait drôle de proposer une « forme sonate » pour ce discours. L'exposition risque de paraître manquer de modestie : j'y parlerai de projets auxquels j'ai participé ou que j'ai réalisés et dont je crois qu'ils sont pertinents pour notre session sur l'écoute et l'analyse. La section centrale (développement), porte sur nous tous participants à cette session, et explore le domaine proposé par Nicolas Marty ainsi que la façon dont les participants se sont appropriés ces idées dans les contributions du premier jour. Dans la courte section finale (récapitulation et coda), j'essaierai de regarder vers l'avenir – ce sera la partie la plus spéculative, potentiellement problématique, de ce discours. Aussi vous pourrez à tout moment savoir où vous vous situez dans cette structure. Si vous avez l'impression que quelque chose que je dis a été présenté auparavant, je serai très certainement passé au développement ou à la récapitulation.

## 1. Exposition – Moi

### Amsterdam : début de ma carrière

Au début de ma carrière, j'ai travaillé à Amsterdam pendant plusieurs années. Ce furent des années d'une grande importance pour mon développement en tant que compositeur et en tant que musicologue. Mes premières publications majeures datent de cette période. Quant à ce qui nous intéresse aujourd'hui, à savoir l'analyse de la musique électroacoustique du point de vue de l'auditeur, j'ai constaté qu'il y avait une séparation importante entre les approches poétiques (liées à la production, à la construction) qui constituaient la majorité

---

\* De Montfort University (Leicester, UK), Music, Technology and Innovation Research Centre.

<sup>1</sup> Étant donné que l'invitation pour ce keynote appelait à donner matière à réflexion, le texte présentait un ton plus personnel que la plupart des articles académiques. J'ai décidé de conserver ce ton dans l'adaptation présente.

des travaux existants, et les approches esthétiques (du point de vue de l'auditeur), beaucoup moins présentes<sup>2</sup>.

Je considérais ce déséquilibre problématique, ce que je vais illustrer avec un exemple simple et connu. Un grand nombre d'œuvres musicales dans les années 1970-1980, et encore aujourd'hui, relevaient d'une sorte de formalisation. Beaucoup de revues universitaires traitant de musique contemporaine expérimentale s'intéressaient plutôt aux approches quantifiables – à l'exception peut-être des travaux de John Cage, qui se concentraient spécifiquement sur l'aléatoire ou l'indétermination (une sorte d'anti-formalisation s'il en est). Ces publications s'intéressaient à la facture. Je crois que beaucoup de personnes dans notre domaine sont confrontées, tôt ou tard (plus tôt que tard, dans mon cas), à une question spécifique : si on ne l'entend pas, quel importance cela peut-il avoir ? La réponse à cette question n'est évidemment pas si simple. Dans beaucoup de cas la facture est cruciale puisqu'elle est l'information la plus pertinente pour le compositeur. Néanmoins, il existe des cas dans lesquels une technique de construction est vraiment le moyen d'appréhender la pertinence d'une œuvre, bien que l'on n'entende pas ce moyen. Je dirais cependant que c'est ici l'exception, et non la règle. Dans un certain nombre d'œuvres instrumentales de Xenakis des années 1950-1960, je n'entendais pas les processus stochastiques mis en œuvre, bien qu'après explication ils étaient perceptibles dans une certaine mesure. En fait, dans certains cas, on peut prédire un certain résultat, contrôlé par ses outils. Xenakis savait comment ses œuvres allaient sonner, puisque l'expérience d'écoute guidait son approche compositionnelle. D'un autre côté, une bonne partie des œuvres étudiées dans les publications que j'ai mentionnées plus haut pouvaient bien être brillantes du point de vue technique et poétique, mais en ce qui concernait le résultat musical, elles me laissaient souvent, personnellement, froid. En bref : le manque de discussion autour de l'expérience d'écoute dans les années 1970 et 1980 m'étonnait beaucoup.

Ce manque de discussion, additionné à la réalité d'un public réduit et élitiste, m'a amené à la conclusion que la question de savoir pourquoi si peu de gens étaient intéressés par cette musique avait besoin d'être étudiée. De cette manière, on pourrait proposer des solutions pour faciliter l'élargissement du public. Nous y reviendrons.

---

<sup>2</sup> À ce moment de mon discours, j'ai désigné François Delalande dans le public, le présentant comme l'un des héros dans ce domaine de l'analyse esthétique, pionnier de cette philosophie et de ces approches bien avant que la notion de musicologie critique n'apparaisse et que les formes d'analyses s'appuyant sur l'écoute ne soient connues en dehors de la recherche ethnomusicologique (voir, par exemple, François DELALANDE, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA Éditions, 2013). J'ai noté que c'était encore Delalande qui avait fait remarquer que la beauté, dans l'évolution de la composition, n'était pas seulement le fruit du travail dans un studio. Les données sur le processus de production sont utiles à ceux qui veulent faire les choses ; en revanche, lorsqu'on parle de musique, l'expérience d'écoute ne peut pas être ignorée.

Mes publications de cette période traitaient d'un ensemble de problématiques : les nouvelles formes de notation, une fascination pour les visionnaires expérimentaux comme Duchamp, Cage et Paik, mais aussi l'étude des transformations sonores, un panorama des travaux électroacoustiques de François-Bernard Mâche, ainsi qu'une analyse de trois influences clés sur une œuvre expérimentale, *Tayutai* de Makoto Shinohara, pour joueuse de koto. Ma contribution au domaine qui nous intéresse aujourd'hui n'avait pas encore commencé.

### Des Pays-Bas au Royaume-Uni

L'étape suivante fut spécifiquement analytique, puisqu'elle s'intéressait au manque relatif d'audience pour la plupart des musiques expérimentales. Comment cela s'expliquait-il ? En 1990, j'ai donné un discours à l'*International Computer Music Conference* à Glasgow, intitulé « Is More than Three Decades of Computer Music Reaching the Public it Deserves? » (« *Trois décennies de musique informatique*<sup>3</sup> touchent-elles le public qu'elles méritent ? »)<sup>4</sup>. Le discours était immédiatement suivi d'une discussion ouverte, menée par Jean-Claude Risset et moi-même. Cette session, avec un large public, dépassa de loin le temps imparti et une deuxième session fut prévue, démontrant que la question de la marginalisation de la musique était importante pour beaucoup de personnes présentes. Un nerf sensible avait été touché, ce qui montrait bien que de telles rencontres méritaient de traiter de sujets dépassant les dernières innovations technologiques et les productions artistiques récentes<sup>5</sup>.

J'étais de plus en plus obsédé par ces questions. J'étais sur le point de déménager vers le pays de Margaret Thatcher, dont on pouvait imaginer qu'elle dise à un compositeur expérimental : « Avec le temps et l'énergie que vous mettez dans la composition d'une pièce expérimentale, que la création soit bien souvent aussi la dernière représentation et qu'elle soit jouée pour seulement 33,8 personnes n'a pas beaucoup de sens dans un modèle thatchériste. Le processus est peut-être gratifiant, mais il semble bien étrange, comparé au reste du paysage musical ». Ma réaction fut l'écriture d'un livre, avec le titre quelque peu provocateur *What's the Matter with Today's Experimental Music? (Qu'est-ce*

---

<sup>3</sup> Dans mon livre paru en 2007, *Understanding the Art of Sound Organization* (Cambridge, Mass., MIT Press, 2007), je propose que le terme de musique informatique (*computer music*) soit abandonné au profit de termes plus spécifiques à l'objet de la discussion, tels que « musique électroacoustique » ou « musique de sons » (*sound-based music*).

<sup>4</sup> Leigh LANDY, « Is More than Three Decades of Computer Music Reaching the Public It Deserves? », *Proceedings 1990 International Computer Music Conference*, Glasgow, ICMA, 1990, p. 369-372.

<sup>5</sup> À vrai dire, je faisais partie à l'époque du comité de l'*International Computer Music Association*, dont j'ai démissionné pour créer en 2003, avec Marc Battier et Daniel Teruggi, l'*Electroacoustic Music Studies Network*, une organisation destinée à l'étude de problématiques musicologiques et culturelles liées à la musique électroacoustique (dont son analyse), reflétant ainsi les centres d'intérêt du journal que j'édite, *Organised Sound*.

qui ne va pas dans la musique expérimentale d'aujourd'hui ?)<sup>6</sup>, livre qui se concluait par une section d'analyse musicale centrée sur les éléments à écouter, notamment dans quelques œuvres électroacoustiques. Ce premier livre fut très vite suivi par un autre, *Experimental Music Notebooks (Carnets de musique expérimentale)*<sup>7</sup>, conséquence du précédent. Dans le premier, la responsabilité était attribuée, notamment, aux médias et à l'éducation. Il était clair que la musique expérimentale était enseignée dans très peu d'écoles sur le plan international ; aussi le second volume était destiné principalement aux enseignants à l'école primaire et au collège (*lower and middle schools*) – ainsi qu'aux amateurs de tout âge. Ce fut un grand plaisir de découvrir dans les années 1990 que *Sud* de Risset faisait partie de l'examen du baccalauréat français, ce qui fut repris par la suite dans d'autres pays incluant la nouvelle musique dans leur curriculum. *What's the Matter* mit aussi en évidence un troisième ensemble responsable de la situation, à savoir les musiciens eux-mêmes, qui n'étaient généralement pas prêts à communiquer verbalement ce qu'ils essayaient de communiquer musicalement. J'en conclusais que si les musiciens préféraient disserter sur leur formalisme au lieu de partager ce qu'ils essayaient de communiquer, alors ils méritaient leur sort.

Je croyais fermement, en revanche, qu'une bonne partie de la musique expérimentale – notamment la musique électroacoustique – ne méritait pas ce sort, et j'ai donc décidé d'investir une grande partie de mon énergie dans l'exploration des questions d'accessibilité et d'appréciation. Et jusqu'à aujourd'hui, vingt-quatre ans plus tard<sup>8</sup>, c'est encore un sujet très important pour moi. Vous pourrez donc comprendre d'où vient le titre de cet article.

### Le Royaume-Uni : plus récemment

J'aimerais maintenant passer de la période de mon déménagement au Royaume-Uni au début des années 1990 jusqu'à aujourd'hui, alors que mon domaine de recherches s'est précisé, de la musique expérimentale en général vers la musique électroacoustique. Pour commencer, je voudrais mentionner un article qui proposait une approche de la facture électroacoustique centrée sur l'analyse par l'écoute, la rendant accessible à de nouveaux auditeurs<sup>9</sup>. Cela était lié à ce que j'ai appelé le *something to hold on to factor*<sup>10</sup> dans la musique de sons. En tant qu'auditeur, j'ai listé des éléments auxquels il est possible de se raccrocher pour

<sup>6</sup> Leigh LANDY, *What's the Matter with Today's Experimental Music? Organized sounds too rarely heard*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1991.

<sup>7</sup> Leigh LANDY, *Experimental Music Notebooks*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1994.

<sup>8</sup> Je fêterai l'an prochain, quand l'ouvrage présent paraîtra, un quart de centenaire à me plaindre.

<sup>9</sup> Leigh LANDY, « The 'Something to Hold on to Factor' in Timbral Composition », *Contemporary Music Review*, vol. 10, n° 2, 1994, p. 49-60.

<sup>10</sup> [Note du traducteur – La traduction est ici complexe. Une traduction littérale donnerait : le facteur « quelque chose à quoi s'accrocher ». On suivra donc ici le choix du site *EARS* – référence pour la musicologie électroacoustique dont il sera question plus bas – qui conserve la version anglaise.]

naviguer dans plus de 200 œuvres électroacoustiques. (Il faut dire que toutes les œuvres n'offrent pas nécessairement de tels éléments.) Ces éléments étaient principalement musicaux, mais il y avait aussi des aspects extra-musicaux, c'est-à-dire dramaturgiques<sup>11</sup>. Depuis vingt ans, des chercheurs ont complété la liste originale, de sorte que cette approche a été très bien reçue dans notre communauté. La liste originale est en fait relativement courte et l'article démontre la manière dont les œuvres du répertoire de l'époque offrent un ou plusieurs de ces outils de navigation aux auditeurs (experts et, surtout, non-experts). L'analyse auditive, intéressée par les saillances auditives, était entreprise ici principalement pour mettre à jour ces outils perceptibles dans l'espoir qu'ils pourraient faciliter l'accès à l'œuvre.

Pour le passage au nouveau millénaire, j'ai proposé à des collègues de mon centre de recherche une idée, qui fut d'abord prise en charge vers 2001 par un étudiant en doctorat, Rob Weale, qui a réalisé plusieurs publications sur le sujet – tout comme moi et d'autres dans une dizaine de pays à travers le globe<sup>12</sup>. Le projet est connu sous le nom de « *Intention/Reception project (I/R)* ». L'un des buts principaux était d'évaluer si les intentions communicatives des compositeurs sont reçues par des auditeurs experts et non-experts – une sorte de triangulation. En parallèle, on cherchait à savoir dans quelle mesure la communication des éléments dramaturgiques facilitait l'appréciation des œuvres électroacoustiques par de nouveaux auditeurs, et donc dans quelle mesure des auditeurs non-experts aimeraient entendre d'autres œuvres de ce style lorsqu'on leur avait introduit le corpus de cette manière. Bien sûr, il ne s'agissait pas ici d'analyse musicale dans le sens traditionnel. On cherchait plutôt à analyser ce qui était entendu et à en évaluer l'appréciation, préférant donc une approche analytique à but pédagogique – domaine trop rarement exploré<sup>13</sup>. Les pires résultats obtenus pendant les deux premières études de cas du projet étaient que 59% des participants souhaitaient entendre une œuvre similaire. Les meilleurs résultats dépassaient 80%. Toutes les œuvres incluaient des sons identifiables, qu'il s'agisse de l'ensemble des sons de la composition (paysage sonore) ou de seulement quelques-uns (acousmatique). Au départ, on s'imaginait que 20% de réponses positives serait un bon résultat : l'intérêt d'un auditeur sur cinq pourrait mener à une augmentation significative du public potentiel. L'âge des participants variait de l'adolescence à plus de 60 ans, les plus âgés montrant le moins d'enthousiasme et d'ouverture d'esprit. Bien entendu, au vu des résultats

---

<sup>11</sup> [Note du traducteur – L'adjectif « dramaturgique » se rapporte ici à des données sur les intentions du créateur et ses processus de création (dont, notamment, les codes mis en œuvre pour réaliser ses intentions).]

<sup>12</sup> Voir notamment Rob WEALE, « Discovering How Accessible Electroacoustic Music Can Be: The Intention/Reception Project », *Organised Sound*, vol. 11, n° 2, 2006, p. 189-200 ; et Leigh LANDY, « The Intention/Reception Project », dans SIMONI, Mary (éd.), *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, New York, Routledge, 2006, p. 29-53.

<sup>13</sup> J'étais d'autant plus content d'entendre trois discours d'orientation pédagogique durant le premier jour de cette session.

de mes précédents travaux, toutes les œuvres utilisées dans ces tests étaient soigneusement choisies de manière à offrir aux auditeurs un élément auquel se raccrocher. Nous avons conclu des données recueillies d'après divers questionnaires que l'interaction entre intention et réception facilitait l'expérience d'écoute, rendant les œuvres accessibles à une large portion des participants.

Pendant cette période, j'ai aussi écrit l'article « Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music » (« Critique de la musicologie des musiques électroacoustiques »)<sup>14</sup> dans lequel je cherchais ce qui pourrait être l'équivalent électroacoustique de la musicologie historique, de la musicologie systématique et de l'ethnomusicologie. Bien sûr, notre histoire n'est pas bien longue, sauf si on remonte comme Hugh Davies jusqu'à l'âge de pierre<sup>15</sup>. Je m'oppose à l'idée d'un de mes anciens collègues à l'université d'Amsterdam, qui considère qu'on ne peut pas traiter le caractère historique d'une musique qui n'existe que depuis quelques années. La musicologie systématique, dérivée de la *systematische Musikwissenschaft*, a des équivalents évidents dans notre domaine d'intérêt. Le troisième domaine, malheureusement le moins étudié en ce qui concerne les musiques électroacoustiques, est l'ethnomusicologie électroacoustique – c'est-à-dire l'étude de la musique en tant que phénomène socio-culturel. C'était un problème en 1999 et c'en est toujours un quinze ans plus tard, les recherches de Georgina Born formant une exception brillante<sup>16</sup>. Ces trois domaines de recherche ne sont bien sûr pas séparés. La musique électroacoustique n'est pas une discipline ; c'est une interdiscipline. Aussi l'histoire, la théorie, l'esthétique et les aspects socio-culturels permettent les intersections entre les domaines musicaux comme dans les autres domaines – parmi les contributeurs à cette session, John Dack a passé sa carrière à traverser ces frontières musicologiques. Au moment de ce keynote, je prépare, dans le cadre du vingtième anniversaire du journal *Organised Sound*, une mise à jour de cet article<sup>17</sup> : en quinze ans, quelques-unes des lacunes relevées par l'article initial ont été comblées, mais ce n'est pas le cas pour beaucoup d'autres.

Au début des années 2000 est apparu le site *EARS (ElectroAcoustic Resource Site)*<sup>18</sup>. Le but en était de créer un glossaire dynamique autour de notre domaine musical et musicologique – ce qui n'existait pas à l'époque – mais aussi de créer un index interrogeable lié à une bibliographie. Après quelques années, l'index est devenu multilingue, a été adopté par l'Unesco et, avec plus de trois mille

<sup>14</sup> Leigh LANDY, « Reviewing the musicology of electroacoustic music: a plea for a greater triangulation », *Organised Sound*, vol. 4, n° 1, 1999, p. 61-70.

<sup>15</sup> Hugh DAVIES, « A History of Recorded Sound », dans CHOPIN, Henri (éd.), *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Marie Place, 1979, p. 13-40.

<sup>16</sup> Voir notamment Georgina BORN, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Oakland, University of California Press, 1995.

<sup>17</sup> Leigh LANDY, « 20 Years of *Organised Sound* – Looking back and forward », *Organised Sound*, vol. 20, n° 1, 2015, p. 1-9.

<sup>18</sup> [www.ears.dmu.ac.uk](http://www.ears.dmu.ac.uk) (consulté le 31/08/2015).

entrées, peut aujourd'hui servir de portail de ressources pour les études sur la musique électroacoustique.

En 2007, j'ai publié un livre, *Understanding the Art of Sound Organization (Comprendre l'art de l'organisation des sons)*<sup>19</sup> inspiré par le site *EARS* et conçu comme un premier panorama des études théoriques publiées dans ce domaine. Inspiré par le paradigme électroacoustique de Delalande<sup>20</sup>, j'ai proposé le paradigme de la musique de sons (*sound-based music*) dans ce livre et l'ai illustré dans son successeur, *La musique des sons / The Music of Sounds*<sup>21</sup>. Cette notion souligne l'existence d'un corpus de savoirs sur des œuvres dont les constituants sonores ne sont généralement pas conçus comme des notes – du point de vue de la création, de la présentation, de l'appréciation et de la compréhension.

Le point commun entre le site *EARS* et *Understanding* est la recherche d'un modèle théorique pour le domaine des études électroacoustiques. Comment ce domaine est-il organisé, hiérarchisé et, par conséquent, comment peut-il être enseigné et compris au mieux ? Les choix des noms des principales sections du site *EARS* était primordial pour l'équipe de recherche. Sous le titre *Musicology of Electroacoustic Music (Musicologie et musique électroacoustique [MME]*<sup>22</sup>), les domaines proposés sont les suivants – remarquez combien sont liés à l'analyse :

- Analyse
- Archivage\*
- Aspects socioculturels de la musique électroacoustique [lié à l'analyse]
- Classification des sons [idem]
- Discours sur la musique électroacoustique [idem]
- Esthétique [idem]
- Expérience d'écoute [idem]
- Histoire de la musique électroacoustique\*
- Philosophie de la musique\*
- Théorie schaefferienne [idem]

**Figure 1 :** *EARS* – Musicologie et musique électroacoustique<sup>23</sup>.

Les utilisateurs peuvent trouver sur le site des définitions pour tous les éléments de ces domaines, dans la langue voulue. Le domaine « Analyse » de la figure 1 se décline globalement comme suit – on peut espérer que cette liste s'allonge au

<sup>19</sup> Leigh LANDY, *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge, MIT Press, 2007.

<sup>20</sup> François DELALANDE, *Le son des musiques : entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet/Chastel, 2001.

<sup>21</sup> Leigh LANDY, *La musique des sons/The Music of Sounds*, Paris, Sorbonne MINT/OMF, 2007.

<sup>22</sup> [Note du traducteur – les traductions sont celles du site dès que possible – les traductions manquantes, proposées par le traducteur, sont marquées d'un astérisque.]

<sup>23</sup> <http://ears.pierrecouprie.fr/spip.php?article2937> (consulté le 31/08/2015).

fur et à mesure que le domaine est exploré – remarquez qu'environ la moitié des sous-sections sont liées à l'esthétique :

- Analyse audio\*
- Analyse auditive
- Analyse paramétrique\*
- Analyse des structures
- Esthétique et poïétique\*
- Faktura

**Figure 2 :** *EARS* – Analyse<sup>24</sup>.

Dans *Understanding the Art of Sound Organization*, les éléments suivants, dont certains recourent les domaines du site *EARS*, ont formé les sections d'une longue partie de l'ouvrage dédiée à la théorie :

- La classification – du son à l'œuvre
- L'expérience d'écoute
- Les modes de discours
- L'organisation sonore – du grain à la forme
- La nouvelle virtuosité
- Les nouveaux moyens de présentation
- Interdisciplinarité et holisme

**Figure 3 :** *Understanding the Art of Sound Organization* – Chapitre 3<sup>25</sup>.

L'analyse esthétique correspond aux trois premiers titres (qui concernent la classification, l'écoute et le discours), tandis que l'analyse poïétique fait l'objet du quatrième : l'organisation de l'échelle microscopique à l'échelle macroscopique. Les suivants peuvent être liés à l'analyse de diverses manières. Par exemple, dans le cadre des développements récents, des aspects tels que l'interprétation ne peuvent pas être mis de côté – aussi la virtuosité et les moyens de présentation peuvent aisément avoir leur place dans une recherche sur la réception. On pourrait imaginer une recherche se questionnant sur la signification de la nouvelle virtuosité du point de vue de l'auditeur et sur la façon dont celui-ci l'identifie.

Ces dernières années, mes recherches se sont concentrées sur deux projets, portant respectivement sur l'accessibilité et sur l'analyse. Dans le cadre de notre relation avec l'Unesco pour le projet *EARS*, on m'a demandé si un « *EARS* pour enfants » était envisageable. Poser la question était facile – y répondre beaucoup moins ! Les enfants aiment faire les choses, plutôt que d'être mis face à des informations et à des références. *EARS 2*<sup>26</sup>, un projet pédagogique, a vu le jour en 2010 avec le

<sup>24</sup> <http://ears.pierrecouprie.fr/spip.php?article2965> (consulté le 31/08/2015).

<sup>25</sup> Leigh LANDY, *Understanding the Art of Sound Organization*, op. cit., p. 181-230 – *Classification: from sound to work level / The listening experience / Modes of discourse / Organising sound from micro- to macro-level / New virtuosity / New means of presentation / Achieving interdisciplinarity and holism.*

<sup>26</sup> <http://ears2.dmu.ac.uk/> (consulté le 31/08/2015).

soutien de fonds de recherche du Royaume-Uni et de fonds culturels de l'Union Européenne. Le but était de créer un environnement numérique agréable et simple d'utilisation. Sous l'influence du CD-ROM *La musique électroacoustique* du Groupe de Recherches Musicales<sup>27</sup>, dans lequel on pouvait découvrir la musique électroacoustique selon l'« entendre », le « comprendre » et le « faire », *EARS 2* propose les domaines « écouter » (*listen*), « apprendre » (*learn*) et « créer » (*create*). Ce dernier utilise un nouveau logiciel, *Compose with Sounds (CwS)*<sup>28</sup> (« composer avec des sons »), conçu pour être aussi intuitif que possible pour les enfants. Le but est d'offrir aux étudiants une approche holistique de la musique électroacoustique. Des traductions de *EARS 2* dans plusieurs langues (notamment en français) sont en préparation, et seront accompagnées par des guides destinés aux enseignants. Un deuxième livre conçu spécifiquement pour les enseignants, *Making Music with Sounds*<sup>29</sup>, est déjà disponible. J'ai mentionné ce projet comme illustration du maintien de mon intérêt pour diffuser cette musique auprès d'un plus large public – dans ce cas, il s'agissait principalement de collégiens (de 11 à 14 ans), bien que des enfants dès 7 ans ainsi que des adultes aient tous apprécié travailler avec le logiciel. Nous prévoyons d'inclure une sélection d'analyses auditives (du point de vue de l'auditeur) sur le site – j'ai d'ailleurs déjà réalisé une telle analyse (dont je parlerai plus bas).

Le deuxième projet, plus directement lié à notre sujet présent, est mené par Simon Emmerson et moi-même. Lors de sa préparation, nous avons posé une liste de questions de recherche – beaucoup d'entre elles trouvant leur écho dans l'appel à communication proposé par Nicolas Marty pour cette session :

- Quelles approches existent pour l'analyse des musiques électroacoustiques ?
- Quels sont : leurs vocabulaires ? leurs critères de segmentation ? leurs systèmes de catégorisation du son ? leur représentation musicale (visuelle ou autre) ?
- Que révèlent ces différentes approches de la musique, pour comprendre son « fonctionnement » ? Quelles sont leurs forces, leurs faiblesses, leurs limites ?
- Y a-t-il une approche analytique appropriée à un genre ou à un style spécifique de musique électroacoustique ?
- Que gagne-t-on en appliquant plusieurs approches à une seule œuvre ?
- Peut-on définir un ensemble de procédés plus intégrés, fondé sur ces approches mais incluant des modifications ou des fonctions additionnelles ?
- De quelle manière peut-on utiliser les nouveaux moyens de représentation (par exemple, les nouveautés en termes d'interactivité multimédia) ? De nouvelles méthodes d'analyse sont-elles permises par les nouvelles technologies ?
- Comment cette musique peut-elle être décrite et représentée au mieux pour des auditeurs non-experts ?

**Figure 4 :** Les questions de recherches à l'origine du projet analytique.

<sup>27</sup> INA/GRM, *La Musique Électroacoustique*, CD-ROM [hyptique.net], 2000.

<sup>28</sup> <http://cws.dmu.ac.uk/> (consulté le 31/08/2015).

<sup>29</sup> Leigh LANDY, *Making Music with Sounds*, New York, Routledge, 2012.

Pendant les trois ans qu'a duré le projet, nous avons étudié ces questions avec l'équipe de recherche. On peut aujourd'hui affirmer en toute confiance que l'on a regroupé les outils existants et leurs vocabulaires. En ce qui concerne l'optimisation des outils et la génération de nouveaux outils, on peut parler d'un bon début, avec encore du travail à fournir. Les résultats sont un ouvrage collectif à paraître, *Widening the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*<sup>30</sup>, le logiciel récent de Pierre Couprie, *EAnalysis* (décrit ailleurs dans ce volume<sup>31</sup>) et le site *OREMA* de Michael Gatt (voir plus bas), dont nous sommes très fiers. Le livre compte une introduction des éditeurs, des articles de théorie de l'analyse (au-delà d'un genre spécifique) ainsi que des analyses d'œuvres électroacoustiques de nombreux genres. Cela semble particulièrement important étant donné qu'à mon avis, on trouve encore trop peu d'analyses empiriques – ce qui s'est reflété dans les présentations qui ont précédé ce keynote. *OREMA*, ou *Online Repository for Electroacoustic Music Analysis*<sup>32</sup> (« portail numérique pour l'analyse des musiques électroacoustiques »), a vu le jour dans le cadre du doctorat de Gatt. Le site, ouvert à tous, contient la revue évaluée par les pairs *eOREMA*, un ensemble dynamique d'outils analytiques, des analyses liées à un forum de discussions analytiques, ainsi que beaucoup d'autres choses.

J'aimerais maintenant parler de deux éléments dont j'avais la responsabilité dans ce projet, et qui sont la contribution la plus importante de ce discours. Il s'agit de la « question en quatre parties » (*the four-part question*) et du « modèle pour l'analyse de la musique électroacoustique » (*framework for electroacoustic music analysis*), un cadre dynamique, flexible et ouvert au développement.

La question en quatre parties, développée il y a presque cinq ans, est celle-ci :

Pour quels usagers –  
pour quelles œuvres / quels genres –  
dans quels buts –  
avec quels outils / quelles approches ?

Beaucoup de gens essaient d'analyser des œuvres, mais qu'est-ce que cela veut dire, finalement ? Il est pratiquement impossible d'analyser tous les aspects d'une œuvre donnée. Beaucoup de mes étudiants confondent « analyse » et « description ». Les meilleures analyses s'occupent d'un ou de plusieurs aspects précis. Par exemple, dans notre livre, Ambrose Seddon, l'un des auteurs, étudie le rôle d'un unique son prégnant (*keynote sound*)<sup>33</sup> dans une œuvre acousmatique.

<sup>30</sup> Simon EMMERSON et Leigh LANDY (éds.), *Widening the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 (à paraître).

<sup>31</sup> Voir la contribution de Pierre Couprie – qui a reçu récemment le prix Quartz Max Mathews 2015, pour ses logiciels *iAnalyse* et *EAnalysis* (voir <http://www.pierrecouprie.fr/?p=1328> – consulté le 31/08/2015).

<sup>32</sup> [www.orema.dmu.ac.uk](http://www.orema.dmu.ac.uk) (consulté le 14/10/2014, en maintenance durant l'été 2015).

<sup>33</sup> [Note du traducteur – Par souci de compréhensibilité du texte (pour éviter tout malentendu), la traduction de *keynote sound* proposée ici diffère de celle donnée dans la traduction française de

Des quatre parties de la question, la première est généralement ignorée, ou bien on suppose que l'analyse n'est qu'une affaire de spécialistes. Bien qu'il y ait besoin d'analyses pour spécialistes, ce n'est pas la seule option. Pour notre livre, j'ai écrit une analyse destinée à l'usage au collège, écrite de manière à être comprise par les enseignants. Aussi cette analyse pourra être incluse dans le projet *EARS 2* pour relier ces deux projets.

Qu'un/e analyste puisse répondre aux quatre parties de la question signifie qu'il ou elle se lance dans un défi analytique spécifique. Le discours artistique sur les musiques contemporaines oublie souvent le « pourquoi » ; de même, ce « pourquoi » est souvent oublié dans le discours analytique en général – compliquant non seulement l'acte d'analyse, mais aussi son application et sa valorisation. Prendre cette simple question en quatre parties comme point de départ (oui, elle peut aussi être utilisée pour d'autres formes de musiques) permet de s'assurer que l'acte analytique est signifiant pour l'ensemble des personnes concernées. « L'analyse pour l'analyse » revient au même que « l'art pour l'art », une devise qui a contribué à la marginalisation de la musique contemporaine. L'inclusion du « pourquoi » de l'analyse de la musique électroacoustique est une avancée majeure vers l'applicabilité et la pertinence de l'analyse.

Après avoir pris en charge la question en quatre parties, on peut se lancer dans l'analyse elle-même – c'est ici que le modèle entre en jeu. Il ne s'agit pas de dire que toutes les analyses doivent étudier tous les aspects – c'est plutôt la façon de présenter la structure d'une analyse qui est en jeu. Les éléments de haut niveau du modèle dans son état actuel sont les suivants (une discussion complète de ces éléments sera proposée dans l'ouvrage à paraître) :

- Représentation
- Matériaux
- Conduite d'écoute
- Développement des matériaux
- Ordonnement
- Espace
- Éléments d'interprétation
- Intention/réception, aspects sociaux, émotionnels et de signification
- Éléments spécifiques à un genre donné ou à une œuvre donnée
- + additions au modèle qui ne sont pas encore incluses.

**Figure 5 :** Les principaux éléments du modèle analytique du projet.

En ce qui concerne les « éléments spécifiques à un genre donné ou à une œuvre donnée », il s'agit de désigner ces problématiques spécifiques soulevées par des types spécifiques de musique, qui ne sont pas listées ailleurs dans le modèle.

---

l'ouvrage de Murray Schafer, à savoir « tonalité » (*Le paysage sonore*, Paris, J.-Cl. Lattès, 1979), reprise dans Pierre COUPRIE, « Le vocabulaire de l'objet sonore », dans DALLET, Sylvie et VEITL, Anne (éds.), *Du sonore au musical*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 215.]

(Elles sont, en revanche, suggérées par la deuxième partie de la question en quatre parties.) L'exemple que je donne souvent, parce qu'il est lié à une large partie de ma production artistique, est la musique de *sampling*. L'ensemble des aspects analytiques n'est pas nécessairement lié à l'expérience d'écoute, mais beaucoup de ces aspects le sont. On peut citer :

- Quelles sources / quels types de sources ?
- Comment sont-elles utilisées ? (par exemple : avec respect, ironiquement...)
- Sont-elles utilisées de manière légale ?
- Sont-elles modifiées ? Si oui, dans quelle mesure sont-elles encore identifiables ?
- Quel rôle ont-elles dans l'œuvre / dans l'interprétation ?
- Comment sont-elles intégrées dans la composition / dans l'interprétation ?

**Figure 6 :** Questions spécifiques aux œuvres de *sampling*.

Ce projet s'est terminé en 2013, mais plusieurs voies sont explorées pour le poursuivre. Notamment, on peut mentionner un projet dans lequel nous utilisons les nouveaux outils (développés sur EAnalysis lorsque la visualisation est pertinente) dans le cadre de l'enseignement ; un autre projet, ambitieux, prévoit la production d'analyses de référence destinées aux spécialistes, portant sur le point de vue des auditeurs via l'analyse auditive d'un large corpus de musique électroacoustique, n'incluant des informations sur la composition que dans les cas où cela se révèle pertinent.

## **2. Développement – Nous tous, ici, aujourd'hui**

Dans l'invitation de Nicolas Marty, nous avons été confrontés à des questions primordiales concernant l'analyse électroacoustique du point de vue de l'auditeur. Tout d'abord, la plus large et la plus difficile : quel est le but de l'analyse ? Il semblerait qu'une grande partie des spécialistes présents à la conférence EuroMAC2014 aient trouvé la question difficile, face à des formes récentes d'analyse telles que l'analyse de musiques populaires et le champ de la musicologie critique (écoute, interprétation, genre, etc. – nous y reviendrons plus bas). De même notre session a opté pour la sécurité en ignorant cette question complexe de manière générale, bien qu'il y ait eu des exceptions qui seront présentées plus bas. Nicolas Marty continue : quand on analyse une œuvre électroacoustique, que vise-t-on ? Le point de vue esthétique ne nous offre-t-il rien d'autre que l'étude de la façon dont les auditeurs perçoivent ce qu'ils entendent ? Au cours de notre session, cette question clé n'a été prise en charge que dans le cadre de la question des conduites d'écoute. Il y a beaucoup à faire et il existe des projets analogues tels que le projet « écoutes signées » à l'Ircam<sup>34</sup>, mais il semble que l'on en soit encore à un stade précoce vis-à-vis de cette question. Marty : ne pourrait-on pas alors trouver des modèles applicables à plusieurs œuvres, qui permettraient de démarquer plusieurs manières d'écouter une seule œuvre ? Cette question est tellement importante que chacune de ses

<sup>34</sup> [http://apm.ircam.fr/ecoutes\\_signees/](http://apm.ircam.fr/ecoutes_signees/) [consulté le 31/08/2015].

parties mérite d'être l'objet d'une attention particulière. Nous sommes peu à être impliqués dans ce travail – aussi développer de tels modèles est un défi. Si l'on ne partage pas ce que l'on appelle des « modèles de bonne pratique », que l'on ne construit pas ces modèles ou que l'on ne cherche pas à déterminer si un modèle existant pourrait en jouer le rôle, alors on continuera d'ignorer ce qui marche et ce qui ne marche pas et, dans le sillage de la pratique postmoderne, on laissera se développer un ensemble d'analyses individuelles sans relation signifiante entre les unes et les autres. Nous avons besoin d'études comparatives ; nous avons besoin de questionner les méthodologies. Marty continue : Comment entend-on, comment écoute-t-on les œuvres électroacoustiques ? Comment l'analyse rend-elle compte de la diversité de nos expériences d'écoute ? Ces questions sont extrêmement complexes, mais si nous ne nous y intéressons pas, l'idée louable de prendre en charge l'esthétique (proposée par Joshua Mailman), cet aspect fondamental de l'expérience musicale électroacoustique ne se développera pas. L'évitement continu du discours analytique esthétique est un frein au travail sur l'accessibilité, puisque notre compréhension de la musique n'est pas aussi informée qu'elle devrait l'être. La question sur la diversité des expériences d'écoute et la mise en valeur de notre réception doit donc être considérée comme une priorité pour nos futurs travaux universitaires. Marty à nouveau : en quoi l'analyse peut-elle influencer notre expérience d'écoute ? C'était agréable de constater qu'un certain nombre de personnes, durant le premier jour de cette session, ont approché cette question – voire, à quelques occasions, l'ont directement prise en charge. Un « pourquoi » très particulier de l'analyse est à notre portée grâce à ce but spécifique. La dernière question de Marty : les outils de transcription graphique pourraient-ils influencer notre expérience d'écoute ? Les contributions du premier jour de notre session se sont montrées brillantes sur cette question<sup>35</sup>.

Avant de quitter mes réponses au cadre de discussion proposé par Nicolas Marty pour entrer dans mes commentaires sur les articles de la session, j'aimerais proposer un petit détour qui prendra la forme d'une anecdote. J'ai souvent dit que j'étais triste pour Pierre Schaeffer et Denis Smalley que leurs théories sur la morphologie (ainsi que, au hasard et dans une moindre mesure, la « grille de langage » – *language grid* – de Simon Emmerson<sup>36</sup> et mes *things to hold on to*) soient plus souvent citées que ce qu'elles méritent, par manque d'alternatives. Je

---

<sup>35</sup> En fait, alors que la table ronde de notre session, qui suivait ce keynote, avait lieu, le projet d'analyse interactive TIAALS était présenté dans une session parallèle par Frédéric Dufeu, Michael Clarke et Peter Manning. Il s'agit d'une plate-forme orientée sur la poétique et l'esthétique, permettant à l'analyste d'interagir avec la représentation pour stimuler la re-composition, ou bien pour sélectionner des éléments à écouter dans un but comparatif. TIAALS permet donc une approche pédagogique holistique de l'écoute. On peut trouver de plus amples informations sur TIAALS et le télécharger à [www.hud.ac.uk/research/researchcentres/tacem/](http://www.hud.ac.uk/research/researchcentres/tacem/) (consulté le 31/08/2015).

<sup>36</sup> Simon EMMERSON, « The Relation of Language to Materials », dans EMMERSON, Simon (éd.), *The Languages of Electroacoustic Music*, Londres, Macmillan, 1986, p. 17-40.

ne veux pas discréditer ces propositions, mais souligner qu'après 65 ans de création de musique électroacoustique, nous manquons encore de modèles parmi lesquels choisir en termes d'analyse et d'écoute.

Pour continuer à me plaindre, une de mes idées fixes est l'exploration de la classification des sons. Au-delà du système morphologique de Schaeffer (lié à l'écoute réduite), des adjectifs descriptifs de Stockhausen, ou des systèmes de classification à visée extra-musicale, où est le système de classification holistique du son, qui pourrait servir à l'analyse et à la création ? Pour ma part, je n'en ai pas qui soit pertinent pour mon travail. Ce que je veux dire, c'est que dans le domaine des études électroacoustiques, nous manquons de fondements solides. Les étages les plus élevés de notre bâtisse contiennent des appartements très luxueux, mais les fondations sont instables (comprendre : incomplètes). Cette absence de bases solides a un impact phénoménal sur l'analyse, et il me semble qu'il nous faudrait garder cela à l'esprit pour l'élaboration de nos projets.

Après avoir réitéré les questions fondamentales proposées par Marty, passons à un résumé des contributions de la première journée de notre session – en incluant le keynote de François Delalande, bien qu'il ait eu lieu en dehors de la session. Le but n'est pas d'offrir une réponse à chacun, mais d'étudier les patterns récurrents qui ont émergé des onze présentations, classées par thème.

La session comprenait trois contributions sur la représentation : l'une évaluative (Mogensen) et deux autres traitant des développements récents (Couprie et Thoresen). La quantité d'applications pour ces deux dernières est immense. *EAnalysis* vise une utilisation en tant qu'outil esthétique – cependant, nous commençons tout juste à en appréhender les applications possibles. Quand on a discuté avec l'équipe de recherche du projet *EAnalysis*, on a conçu la possibilité de l'adapter à une situation d'interprétation, ce que Couprie implémente en ce moment. Mais la raison d'être du logiciel est de permettre la représentation des œuvres électroacoustiques dans un but analytique, favorisant ainsi l'écoute. En d'autres termes, le logiciel veut faciliter l'expression de l'expérience d'écoute sous une forme appropriée – graphique, textuelle ou autre. Il ne s'agit pas d'abord d'un outil de construction, mais d'un outil de réaction. Le système de notation de Thoresen, fondé sur la volonté de pousser beaucoup plus loin la typomorphologie de Schaeffer, est sans aucun doute un outil important pour l'analyse esthétique. C'est un moyen d'encoder sans ambiguïté ce qu'on entend en termes typomorphologiques. Notez combien d'années de développement ont permis d'atteindre ce résultat.

Trois contributions ont parlé d'enseignement : Mogensen, Tsabary et Marty/Terrien. Toutes les trois se plaçaient en faveur d'une meilleure conscience d'écoute, bien que selon trois points de vue extrêmement différents : introduire des notations évocatrices à des musiciens d'autres horizons, travailler sur l'absence de solfège pour la musique électroacoustique et, dans la lignée du projet *Intention/Reception* mentionné plus haut, étudier les conduites d'écoute de jeunes gens mis face à une forme de musique qui leur est étrangère. Un solfège

est une fondation, travailler avec les auditeurs est une activité fondamentale, de même qu'il est fondamental d'élargir le répertoire des musiciens de conservatoire. Les trois contributions travaillaient sur ces fondations, un but louable qui facilite la découverte et l'appréciation (première étape), mais aussi le développement d'une compréhension musicale. Marty et Terrien, suivant une tradition lancée par Delalande, vont vers des jeunes, des gens qui n'ont pas d'autre moyen de développer leur répertoire, et utilisent une méthodologie spécifique pour introduire ce répertoire à cet auditoire potentiel – voire, peut-être, à de futurs créateurs de musique de sons. La question est alors celle-ci : ayant récolté les résultats de tels projets, comment faire pour qu'ils soient globalement appliqués dans les écoles ?

Une seule contribution s'est concentrée sur les aspects socio-culturels de notre musique (Liao) – et il s'agissait dans ce cas d'aspects liés à l'inspiration ou à la construction musicale. C'est un domaine complexe, bien entendu, en particulier quand on veut s'intéresser à l'expérience d'écoute, puisque le socio-culturel a généralement plus à voir avec la place de la musique et le contexte de son interprétation. Ces aspects méritent néanmoins d'entrer dans le débat analytique. Par exemple, que génère, en termes d'expérience d'écoute, l'interprétation d'une œuvre créée dans une culture et impliquant l'utilisation d'éléments liés à cette culture, dans une autre culture ? Le transfert des connaissances n'est jamais neutre. On a tendance à mettre de côté les aspects socio-culturels en se reposant sur la tradition du concert occidental : c'est une œuvre de Beethoven, jouée par cet orchestre, à cet endroit – la seule remarque d'ordre socio-culturel concernerait plutôt l'interprétation de l'œuvre. Ignorer les facteurs sociaux et culturels liés à notre musique est naïf, voire dangereux. Il y a des concepts de base pour parler de la manière dont (et de l'endroit où) cette musique est entendue ; ces aspects fondamentaux de l'analyse sont rarement pris en compte, alors qu'ils peuvent jouer un rôle très important pour la réception. On a en fait la prétention de comprendre, alors même que des ingrédients essentiels à la musique sont oubliés.

Bruno Bossis nous a parlé de la voix, cet « instrument » dont Trevor Wishart dit qu'il produit plus de sons que tous les autres, à l'exception peut-être de l'ordinateur. La voix est comme un aimant dans les œuvres électroacoustiques. Elle peut aussi être génératrice d'ambiguïté. Cette contribution exemplifie parfaitement le cas où l'analyste se concentre sur un seul aspect de la question à quatre parties (voir p. 218), qui génère autant de défis que l'analyse elle-même. La présence de la voix dans la musique électroacoustique a une telle influence sur notre perception et notre attention, qu'il nous arrive d'être obnubilés par elle au point que l'on manque d'autres détails de l'œuvre – cela parce qu'on a connu la voix avant même de naître. Aussi la recherche sur l'utilisation de la voix et l'expérience d'écoute face à celle-ci dans la musique électroacoustique pourrait faire l'objet de toute une carrière. C'est pour cela que j'étais content de voir cette contribution ici, puisqu'elle montre comment un aspect de la musique électroacoustique peut devenir une problématique centrale pour l'analyse.

Bill Brunson nous a parlé de narrativité et de discours, un sujet de première importance en ce qui concerne la musique contemporaine en général, et d'autant plus en ce qui concerne la musique électroacoustique. C'est là l'une des questions les plus difficiles à traiter dans le domaine analytique. Sa contribution était une présentation de sa thèse de doctorat<sup>37</sup>, qu'il n'aurait pu pousser si loin sans ses grandes connaissances en littérature ainsi que dans d'autres domaines – soulignant aussi la nature et les besoins interdisciplinaire de notre domaine. Il s'est avancé sur le terrain de la sémiotique et a pris le risque d'emprunter de nombreux détours pendant son doctorat, découvrant des applications potentielles pour les idées d'un grand nombre de théoriciens. Réduire ces recherches à ce qu'il nous a présenté le premier jour de la session a été un travail phénoménal et ses recherches, quand elles seront terminées, seront pertinentes pour tous ceux qui travaillent dans notre domaine, universitaires ou artistes. L'appréhension de la narration, de la narrativité, a un impact important sur l'expérience d'écoute. Il nous faut maintenant plus d'analyses empiriques pour tester et illustrer ces concepts. Brunson en fournira quelques-unes dans sa thèse de doctorat, et on peut espérer que d'autres le suivront.

L'étude du « plastique » et du « musical » par John Dack a été la seule étude de cas « traditionnelle » – dans le sens où il s'agissait d'une personne analysant une œuvre. J'aurais aimé qu'il ait plus de temps pour aller dans le détail, et je suis certain que nous aurions tous aimé avoir accès à des illustrations détaillées de son discours. Il travaille sur la tension, toujours importante, entre l'écoute contextuelle (ou référentielle) et l'écoute musicale (ou réduite), un aspect central de l'expérience musicale de notre répertoire.

Enfin, il reste le keynote de François Delalande et la contribution stimulante de Joshua Mailman. Dans le premier cas, on nous a mis face à la problématique fondamentale de la délimitation de l'objet musical dans un but analytique. La simple définition de l'objet est centrale à la question en quatre parties. Delalande nous a fait part du souci récurrent pour définir la taille maximale de l'objet, en employant l'expression « taille moyenne ». En d'autres termes, le passage de l'objet musical (court) de Schaeffer au geste de Smalley ne semble toujours pas être résolu quand il s'agit de parler d'entités sonores plus longues. Cela est probablement dû aux complications générées par la longueur de ces entités. La définition de l'entité-objet est encore un sujet brûlant dans notre domaine, et Delalande a présenté ses conceptions de manière éloquente, pour un public principalement constitué de personnes travaillant selon le paradigme de la musique de notes – prenant donc en compte le public visé.

On peut établir de nombreuses connexions entre la présentation de Delalande et celle de Mailman plus tard dans la journée. Joshua Mailman a certainement eu

---

<sup>37</sup> [Note de l'éditeur : Malheureusement, Bill Brunson n'a pas pu être représenté dans cet ouvrage. Les lecteurs intéressés pourront donc, dans le futur, se référer à sa thèse en cours à l'université De Montfort (*Narrativity and Formal Aspects of Electroacoustic Music*)].

des difficultés à choisir ce qu'il allait présenter, vu le nombre de sujets dont il avait besoin de parler. Cela aurait certainement été un bon choix de définir un sujet précis sur la durée de son discours mais, comme moi, il a préféré donner matière à réflexion plutôt que de proposer un exposé plus spécifique. Par exemple, j'ai trouvé très pertinente sa réflexion sur l'aide que peuvent nous apporter les approches écologiques de l'analyse (l'une des manifestations de la musicologie critique) pour comprendre les processus de génération de la forme – et j'aimerais, pour ma part, en savoir plus sur ce sujet. En fait, la question de la forme était très peu présente dans ces onze présentations. La structure a fait acte de présence de temps en temps, mais globalement, la problématique de la forme a été mise de côté. Où se positionner vis-à-vis de sections entières ? Avons-nous besoin de nous référer à la perspective du compositeur sur ces objets ? Ou sommes-nous capables de prendre en compte l'expérience d'écoute de manière raisonnée ? Je dirais que nous en sommes capables. La création de musique électroacoustique ne peut pas être résumée simplement en disant : « J'ai mis des matériaux ensemble puis j'en ai enlevé quelques-uns et j'ai modelé ma pièce qui s'est développée de manière organique. Et puis c'était fini. Je n'ai aucune idée de sa structure, elle n'en a pas besoin ». Ce serait absurde, bien entendu.

Delalande et Mailman se sont tous les deux concentrés sur des questions de musicologie critique, sans vraiment le préciser. Au-delà de la question de l'analyse par l'écoute, nous n'avons pas, dans l'ensemble, souligné de manière adéquate le besoin qu'a l'analyse électroacoustique de s'intéresser à des aspects dérivés des fondations de la musicologie critique. Des musicologues critiques tels que Susan McClary, Lawrence Kramer et Nicolas Cook, ainsi que des spécialistes de la psychologie de la musique (comme Eric Clarke) et des domaines extra-musicaux qui ont participé au développement de la musicologie critique (notamment Gilles Fauconnier et Mark Turner avec leur concept d'« intégration conceptuelle ») ont grandement élargi le cahier des charges de la musicologie en général – et, en particulier, de l'analyse. Le modèle de la figure 5 (p. 219) rend compte de cet élargissement, notamment avec les titres : *conduite d'écoute* (soutenu également par tous ceux qui ont assisté à cette session), *éléments d'interprétation*, et *intention/réception, aspects sociaux, émotionnels et de signification*. Bien que les moyens d'analyse traditionnels ne soient pas énormément développés en ce qui concerne l'étude des œuvres électroacoustiques, celles-ci ne devraient pas être séparées des problématiques développées par la musicologie critique. De cette manière, on pourra identifier les objets d'intérêts et leur impact esthétique via l'expérience d'écoute.

Pour aller plus loin, le domaine de la musicologie computationnelle mérite d'être inclus. Il s'agit, par exemple, de représentations avec les logiciels *EAnalysis* ou *TIAALS* dans lesquels, grâce à une intelligence artificielle et à la récupération de données musicales (*music information retrieval*), des schémas émergents sont proposés à l'analyste selon leur saillance, éventuellement pour les comparer. En d'autres termes, une approche computationnelle spécifique facilite pour l'analyste l'identification des aspects pertinents d'une œuvre ou d'un corpus

d'œuvres. Bien entendu, certains schémas qui seront proposés ne seront pas perceptibles et pourront probablement être rejetés. Il faut appréhender le potentiel de ces approches computationnelles : je crois qu'elles peuvent faciliter l'identification, mais aussi la vérification.

Nous avons aussi besoin de réévaluer les approches traditionnelles. Je vais me répéter : pourquoi si peu de modèles ? Pourquoi si peu, relativement, de résultats empiriques ? La musique électroacoustique a été à l'origine de la multiplication « infinie » des possibilités de sources sonores – et donc de timbres – mais aussi de l'emploi de l'espace (ce qui n'a presque pas été évoqué dans les onze contributions à la session) : comment l'analyse a-t-elle reflété ces révolutions musicales ? Il y a encore tellement à faire.

### 3. Récapitulation + Coda – NOUS TOUS

Alors, où sommes-nous et où devrions-nous aller ? Pour commencer, le « pourquoi » de l'analyse ne peut pas être ignoré : pourquoi fait-on cela et comment cette connaissance peut-elle être communiquée (comme le suggérait Mailman), c'est-à-dire être appliquée par d'autres ? Pourquoi avons-nous si peu de contacts avec les musicologues traditionnels ? Très peu de personnes représentant les autres traditions musicales à EuroMAC ont assisté à notre session durant ces deux journées, signe très clair d'un manque de collaboration. C'est nous qui devons faire le premier pas, puisque nous savons que les musicologues traditionnels ne sont généralement pas intéressés par la nouveauté, encore moins par l'orientation de notre répertoire vers la musique de sons.

La question en quatre parties, le modèle proposé plus haut, l'application de la boucle intention/réception dans la pratique analytique dont la communication musicale est le sujet, sont mes propositions d'options analytiques. Je rejette ces compositeurs qui ne se soucient pas de l'expérience d'écoute, qui ne partagent pas leur perspective, leurs intentions dramaturgiques. Ils ont énormément participé à l'innaccessibilité de notre musique. Cette attitude nuit à notre cause plutôt que d'en aider la compréhension. « Je crée mon œuvre d'art et, une fois réalisée, elle ne m'appartient plus » : le credo du post-modernisme doit s'effacer.

Il nous reste encore beaucoup de lacunes à combler. Des collaborations intra- et interdisciplinaires pourraient faciliter pour nous une meilleure compréhension de l'acte analytique. Je voulais donc suggérer qu'un certain nombre d'éléments trouveraient leur place dans une liste qu'on pourrait intituler « *Es wäre nett wenn...* » (« ce serait bien si... ») – ma liste de souhaits est assez longue, mais les éléments principaux que j'aimerais voir inclus ont tous été introduits ici.

Je crois qu'il est tout aussi important de comprendre pourquoi on entreprend une analyse (ce qui constitue peut-être la réponse la plus importante à la question en quatre parties) que de comprendre pourquoi on développe des outils et des méthodes. En fait, au bout du compte c'est ce « pourquoi » qui détermine la valeur et l'applicabilité de l'analyse. Le titre de ce discours inclut les mots

« compréhension » et « appréciation » de manière à élargir ce qu'on imagine d'une intention analytique. Comme il a été dit, Simon Emmerson et moi-même espérons poursuivre notre projet autour de l'analyse dans les années qui viennent, en se concentrant sur cette combinaison spécifique. Dans ce but, des rencontres telles que celle-ci permettront de développer ce domaine crucial et de proposer des « modèles de bonne pratique » adaptés à divers buts analytiques, ce dont nous avons désespérément besoin.

## Références bibliographiques

- BORN, Georgina, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Oakland, University of California Press, 1995.
- CWS, [cws.dmu.ac.uk](http://cws.dmu.ac.uk) (consulté le 31/08/2015) [site web du logiciel *Compose with Sounds* lié à *EARS 2*].
- DAVIES, Hugh, « A History of Recorded Sound », dans CHOPIN, Henri (éd.), *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Marie Place, 1979, p. 13-40.
- DELALANDE, François, *Le son des musiques : entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet/Chastel, 2001.
- DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment?*, Paris, INA Éditions, 2013.
- EARS*, [www.ears.dmu.ac.uk](http://www.ears.dmu.ac.uk) (consulté le 31/08/2015) [The ElectroAcoustic Resource Site].
- EARS 2*, [ears2.dmu.ac.uk](http://ears2.dmu.ac.uk) (consulté le 31/08/2015) [The ElectroAcoustic Resource Site pedagogical project].
- EMMERSON, Simon, « The relation of language to materials », dans EMMERSON, Simon (éd.), *The languages of electroacoustic music*, Londres, Macmillan, 1986, p. 17-40.
- EMMERSON, Simon et LANDY, Leigh (éds.), *Widening the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 [en préparation].
- INA/GRM, *La Musique Électroacoustique*, CD-ROM [hyptique.net], 2000.
- LANDY, Leigh, « Is More than Three Decades of Computer Music Reaching the Public It Deserves? », *Proceedings 1990 International Computer Music Conference*, Glasgow, ICMA, 1990, p. 369-372.
- LANDY, Leigh, *What's the Matter with Today's Experimental Music? Organised sounds too rarely heard*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1991.
- LANDY, Leigh, *Experimental Music Notebooks*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1994.
- LANDY, Leigh, « The 'Something to Hold on to Factor' in Timbral Composition », *Contemporary Music Review*, vol. 10, n° 2, 1994, p. 49-60.
- LANDY, Leigh, « Reviewing the musicology of electroacoustic music: a plea for a greater triangulation », *Organised Sound*, vol. 4, n° 1, 1999, p. 61-70.
- LANDY, Leigh, « The Intention/Reception Project », dans SIMONI, Mary (éd.), *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, New York, Routledge, 2006, p. 29-53.
- LANDY, Leigh, *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- LANDY, Leigh, *La musique des sons/The Music of Sounds*, Paris, Sorbonne MINT/OMF, 2007.

LANDY, Leigh, *Making Music with Sounds*, New York, Routledge, 2012.

LANDY, Leigh, « 20 Years of *Organised Sound* – Looking back and forward », *Organised Sound*, vol. 20, n° 1, 2015 p. 1-9.

OREMA, [www.orema.dmu.ac.uk](http://www.orema.dmu.ac.uk) (consulté le 14/10/2014 – en maintenance durant l'été 2015) [The Online Repository for Electroacoustic Music Analysis project].

WEALE, Rob, « Discovering How Accessible Electroacoustic Music Can Be: The Intention/Reception Project », *Organised Sound*, vol. 11, n° 2, 2006, p. 189-200.