

Jean-Louis Di Santo

« L'objet sonore 60 ans après : entre objectivité et subjectivité »

EMS08

Electroacoustic Music Studies Network International Conference

3-7 juin 2008 (Paris) - INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

3-7 June 2008 (Paris) - INA-GRM and University Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

<http://www.ems-network.org>

# L'objet sonore 60 ans après : entre objectivité et subjectivité

Jean-Louis Di Santo, SCRIME

« Il n'existe pas d'œil innocent. C'est toujours vieilli que l'œil aborde son activité... Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit »<sup>1</sup>. Ce que Nelson Goodman nous dit de l'œil peut tout aussi bien s'appliquer à l'oreille, et, à l'occasion des 60 ans de la musique concrète, il nous semble fructueux de faire le point sur la façon dont l'histoire de la musique électroacoustique nous appris à percevoir les objets sonores, qui en sont une notion centrale. A cette fin, nous allons balayer les différentes descriptions de l'objet sonore, et nous établirons deux catégories de perception : les perceptions morphologiques et les perceptions morpho-sémantiques. Dans un second temps, nous essayerons de comprendre pourquoi les mêmes signaux sonores peuvent donner générer des perceptions différentes en nous appuyant sur l'ontologie fondamentale développée par Martin Heidegger (les termes en italiques seront empruntés à la nomenclature de *Etre et Temps*).

## I - LES PERCEPTIONS MORPHOLOGIQUES

I.1 - Pierre Schaeffer. Son approche s'appuyait sur la phénoménologie et la notion d'« écoute réduite ». Cela l'a conduit à consigner ses observations dans le TARSOM et le TARTYP dans l'espoir de bâtir un nouveau solfège, utile pour la composition électroacoustique. Sa démarche était la suivante : partir du son lui-même, en qualifier tous ses aspects afin de déterminer une typologie (consignée dans le TARTYP). Mais pour révolutionnaire qu'elle fut, cette approche n'était pas entièrement « innocente », et l'héritage non remis en question que l'on devine derrière cette construction est le fait que tout son est constitué d'une attaque, d'un entretien et d'une chute<sup>2</sup>.

Mais, pour devenir musical, et surtout pouvoir être utilisé dans une composition, il fallait que le son puisse s'insérer dans un système, qu'il ait, en termes saussuriens, « une valeur ». Cela impliquait de partir du son lui-même, d'en observer ses propriétés par « une intention d'écoute » afin de dégager des agencements possibles, de tirer des lois qui servent de guide dans la jungle sonore inextricable qui venait d'apparaître. Cette recherche était rendue nécessaire pour deux raisons : bâtir un langage musical cohérent, et répondre aux critiques acerbes dont ce nouveau genre faisait l'objet en l'appuyant sur une démarche intellectuelle rigoureuse. Mais avant d'aller plus loin, nous soulignons ce que cette attitude révèle du Dasein dans son être-au-monde : nous reconnaissons déjà, dans la stratégie de Schaeffer, ce qu'Heidegger introduisait sous les termes<sup>3</sup> de *visée*, *discernation* et *explicitation*. Il définissait ces trois attitudes sous le terme générique... d'*entendre*. Revenons au cours de notre exposé.

Schaeffer, mélomane, amateur d'opéras, reste malgré tout attaché à la note - et même à la notation telle que nous pouvons la lire sur une partition : cela le conduit à considérer le son non comme un processus perpétuellement en marche, mais d'abord comme un objet statique (ce que nous trouvons dans les lignes : masse, dynamique, timbre harmonique du TARSOM), puis comme un objet mouvant (critères de variations) que l'on entretien (critères d'entretien). Enfin, nous voyons peut être le Schaeffer ingénieur dans cette façon de bâtir des tableaux à double entrée - quitte à ce que certaines cases restent vides ou imprécises : ici la logique prend le pas sur la perception, pour phénoménologique que soit cette démarche. Du reste Schaeffer était tout à fait conscient de cet état de fait : « Où notre inspiration puise-t-elle son orientation ? Dans le prolongement de notre formation musicale antérieure. Notre recherche ne se veut nullement coupée de la tradition. On n'innove jamais si bien que lorsqu'on peut s'inspirer de la démarche des prédécesseurs, ce qui est peut-être notre ambition majeure. » (TOM p.398/399)

(Au passage, nous constatons qu'un autre compositeur qui a révolutionné le langage musical au XX<sup>e</sup> siècle, Arnold Schönberg, se réclamait aussi de la tradition : nous entrevoions donc déjà ce qui constitue, pour Heidegger, la répétition historique de l'être-jeté, rendue manifeste dans la tradition). Toutefois cette nouvelle perception des sons a généré une nouvelle esthétique, et même un nouveau genre musical en renouvelant totalement à la fois le matériau, puisque tous les sons devenaient possibles par le biais de l'enregistrement, et son organisation (la musique électroacoustique ne doit plus rien aux relations de hauteur et de rythme). Elle a radicalement changé le langage musical. Mais ce geste en appelait d'autres, ce que Schaeffer avait aussi anticipé : « Telle analyse, tel classement qui auront été faits à une certaine époque par un certain groupe d'expérimentateurs, se trouveront dépassés ou contredits plus tard par ce même groupe ou par d'autres ». (TOM p.580)

Nous allons donc aborder les compositeurs qui se sont engouffrés dans la brèche, en commençant par ceux qui sont les plus proches de Schaeffer.

I.2 - Lasse Thoresen<sup>4</sup> reprend globalement Les travaux de Schaeffer mais en modifiant les paramètres de perception/compréhension : « The most important feature of this revision is the introduction of graphic symbols as opposed to letters or verbal designations to represent the analysis... Graphic symbols make a multidimensional representation possible »(p3). Thoresen, compositeur a donc d'emblée le souci de l'évolution de l'objet sonore dans le temps afin de le rendre utilisable pour sa propre visée. Thoresen propose deux catégories supplémentaires : « pulses categories »(p8) et « spectral brightness »(p9). Pouvons nous voir ici la marque d'un compositeur « spectral » que sa propre démarche guide autant que la recherche de l'objectivité ?

La démarche de Thoresen met donc, elle aussi, en lumière la double orientation que nous avons déjà rencontrée chez Schaeffer : à la fois la référence, et même la fidélité au passé, sous la forme du TARSOM, et le souci de l'avenir, l'avenir présent dans le présent, si l'on peut dire, sous la forme de son projet de compositeur que sa propre démarche guide autant que la recherche de l'objectivité. Nous entendons ici le terme « objectivité » dans le sens où Schaeffer l'a employé dans son tableau des quatre écoutes, c'est à dire quand l'attention est tournée vers les propriétés de l'objet (du

<sup>1</sup> *Langages de l'art*, Hachette littératures, Paris 2005 (édition originale : Jacqueline Chambon, 1990) p. 36

<sup>2</sup> SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, éditions du seuil, 1966

<sup>3</sup> Il s'agit bien évidemment ici des termes français utilisés par le traducteur d' « Etre et Temps » (Gallimard, 1986)

<sup>4</sup> THORESEN, Lasse, « Spectromorphological Analysis of Sound Objects, An adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology », <http://www.ems-network.org/IMG/EMS06-LThoresen.pdf>, 2006

reste Schaeffer préférerait le terme d'intersubjectivité qui lui semblait mieux correspondre à une objectivation collective ou culturelle, T.O.M. p 119). Nous rencontrons également à nouveau la *répétition*.

I.3 - Jean Louis Di Santo<sup>5</sup> : En appliquant le modèle linguistique j'ai été amené à rechercher, à des fins compositionnelles, les différents niveaux d'unités de la musique électroacoustique en partant de l'unité minimale, c'est à dire des figures discrètes à partir desquelles nous pouvons bâtir toutes les morphologies. Cela m'a amené à concevoir le son comme un processus et non comme un objet statique. Le souci de parvenir à une notation ergonomique impliquait lui aussi de parvenir à une synthèse satisfaisante des catégories du TARSOM.

Pour conclure, cette démarche s'inscrit elle aussi à la fois dans le passé, dans la mesure où elle s'appuie sur les travaux de Schaeffer qui lui ont préexisté, et dans l'avenir puisque, comme pour Thoresen, elle découle d'un projet. Avec toutefois une différence : la tradition à laquelle je me réfère déborde le champ de la musicologie pour empiéter sur celui de la linguistique, ce qui montre que le savoir mobilisé dans la perception concerne aussi, d'une façon générale « le cerveau » comme l'avait déjà remarqué Goodman, et qu'à ce niveau, les catégories de pensée peuvent s'avérer poreuses ou même disparaître. Il est possible d'écouter de la musique ou des sons avec des références autres que musicales.

I.4 - Helmut Lachenmann<sup>6</sup>, compositeur, définit deux catégories différentes de klangtypen : d'un côté le son d'impulsion, le son coloré (couleur sonore statique et son de fluctuation), et le son de texture, et de l'autre le son structural et le son processus, au sein desquelles il définit cinq types de sons. Ces perceptions sont utiles pour construire et articuler le discours musical.

De la sorte, Lachenmann s'extirpe de l'utilisation conventionnelle des instruments pour bâtir un nouveau langage, mais puise dans l'électroacoustique l'idée que l'on doit partir du son lui-même pour bâtir la grande forme. Il organise sa perception avec sa préoccupation de compositeur et ne conserve du son que les caractéristiques qui lui servent à structurer son discours. Si, à la différence de la musique électroacoustique, il garde les instruments en tant que source sonore, ce n'est que pour mieux interroger la culture qui les a générés.

Nous retrouvons donc à travers sa démarche ce que nous avons déjà rencontré : présence dans le présent du passé et du futur, de la tradition et de l'innovation motivée par la nécessité de s'appuyer sur des repères et le désir d'élaborer un projet. Nous avons vu que ces repères pouvaient être extra musicologiques. Ici, le compositeur se sert des connotations liées au fait musical, aux conditions de sa production pour engendrer une mise en miroir. L'intégration du contexte dans lequel existe la musique occidentale dans l'acte de composition pour générer une signification nous pousse à creuser le phénomène, et nous amène à aborder les compositeurs qui intègrent directement une signification à leur perception du son, et non plus seulement dans l'acte de composition. Au passage, toutefois, nous avons remarqué qu'en bousculant les idées reçues, Lachenmann s'attaque de fait au *déval*, le *nous-on* contenu à même la musique par le biais de consensus social.

## II LES PERCEPTIONS MORPHO-SEMANTIQUES OU ARCHETYPQUES

Nous regrouperons sous cette appellation les perceptions qui associent une signification à une morphologie, qu'elle soit ou non considérée comme archétypique.

II.1 - Denis Smalley<sup>7</sup> s'exprime ainsi : « [une pièce musicale] ne renvoie pas seulement à elle-même mais table sur un registre d'expériences à l'extérieur du contexte de l'œuvre. La musique est une construction culturelle, et son fondement extrinsèque dans la culture est nécessaire pour que l'intrinsèque prenne sens »(p4). La place nous manque ici pour entrer dans les détails, mais les avancées de Smalley nous semblent reliées à deux éléments : le parti pris de s'appuyer sur le geste (ou même la notion de « gesture », mot anglais qui marque davantage l'intention que son homologue français) comme source réelle ou imaginaire de l'objet sonore - qui le distingue de Schaeffer par sa définition des 3 archétypes morphologiques (début, entretiens, extinctions)-, et les termes extrêmement métaphoriques qui lui servent pour qualifier les différents mouvements du son - en totale cohérence avec l'idée de geste. « Bien que la spectromorphologie ne soit pas une théorie de la composition, elle peut influencer les méthodes de composition... », nous livre-t-il. Quoiqu'il en soit, cette ouverture directe sur le monde, le fait que le son renvoie directement à l'extra musical met en évidence la *conjointure* et la *significativité*, qui désignent respectivement le fait que d'emblée nous existons avec la conscience du monde, et que cette conscience est indissociablement liée à une signification.

II.2 - Le M.I.M. (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille)<sup>8</sup> creuse la notion d'archétype et systématise la relation signifiant/signifié en recensant 19 « UST », outils d'analyse, classées suivant 6 critères morphologiques et 3 critères sémantiques. : «[une occurrence d'Unité Sémiotique Temporelle] est un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique. » nous dit François Delalande p18. La signification des UST renvoie par analogie à des gestes ou à des structures vécues. La quête de l'universel a amené le MIM à prendre aussi en considération des agencements de plusieurs morphologies pour constituer des unités de signification. Dans l'optique de ce travail, l'apport le plus intéressant du MIM réside dans les notions d'analogie, d'iconicité et de métaphorisant. A sa manière donc, il met en évidence la notion de *renvoi*. Mais il pose également les bases de la *disposibilité de l'être-jeté*.

II.3 - François Bayle<sup>9</sup> s'inspire des travaux du mathématicien René Thom pour définir 3 catégories dans lesquelles ranger les objets sonores : capture, fuite, simulation. A partir de là, il définit quelques schèmes formels : percussion/résonance, translation résistance, apparition/croissance (ou décroissance), progression/constance, interaction/tendance. Il en tire des procédés opératoires d'écriture acousmatique. Son approche à la fois tournée vers le

<sup>5</sup> DI SANTO, Jean-Louis, « Proposition d'une terminologie structurée et de notation symbolique de la musique électroacoustique », [http://www.ems-network.org/article.php3?id\\_article=239](http://www.ems-network.org/article.php3?id_article=239), 2006

<sup>6</sup> *Musik als existentielle Erfahrung*, cité par Tarasti, *La musique et les signes*, l'Harmattan, Paris, 2006, p. 297 à 302

<sup>7</sup> SMALLEY, Denis, « La spectromorphologie, une explication des formes du son », <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero08/08d.htm>

<sup>8</sup> M.I.M., *les Unités Sémiotiques Temporelles. Eléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, Documents Musurgia, 1996

<sup>9</sup> BAYLE, François, *Musique acousmatique. Propositions... .. positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993

sens et vers l'aspect pratique et syntagmatique met en évidence le caractère d'*util* (le signe étant, selon Heidegger un *util* particulier) du son.

II.4 - Trevor Wishart<sup>10</sup> « would like to propose that there are a number of archetypes which allow us to perceptually classify these complex sounds » (p 181) : turbulence, wave-break, open/close, siren/wind, creak/crack, unstable/settling, shatter, explosion, bubble ». Avec comme fin possible : « We might imagine a music whose logic was based entirely upon the logic of the evolution of natural events as evidenced by the natural morphologies of the sound-objects used ». Wishart, par cette façon de relier les sons à la nature, pose de façon évidente la question du rapport au monde et de *l'être-au-monde*.

Toutes ces approches de l'objet sonore mettent en jeu ce que nous avons déjà rencontré : un *entendre* à la fois tourné vers le passé et vers le futur.

### CONCLUSION

Toutes ces analyses des objets sonores partent de la perception, et c'est peut-être là la source de leur ambiguïté : quand nous observons « le Tableau des Fonctions de l'Écoute », nous pouvons penser que la séparation entre l'objectif (« parce qu'on se tourne vers l'objet de perception ») et le subjectif (« parce qu'on se tourne vers l'activité du sujet percevant ») recèle une certaine dose de naïveté comme le notait Goodman. Cela revient-il à ravalier l'objectivité au rang de douce chimère ? Mais les analyses exposées plus haut ne se contredisent pas. Elles se complètent et reflètent chacune un fragment du réel - sans compter la variété des formes esthétiques auxquelles elles peuvent aboutir. D'ailleurs Schaeffer lui-même, en proposant une autre perception des sons, n'a-t-il pas donné naissance à une nouvelle forme de musique ? Du reste, génial comme souvent, n'affirmait-il pas (TOM p 580/581) : « On ne doit pas perdre de vue que chacun des observateurs dispose d'un certain « back ground »... Telle analyse, tel classement qui auront été faits à une certaine époque par un certain groupe d'expérimentateurs, se trouveront dépassés ou contredits plus tard par ce même groupe ou par d'autres... » ? Et Schaeffer connaissait bien son sujet et ses limites : « Pouvons nous, nous délivrant du banal, « chassant le naturel » aussi bien que le culturel, trouver un autre niveau, un authentique objet sonore, fruit de l'époché, qui serait si possible accessible à tout homme écoutant ? [...]... Nous nous pouvons pas vider si vite ni si complètement notre conscience de ses contenus habituels, de ses rejets automatiques à des indices ou des valeurs qui orienteront toujours les perceptions de chacun. » (TOM p. 271)

Pouvons-nous encore parler, dans ce cas, d'écoute réduite, c'est à dire uniquement focalisée sur les qualités objectives du son ? Du reste ce concept a déjà été mis à mal par Régis Renouard Larivière : « A-t-on pouvoir d'entendre un son hors constitution - du « sonore encore *sauvage* » ? Pratiquement, non. Peut-être dans le cas extrême d'un son entendu par surprise (une porte qui claque). La frayeur qu'on en ressent proviendrait d'une perception « ante-constitutive ». Mais peut-on encore parler d'entendre dans ce cas ? »<sup>11</sup>. La chose est dite : sauf quand il apparaît sur le mode de la *surprenance* comme ici, un son ne peut s'entendre hors de sa causalité ; et dans ce cas, il est hors question d'en disséquer les caractéristiques. Dans l'écoute, le sujet entier est impliqué, et c'est lui qui fonde le musical ou le non musical en trouvant dans l'objet les informations qui influencent son jugement.

Le coup de grâce est asséné par Jean Molino : « ... l'écoute réduite est aux antipodes de la réduction phénoménologique et l'on peut s'étonner que les exégètes de Schaeffer ne s'en soient pas rendu compte plus tôt. La mise entre parenthèses phénoménologique, qui suspend la validité de la « thèse du monde », nous place en face de la conscience pure, c'est à dire des vécus du moi, et nous permet, en explicitant les structures du corrélat intentionnel dans la relation de la noèse et du noème, de mettre en évidence le sens même de la transcendance de la chose et les moments de sa constitution ».<sup>12</sup> Autrement dit, le concept d'écoute réduite est né d'un parfait contresens. Cela remet-il en cause la notion même d'objet sonore ? Pourtant n'importe qui peut vérifier la validité des observations consignées dans la TARSOM ou le TARTYP, et donc de l'écoute réduite qui en est à l'origine. Comment expliquer ce paradoxe, ce qui revient à s'interroger sur la nature de l'écoute réduite ? Il nous faut remonter à la source et prendre en considération cette remarque d'Horacio Vaggione : « l'objet sonore se définit comme un multiple, une entité non atomique, comportant une pluralité d'événements articulés qui peuvent, selon les modalités de leur articulation, apparaître à la perception comme globalement unifiés ou au contraire séparés dans des strates superposées »<sup>13</sup>

Cette multiplicité, qui rappelle la densité syntaxique et sémantique évoquées par Goodman, peut être considérée comme induisant de multiples entrées et sorties pour le même événement sonore. L'ensemble de ces implications ne peut être appréhendé par un seul individu, en partie parce que la *significativité* permet à chacun d'y projeter ses propres vues ; et, même si cela était possible, elles ne sont pas toutes articulables entre elles. Autrement dit, pour composer, il faut choisir parmi toutes les qualités du son, réelles ou projetées, celles qui paraissent pertinentes pour bâtir le discours musical. L'objet sonore n'existe pas en soi, mais se situe dans l'ensemble des relations de l'univers musical et extra musical. Dans le cas de la musique instrumentale, ce choix est déjà effectué en partie : il s'agit principalement du rythme et des hauteurs. Mais les compositeurs dont il était question dans la première partie ont effectué les leurs à travers leurs vues et ont sculpté leurs propres grilles.

De la façon dont nous percevons les objets musicaux va dépendre la stratégie compositionnelle puisque nous partons du son et de la façon dont nous l'entendons, à commencer par le choix fondamental de l'évaluer comme objet musical ou non. Inversement, nous entendons à partir d'un projet de composition. Ceci nous renvoie à la notion de *saisie préalable*. Aucune analyse, aucune perception ne serait donc neutre, seulement guidée à la fois par les connaissances antérieures et par une intention sous-jacente, la visée de l'auteur.

<sup>10</sup> WISHART, Trevor, *On sonic art*, New York, Routledge Taylor and Francis Group, 1996

<sup>11</sup> RENOARD LARIVIERE, Régis, « L'objet, le chant », *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel, 1999, p. 108

<sup>12</sup> MOLINO, Jean, « La musique et l'objet », *Ibid.*, p. 130

<sup>13</sup> VAGGIONE, Horacio, « Autour de l'approche électroacoustique : situations, perspectives », *Esthétique et Musique Electroacoustique*, Actes I - 1995, Paris, Actéon- Mnémosine, 1996, p.104.

Nous avons déjà dégagé de ces différentes approches de l'objet sonore un certain nombre de notions existentielles qui nous ramènent directement au Dasein, c'est à dire à l'ontologie fondamentale. L'*entendre* s'est révélé de façon lancinante, non à cause du jeu de mots facile (en français, mais pas en allemand) qu'il peut suggérer vis à vis de la musique - qui n'en n'est pas forcément un - mais parce qu'il est un constituant fondamental du Dasein. Heidegger le définit ainsi : « *La dimension dans laquelle l'entendre se renvoie, pour autant qu'elle est ce en vue de quoi se ménage la rencontre de l'étant ayant la conjointure pour genre d'être est le phénomène du monde.* Et la structure de ce en vue de quoi se renvoie le Dasein est ce qui constitue la *mondéité* du monde ». <sup>14</sup> (p. 124)

Mondéité du monde et être-au-monde peuvent être considérés comme synonymes. Ce concept d'entendre est à la base même des différentes approches de l'objet sonore que nous avons rencontrées : il ressortait tout à fait nettement que chaque compositeur entendait en fonction de son propre passé et de son projet. Mais auparavant il nous faut en tirer les conséquences qui s'imposent, qui nous serviront particulièrement à définir l'entendre d'un son d'un point de vue existentiel : l'écoute réduite telle qu'elle a été définie par Schaeffer, que nous avons décrite dans la première partie, une écoute entièrement tournée vers les qualités d'un son isolé de son contexte, objective, n'existe pas. L'écoute d'un son ne constitue donc pas un acte isolé, pris en soi et, en ce sens, l'*écoute réduite* instituée par Schaeffer, qui ne prend en considération que les qualités du son, doit être considérée comme une partie artificiellement séparée, pour les besoins de l'analyse, de l'acte total qu'englobe l'*entendre*, elle-même insérée dans son propre entendre. Il semblerait que l'approche existentielle de la musique rejoigne l'hypothèse d'Irène Deliège : perception et interprétation du perçu, en termes syntaxiques et en termes sémantiques, ne font qu'un. « Ce qui prévaut, ..., c'est l'idée d'une interaction entre les composants syntaxiques et sémantiques où l'élément syntaxique est admis, entre autres, comme *outil pour accéder au sens*[...] Cette idée s'est rencontrée, dans une large mesure, dans tous les modèles [linguistiques]. Peut-elle être étendue à l'élaboration d'une représentation mentale de l'écoute de la musique ? » <sup>15</sup>.

D'ailleurs ceci corrobore tout à fait l'analyse de Heidegger concernant l'*explicitation* : « L'explicitation ne consiste pas à prendre connaissance de ce qui est entendu mais travaille à développer les possibilités projetées dans l'entendre » (p. 194) Et d'ajouter plus loin ce qui peut s'appliquer pleinement à ce que nous avons rencontré au cours de notre exploration existentielle de la musique : « Le *concept de sens* recouvre l'armature formelle de ce qui appartient par nécessité à ce que l'explicitation ententive articule. *Le sens est ce sur quoi ouvre la projection structurée par les préalables d'acquis, de visée et de saisie et en fonction de quoi quelque chose est susceptible d'être entendu comme quelque chose* ». (p. 197)

Les concepts d'acquis, de visée et de saisie renvoient, d'un point de vue temporel, au passé, présent et avenir. Ce sont eux qui permettent la prise en compte des rapports syntaxiques et sémantiques dont nous avons discuté au cours de la première partie, et expliquent pour une part les différences d'approches que nous avons constatées : chaque compositeur, suivant son savoir et son projet, construit la musique d'une façon qui lui est propre. Mais plus encore : l'analyse des compositeurs « morpho-sémantiques » révèle ne quoi l'attitude d'écoute et de composition est redevable de l'ontologie fondamentale. Nous concluons par ce constat : l'écoute réduite appartient et est indissociable d'un complexe plus vaste que nous appellerons, en référence à Heidegger, écoute ententive. En retour, l'écoute réduite, c'est à dire la focalisation sur certaines qualités du son, varie d'un individu à l'autre tant la densité syntaxique et sémantique interdit que l'on puisse saisir et faire jouer tous les paramètres dans une composition cohérente et n'excédant pas nos capacités de compréhension <sup>16</sup>. Cet entendre, qui se situe du côté du faire, peut se retrouver du côté du recevoir, car l'auditeur, lui aussi, perçoit et interprète en fonction de ce qu'il connaît.

---

<sup>14</sup> HEIDEGGER, Martin, *Etre et Temps*, Paris, Gallimard, 1986

<sup>15</sup> DELIEGE, Irène, « De l'activité perceptive à la représentation mentale de l'œuvre musicale », *Analyse Musicale n* °28, juin 1992, p 33

<sup>16</sup> voir à ce propos : MEYER, Leonard B., « Un univers d'universaux », *L'objet musical et l'universel*, Paris, Minuit, coll. « Philosophie », 1998