De l'émotion vicariée à l'émotion verbalisée, une socio-didactique de la communication musicale

Pascal Terrien, Florence Lethurgez

▶ **To cite this version:**

Pascal Terrien, Florence Lethurgez. De l'émotion vicariée à l'émotion verbalisée, une socio-didactique de la communication musicale. 2023. hal-03941266

HAL Id: hal-03941266
https://hal.science/hal-03941266

Preprint submitted on 16 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'émotion vicariée à l'émotion verbalisée, une socio-didactique de la communication musicale

Pascal Terrien, Aix-Marseille Université, UR 4671 ADEF-GCAF
Florence Lethurgez, Aix-Marseille Université, UMR 8562 CNE

Bio-bibliographie Pascal Terrien

Pascal Terrien est professeur des universités à Aix-Marseille Université (AMU) et professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (C.N.S.M.D.P.). Chercheur permanent de l'UR 4671-ADEF et associé à l'OICRM (Canada), il dirige le programme de recherche « Le geste créatif et l'activité formative » (GCAF).
Ses recherches portent sur la musicologie didactique. Il est régulièrement invité comme professeur ou conférencier dans des universités étrangères ou grandes écoles de musique.

Bio-bibliographie Florence Lethurgez

Agrégée d'éducation musicale, docteure en sociologie, maître de conférences HdR en Sciences de l'Information et de la Communication à Aix-Marseille Université, Florence Lethurgez est chercheure permanente de l'UMR 8562 Centre Norbert Elias. Ces travaux et publications sont consacrés aux textes d'accompagnement de la musique contemporaine et de l'opéra. Leurs résultats offrent une perspective comparative féconde entre les domaines de la sociologie, de l'information et de la communication et de la musicologie.

Résumé

L'émotion en sciences humaines reste un objet discret et discrédité par l'étalement de l'intime au détriment de la raison. Tout un pan de la recherche scientifique en psychologie a inspiré des travaux plus récents en sciences de l'information et de la communication et en musicologie didactique sur les fonctions des émotions dans la genèse d'une œuvre. Cet article propose une analyse entre émotions et processus créatifs par l'approche sémiologique sur ce qui se joue entre les signes, les objets et les pratiques compositionnelles et narratives. Mêlant l'étude de l'analyse des particelles à celles des notices d'un opéra Nô, *Sumidagawa*, nous détaillons deux processus dynamiques anthropologiques de création musicale, l'un en entrée, où les émotions inspirent le projet, l'autre en sortie, où elles sont « composées », pour en saisir la réalité des transformations communicationnelles.

Mots clés
Emotions ; anthropologie de la création musicale ; sociomusicologie ; musicologie didactique ;

Abstract

Emotion in the human sciences remains a discreet object and discredited by the spread of the intimate to the detriment of reason. A whole section of scientific research in psychology has inspired more recent work in information and communication sciences and in didactic musicology on the functions of emotions in the genesis of a work. This article offers an analysis between emotions and creative processes through a semiological approach on what is at play between signs, objects and compositional and narrative practices. Combining the study of the analysis of particles with those of the notes of a Noh opera, Sumidagawa, we detail two dynamic anthropological processes of musical creation, one at the start, where the emotions inspire the project, the other at the exit, where they are "composed", to grasp the reality of communicational transformations.
Keywords
Emotions; anthropology of musical creation; sociomusicology; musicology.

Resumen

La emoción en las ciencias humanas sigue siendo un objeto discreto y desacreditado por la difusión de la privacidad en detrimento de la razón. Toda una sección de investigación científica en psicología ha inspirado trabajos más recientes en las ciencias de la información y la comunicación y en la musicología didáctica sobre las funciones de las emociones en la génesis de una obra. Este artículo ofrece un análisis entre las emociones y los procesos creativos a través de un enfoque semiológico sobre lo que está en juego entre signos, objetos y prácticas compositivas y narrativas. Combinando el estudio del análisis de partículas con los de las notas de una ópera Noh, *Sumidagawa*, detallamos dos procesos antropológicos dinámicos de creación musical, uno al inicio, donde las emociones inspiran el proyecto, el otro a la salida., Donde están "compuestos", para captar la realidad de las transformaciones comunicacionales.
Palabras clave
Emociones; antropología de la creación musical; sociomusicología; musicología didáctica;

Introduction

L’émotion reste un objet d’étude discret dans le champ des sciences humaines. Pour autant, le champ émotionnel se manifeste dans la relation anthropologique de l’homme à la création musicale. Le rapport aux émotions est travaillé musicalement par le compositeur pour créer des espaces sociaux intersubjectifs favorisant la réception de l'œuvre. L’émotion est une entrée, qui permet de rendre compte d’une relation (anthropologique, sociale, psychologique, artistique, esthétique…) à la musique. Considérer le « tournant émotionnel » de l’art

contemporain, identifié par la critique philosophique[1], comme une rupture socio-historique laisse supposer que les émotions n'interviennent que de manière contingente, voire parasite, dans le processus créatif. C'est pourquoi la recherche scientifique, notamment en psychologie, n'a inspiré que très récemment des travaux en sociologie, en sciences de l'information et de la communication et en musicologie didactique[2]. Raisons pour lesquelles nous proposons une approche anthropologique des processus de création musicale fondée sur les émotions en partant des outils méthodologiques de ces sciences sociales.

Le champ de recherches en communication musicale est encore émergent[3], en particulier dans le domaine des musiques savantes, classique ou contemporaine, et reposent sur des dispositifs médiatiques innovants comme ses formes de médiation[4].

Notre propos concerne l'histoire génétique de l'opéra Nô *Sumidagawa* en étudiant les processus de musicalisation et de verbalisation des émotions. Notre recherche porte sur les contenus des esquisses musicales et des notices rédigées par le compositeur à l'occasion de la publication de sa partition. Ses écrits sont confrontés à des verbatims recueillis par un enseignant-chercheur en musicologie didactique sur des tâches d'écriture. Nous souhaitons dégager le régime d'apparition des émotions tant par l'analyse des esquisses musicales que par celle des notices.

Cette étude souhaite, globalement, revaloriser, la fonction épistémologique de l'affect : soit la place accordée à l'émotion, dans l'univers de sens et de pratique d'un compositeur. Nous faisons l'hypothèse que la trace de l'activité du musicien, résultat de la contingence, a été impactée par les différentes émotions qui ont traversé sa pensée créative.

Ainsi, le régime universel ou particulier de l'émotion peut être questionné, sachant que le premier est l'affaire de la psychologie et des neurosciences, tandis que le second, celui de la sociologie, et ici de la socio-didactique de la communication musicale. L'émotion est à l'origine du projet compositionnel. Elle produit des mouvements, des choix successifs, que l'analyse musicale et discursive permet d'identifier. L'émotion, dans le discours, est associée à certains genres communicationnels, certaines thématiques et certaines préoccupations qui valent autant en musique qu'en paroles. Or, les deux ordres, musical et verbal, montrent que l'émotion est impactée par la dimension mésogénétique[5], soit une genèse liée au milieu, à l'environnement, et à la contingence (moyens compositionnels par exemple). Comment les

---

[1] Pierre Livet, *Émotions et rationalité morale*, Presses Universitaires de France, 2002 ; Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1938, Livre de poche, Philosophie, 1995.

[2] Pascal Terrien, *L'écoute musicale au collège : fondements anthropologiques et psychologiques*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Pascal Terrien, *De la musicologie à la didactique de l'enseignement musical: vers une musicologie didactique*, Thèse d'habilitation à diriger des recherches. Université Lumière Lyon 2, 2017.

[3] Céline Lambeau, « Communication musicale » ? Construire la musique comme objet pour les SIC. *Études de communication*, 2010, 35-2(2), p. 135-148 ; Hervé Zénouda. « Vers une Science de l'Information et de la Communication Musicale », in Maud Pelissier, Nicolas Pelissier. *"Métamorphoses numériques" : Art, culture et communication*, Paris, L'Harmattan, 2017.

[4] Florence Lethurgez, « Les métaphores dans les notes de présentation des œuvres contemporaines : un outil de communication avec les publics ? », in *"Métaphore et musique"*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 ; Florence Lethurgez, « Écrire et dire le travail au public : notes d'intentions et de programme de la musique contemporaine ». *Ergologia*, 2017, 18, p. 81-104 ; Florence Lethurgez, *À l'épreuve de la verbalisation de la musique : acteur.trice.s, pratiques, médias, circuit socio-communicationnel*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches. AMU (Aix-Marseille Université), 2020.

[5] Nous empruntons ce terme à la didactique contemporaine des mathématiques (Chevallard, 1985)

émotions interviennent-elles dans la démarche créative de l'artiste ? Existe-t-il un rapport d'empêchement réciproque entre l'émotion et le traitement du matériau musical ?
Pour vérifier l'hypothèse que l'émotion ne peut être que contingente (voire parasite) à la création d'un opéra, nous détaillons deux processus dynamiques de création musicale. L'un en entrée, où les émotions inspirent le projet, l'autre en sortie, où elles sont « composées ». Notre étude doit permettre de saisir l'image sonore originelle du compositeur, en prise avec les contraintes matérielles propres à l'exercice compositionnel.

État de la littérature et cadre théorique : du réel des émotions aux émotions réalisées

Quelques définitions retenues en psychologie

Il est extrêmement rare que le rapport à la musique ne suscite pas chez un individu des émotions créant des espaces imaginaires ou des rappels d'états antérieurs liés à des contextes de sa vie passée[6]. L'envie de pratiquer un instrument de musique, de jouer de la musique, permet au sujet d'exprimer ses émotions en explorant le monde sonore[7], tout en adaptant son rapport au monde. La pratique musicale devient une pratique médiatrice entre le sujet et le monde qui l'entoure en transformant ses émotions en son, en geste, en rapport aux autres, en répétitions attentives et performatives, en musique, qui à son tour, possède la capacité d'émouvoir d'autres sujets. Musique et émotion semblent ainsi être les deux faces d'une même pièce qui conduit le compositeur à l'expression sonore d'un état biologique et psychologique[8].

Comme la notion de « musique », celle d'« émotion » ne se laisse pas enfermer dans une seule définition. Si l'émotion peut être positive ou négative[9], elle recouvre tant d'états qu'elle ne peut être réduite à un seul. C'est le mouvement vers l'extérieur que Jean-Paul Sartre écrit ainsi :

> L'émotion, c'est la transformation du monde […] c'est le corps qui, dirigé par la conscience, change ses rapports au monde pour que le monde change ses qualités […] l'émotion n'est pas

[6] Douglas Turnbull, Luke Barrington, David Torres, Gert Lanckriet, "Semantic Annotation and Retrieval of Music and Sound Effects," in *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, vol. 16, no. 2, pp. 467-476, Feb. 2008 ; Yi-Hsuan Yang, Yu-Ching Lin, Ya-Fan Su, Homer H. Chen, "A regression approach to music emotion recognition", *IEEE Transaction on audio, speech, and language processing*, vol. 16, n° 2, 2008, p. 448-457.
[7] Jean-Pierre Mialaret, , *Explorations musicales instrumentales chez le jeune enfant*. Paris PUF, 1997.
[8] Jennifer A.Fredricks, Phyllis C.Blumenfeld, and Alison H.Paris, "School engagement: Potential of the concept, state of the evidence." *Review of educational research* 74.1, 2004, p. 59-109 ; Pascal Terrien, *L'écoute musicale au collège : fondements anthropologiques et psychologiques*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Olivier Sack, *Musicophilia. La musique et cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009 ; Jean-Jacques Quintin, Monica Masperi, « Reliance, liance et alliance : opérationnalité des concepts dans l'analyse du climat socio-relationnel de groupes restreints d'apprentissage en ligne », *Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication*, 2010, *13* ; Daniel Levitin, *De la note au cerveau: l'influence de la musique sur notre comportement*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2010.
[9] Elizabeth A. Linnenbrink, and Paul R. Pintrich, "The role of self-efficacy beliefs instudent engagement and learning intheclassroom", *Reading &Writing Quarterly* 19.2, 2003, p 119-137 ; Molinari *et al*., 2016 ; Paul R. Pintrich, "Motivation and classroom learning", *Handbook of psychology*, John Wiley & Sons, 2003, p. 103-122.

> un accident, c'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend son "être dans le monde"[10].

Cette citation souligne l'impact de l'émotion sur la conscience du sujet. Elle est la manifestation d'un ressenti qui induit une modification du milieu[11] par le sujet qui donne du sens à son activité et à son engagement[12].

Dans le domaine de la psychologie, Henri Wallon[13] considère que :

> De l'émotion à l'affectivité se profile le versant intérieur de cette vie psychique où le soi peut se saisir ; du mouvement à l'intelligence se profile son versant extérieur où le monde peut être saisi. L'expression est la ligne de crête de ces deux versants et en les unifiant, affirme l'être individuel[14].

Wallon[15] explique comment les mouvements du corps traduisent une émotion. Ces mouvements donnent naissance à l'expressivité du sujet tout en renforçant sa conscience artistique. La manifestation d'une émotion est l'origine de la manifestation de l'œuvre. « [Elle] est, entre l'automatisme et l'action objective, un moment de vie psychique. Elle fait le trait d'union entre le mouvement qui lui préexiste et la conscience qu'elle inaugure »[16]. En d'autres termes, elle transforme le milieu par le mouvement, et dans le cas de la composition musicale, elle est une actrice de l'activité perceptive qui modifie l'organisation temporelle et spatiale de l'événement sonore. Si elle induit le concept d'activité[17], elle induit aussi les actions qui lui sont attachées.

Plus récemment, le champ des neurosciences s'est intéressé au concept d'émotion, notamment avec les travaux d'Antonio Damasio[18]. Ses travaux soulignent qu'elle est le point de départ de facultés de raisonnement, et qu'elle implique de ce fait, des conséquences ultérieures, dont la verbalisation[19]. Ce concept justifie le fait de travailler ici sur un double corpus, fait de sons et de mots. Damasio distingue les émotions primaires, celles appartenant à l'ensemble des membres de l'espèce, des émotions secondaires ou vicariantes, celles acquises culturellement, et les émotions d'arrière-plan qui traduisent une réponse à la contingence du moment[20]. Ses travaux nous ont conduit à essayer de trouver des indices de

---

[10] Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1938, Livre de poche, Philosophie, 1995, p. 79-82.
[11] On entend par milieu, aussi bien l'environnement dans lequel évolue le sujet que les objets avec lesquels il interagit (Brousseau, 1998).
[12] Bernard Charlot, *Du rapport au savoir. Éléments pour une théorie*, Paris, Anthropos, Paris, 1997/2002.
[13] Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant*. Paris, PUF, 1934/1976.
[14] Denise Osson, « La fonction expressive chez l'enfant d'après l'œuvre de Henri Wallon », *Psychologie Médicale*, 15, 1983, p. 947.
[15] Henri Wallon, *L'enfant turbulent*, Paris, PUF, 1925/1984
[16] Jean-Yves Rochex, « Vygotski et Wallon : pour une pensée dialectique des rapports entre pensée et affect », in Clot Yves (sous la direction de), *Avec Vygotski*, Paris, La Dispute/SNEDIT, 1999, p. 121.
[17] Marie Santiago-Delefosse, « Activité et émotions : une perspective développementale des émotions comme instruments psychologiques », *Bulletin de psychologie*, 2004, *57* (1), p. 29-36.
[18] Antonio Damasio, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1995
[19] Antonio Damasio, *Le sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999.
[20] Antonio Damasio, « Les émotions, source de la conscience », *Sciences Humaines*, vol. 119, 2001, p. 44-47.

l'impact des émotions dans l'émergence des savoirs musicaux lors d'une activité d'écoute[21]. Ils nous ont aussi permis d'établir des relations entre les résultats de la recherche en psychologie de la perception musicale[22] et ceux en neurosciences de la musique[23], notamment entre les effets produits par une perception musicale et l'élaboration de la source sonore. Ce travail constitue ainsi une autre étape, qui cherche à établir des relations cette fois avec la sociologie de l'écoute de la musique d'une part, et les sciences de la communication musicale d'autre part.

Retenons de cette première approche non exhaustive de différentes définitions de la notion d'émotion qu'elles décrivent un mouvement vers l'extérieur et qu'elles peuvent avoir une valence positive ou négative. Elles semblent être à l'origine de la conscience du sujet, de son rapport au monde, et favoriser l'accès au langage, à la verbalisation, et donc à la créativité par la formalisation de l'idée. L'émotion est à la fois l'extériorisation d'un éprouvé et l'outil de sa mise en forme.

Du réel de l'émotion à l'émotion réalisée musicalement

Si l'émotion est la source de toute activité comme de toute communication, elle occupe une place importante dans les mécanismes de la créativité musicale[24]. Les émotions apparaissent dans une réalité précise, celle de l'instant vécu[25]. Cet état à la fois psychologique et physiologique, nommé le *flow* par Csikszentmihalyi[26], se traduit chez le compositeur par une concentration intense, un engagement volontaire dans l'activité ; il devient une expérience autotélique et qui entre donc en tension avec l'activité de communication, propre notamment, à l'écriture d'une notice sur son œuvre.
Cet état de *flow* permet au compositeur d'effectuer des choix de timbres, de hauteurs, de durées, d'intensités et de spatialité. Une image mentale du son peut ne pas posséder de contours déterminés. Ce sont les contraintes liées à l'environnement (lieux et espaces), aux

[21] Pascal Terrien, *L'écoute musicale : de l'émotion à la construction de savoirs dans l'activité d'écoute d'œuvre au collège*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Mialaret). Université Paris IV Sorbonne, France, 2004.
[22] Arlette Zenatti, « Goût musical, émotion esthétique », in Zenatti, Arlette (sous la direction de), *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, 1994, p. 177 à 204 ; John A.Sloboda, Jane W. Davidson, Michael JA Howe, Dereck G. Moore, "The role of practice in the development of performing musicians" *British journal of psychology*, 1996, vol. 87, no 2, p. 287-309.
[23] Emmanuel Bigand, Stephen McAdams, *Penser les sons: Psychologie cognitive de l'audition*. Paris, PUF, 1994. Lire aussi : Régine Kolinsky, José Morais, et Isabelle Peretz, *Musique, langage, émotion: Approche neuro-cognitive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, et , Isabelle Peretz, *Apprendre la musique. Nouvelles des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2018.
[24] John A. Sloboda, "Individual differences in music performance", *Trends in cognitive sciences*, 2000, vol. 4, no 10, p. 397-403 ; John A. Sloboda, Jane W. Davidson, Michael JA Howe, Dereck G. Moore, "The role of practice in the development of performing musicians" *British journal of psychology*, 1996, vol. 87, no 2, p. 287-309.
[25] Paul A. Schutz, Reinhard Pekrun, *Emotion in education*. Vol. 10. San Diego, CA: Academic Press, 2007 ; Pascal Terrien, *L'écoute musicale au collège : fondements anthropologiques et psychologiques*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Moshe Zeidner, *Test anxiety: The state of the art*, New York, Plenum1998.
[26] Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The psychology of optimal experience*, New York, Harper & Row, 1990, et , Mihaly Csikszentmihalyi, "Society, culture, and person: A systems view of creativity", *The systems model of creativity*. Springer, Dordrecht, 2014, p. 47-61.

matériels (instruments de musique, informatiques, numériques), aux techniques (d'écriture, de mise en son, etc.), qui portent les compositeurs à faire ces choix dans la conduite d'un discours musical[27], et à réaliser des actions. Les émotions adviennent d'événements qui produisent en se métamorphosant des œuvres d'arts[28] sous l'influence d'une succession d'actions. C'est dans cette métamorphose et ce mouvement de "transport" d'une totalité transcendante vers une totalité immanente de l'émotion qu'on passe du réel de l'émotion, son intégrité, un tout, à l'émotion réalisée, la partition ou les actions opérées par le compositeur, des choix faits à défaut des autres, pour recréer une totalité qui à son tour va provoquer des émotions. Nous empruntons à Y. Clot[29] cette distinction entre le réel de l'activité et l'activité réalisée qui permet d'expliquer comment l'action dans l'activité révèle et transforme l'émotion : « Il y a donc un devenir, en partie imprédictible, du réel de l'activité dans l'activité réalisée, de l'activité dans l'action, et inversement. »[30]. En d'autres termes, c'est parce que le compositeur organise des actions précises sur les paramètres du son dans le temps et l'espace qu'il donne une forme sonore et musicale à ses émotions tout cherchant à en susciter chez les auditeurs.

L'émotion réelle est l'éprouvé du musicien, son image sonore, l'émotion réalisée est le fait musical, la forme, qu'il a donné à cet éprouvé. Cela révèle aussi que l'émotion possède un rôle fonctionnel qui permet au compositeur d'évaluer le milieu (la contingence), de le réguler, de préparer l'action, de développer la réflexion afin, notamment, de communiquer des intentions[31]. Ce rôle fonctionnel organise les conduites cognitives du compositeur : « C'est la cognition – ce que la personne pense être la cause de l'activation – qui détermine l'émotion ressentie. »[32], ce qui rejoint la théorie de Vygotski. En d'autres termes, l'émotion comme instrument psychologique régule l'activité du sujet.

---

[27] Sur les recherches en génétique et le discours musicale, lire : Nicolas Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littérature*, vol. 178, no. 2, 2015, p. 105-116 ; François-Xavier Féron, « Sur les traces de la musique spectrale: Analyse génétique des modèles compositionnels dans" Périodes"(1974) de Gérard Grisey », *Revue de musicologie*, 2010, p. 411-443, Philippe Leroux, « Questions de faire. La génétique musicale in vivo… vue du côté du créateur », *Genesis. Manuscrits–Recherche–Invention*, 31, 2010, p. 55-63, et, Terrien, P. (2013). For a Didactical Approach to Electroacoustic Musics: The example of *Metallics* by Yan Maresz. *Organised Sound*, Volume 18, Special Issue 02, August, pp. 161-169.

Terrien, P. (2014). *Sumidagawa* from Noh theatre to opera: Changing aesthetics and identity. In Maeder, C. & Cavagna, M. (eds), *Philology and performing arts, a challenge*. Louvain, Presses Universitaires de Louvain, p. 225-255.

Terrien, P. (2017). La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique. *Ergologie n°17*, Société International d'Ergologie, p. 153-180.

[28] Vygotski, L. (1924/2003). *Conscience, inconscient, émotions*. Traduit par Françoise Sève et Gabriel Fernandez. Paris, La Dispute.

[29] Yves Clot, *Travail et pouvoir d'agir*, Paris, PUF, 2008.

[30] Yves Clot, « Théorie en clinique de l'activité », in Bruno Maggi, *Interpréter l'agir, un défi théorique*. Paris, Presses Universitaire de France, 2011, p. 24.

[31] Bernard Rimé, Klaus R. Scherer (sous la direction de), *Les émotions*, Neuchâtel - Paris, Delachaux & Niestlé, 1989.

[32] Nico F.Frijda, « Les théories des émotions : un bilan », in Rimé Bernard, Scherer, Klaus R. (sous la direction de), *Les émotions*, Neuchâtel - Paris, Delachaux &Niestlé, 1989, p. 23.

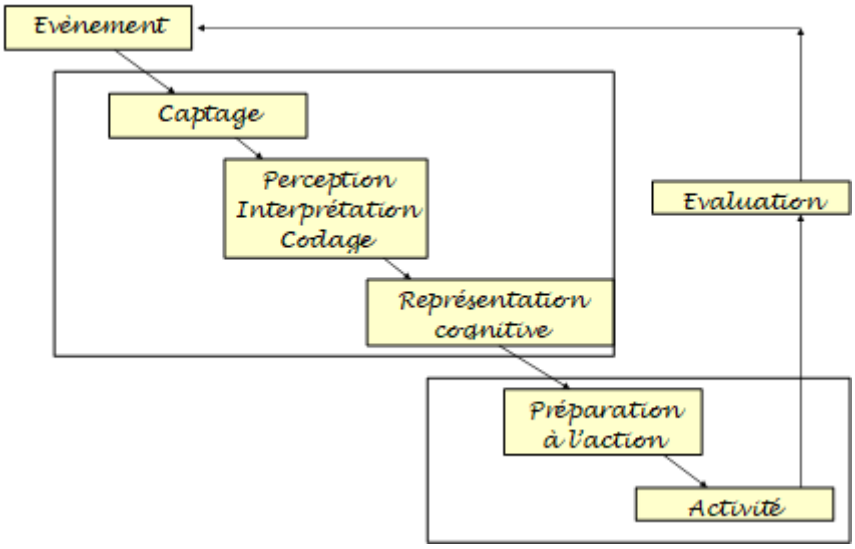


Fig. 1 : Représentation schématique des fonctions de l'émotion selon Terrien (2006, p. 52)

Ainsi décrites, les fonctions de l'émotion permettent d'envisager comment le musicien s'engage dans une activité pour résoudre des tâches compositionnelles. On peut aussi appréhender l'émotion comme un outil cognitif, de sorte qu'une boucle itérative renvoie le sujet à l'événement en le requalifiant. Cet outil cognitif a deux types d'effets sur l'activité[33]. Il permet à la fois d'amplifier l'activité « en agissant sur la performance de son utilisateur » et de la réorganiser « en modifiant l'activité cognitive » du sujet[34]. Il semble que l'émotion devienne à la fois un outil *pour* la composition et un outil *de* la composition pour paraphraser Gentaz et Dessus[35]. Dans l'acte compositionnel, l'émotion en tant qu'outil cognitif est une aide à l'activité et partie intégrante de cette activité en la réorganisant sans cesse.
L'émotion comme outil cognitif est à la fois action et médiation[36] entre l'événement qui la suscite et les activités qu'elle nécessite pour réaliser l'objet. Elle est l'outil qui engage ou ré-engage le compositeur dans son activité créative.
Ainsi, le réel de l'émotion serait l'ensemble des possibles que suscite l'image sonore présente dans l'esprit du compositeur, l'émotion réalisée la somme des actions et choix compositionnels mis en forme par le langage musical.

Quelques approches des émotions en sociologie et sciences de l'information et de la communication

L'émotion est, avec la sociologie et les sciences de l'information et de la communication, replacée dans sa mésogenèse c'est-à-dire dans son contexte, son monde social singulier.

Son rôle est notamment examiné par les nouvelles sociologies de l'individu[37]. L'individuation renvoie à un modèle d'individu structurellement fabriqué par une société

[33] Roy D Pea, "Integrating human and computer intelligence", *New Directions for Child and Adolescent Development*, 1985, vol. 1985, no 28, p. 75-96.
[34] Edouard Gentaz, Philippe Dessus, *Comprendre les apprentissages*, Paris, Dunod, 2004, p. 99.
[35] Edouard Gentaz, Philippe Dessus, *Comprendre les apprentissages*, Paris, Dunod, 2004, p. 101.
[36] Alexis Leontiev, « Le développement du psychisme », Paris, Editions Sociales,1976.

donnée[38]. En même temps, le sujet se construit, comme tel, au cours d'un processus d'individuation qui puise ses sources dans la subjectivité. Un lien est établi entre subjectivité et émotion, ce qui permet d'articuler perspective psychologique et sociologique[39]. L'émotion reçoit un traitement particulier dans l'approche compréhensive[40], en tant que facteur d'expression d'une subjectivité qui est au principe même des relations sociales. Les motifs et valeurs qui constituent le sujet en tant qu'individu se donnent sous la forme de ressentis émotionnels qu'il s'agit de partager avec les autres, de porter à leur connaissance et de faire reconnaître[41].

Elle entre aujourd'hui dans de nombreux champs d'analyse. Les émotions sont intégrées dans les analyses des pratiques culturelles et de l'expérience esthétique. L'émotion engage l'individu entier dans sa singularité au cours d'échanges avec autrui, notamment par le biais de l'art. Elle est associée à la notion de goût, qu'elle requalifie de manière permanente. L'émotion est ce qui forme le goût, qui, à son tour, forme les émotions, selon un processus d'affinement qui permet à l'individu de se développer[42].

L'émotion est également travaillée par les sciences de l'information et de la communication[43], notamment dans le domaine des formes culturelles de la communication[44]. L'approche développée ici relève, dans le domaine de la communication musicale, de l'activité de verbalisation de la musique. Elle est entendue comme un processus communicationnel, allant de la création à la réception, en passant par la critique et la médiation des œuvres musicales. L'émotion concrète en vient à s'exprimer par le langage. Nous analysons la musique, telle qu'elle s'exprime, comme réalité sonore, mais également réalité discursive. Le discours est, selon nous, un matériau empirique où observer le phénomène d'impact associé à l'émotion.

---

[37] Danilo_Martuccelli, François de Singly, *Les sociologies de l'individu***,** Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009 ; Danilo Martuccelli, *La société singulariste*, Paris, Armand Colin, 2010 ; Federico Tarragoni, *Sociologies de l'individu*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2018.

[38] Danilo_Martuccelli, « Individu / individuation », in Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique,* Érès, 2019, p. 101-103.

[39] L'individuation constitue le milieu de notre recherche, puisque nous faisons, avec la psychologie des émotions, l'hypothèse que l'émotion permet à l'individu de se développer. Nous établissons ici un lien avec les perspectives psychologiques du développement de l'individu.

[40] Apel, K. O. (2000). Expliquer-comprendre. La controverse centrale des sciences humaines. Paris : Cerf [Edition originale : 1979].

[41] François de Singly, *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, Paris, 2003.

[42] Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart, *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française, 2000

[43] Laurence Allard, Frédéric Vandenberghe, « Express yourself ! Les pages perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer », Réseaux 1/2003 (n° 117), p.191-219.

[44] Un numéro récent de la revue *Culture et musée* est notamment consacré aux émotions dans l'exposition. Marzia Varutti y pose les bases d'une « muséologie des émotions ». Voir Marzia Varutti, « Vers une muséologie des émotions », *Culture & Musées* [En ligne], 36 | 2020, mis en ligne le 23 novembre 2020, consulté le 13 décembre 2020.

Les textes d'accompagnement des œuvres, en particulier les notices, permettent d'éclairer les liens entre émotions et activités créatives. On peut observer dans ces textes, la manière dont le compositeur va choisir des mots pour articuler les différentes dimensions de son activité, et mettre en relation communication et création.

Bilan et proposition d'hypothèse d'analyse

Nous posons dans cet article une hypothèse que l'émotion est profondément intégrée au processus de création d'un opéra, et nous allons vérifier comment les processus créatifs (le réel) à l'œuvre contraignent et redéfinissent celui de composition (le réalisé). Ainsi, le travail de secondarisation de l'émotion réelle-primaire, conduit l'artiste à donner forme à une émotion réalisée-vicariée. Ce travail de secondarisation révèle la dimension expérientielle caractérisée verbalement.

Le réel de l'émotion est l'émotion primaire ressentie par l'artiste avant qu'il ne donne une forme à son geste. L'émotion réalisée est le fruit des émotions vicariantes et d'arrière-plan traduites dans l'artefact musical. Dès lors, la parole sur l'œuvre est une modalité centrale d'individuation artistique qui donne à comprendre la genèse et le déroulement du geste créatif. Elle révèle le processus de vicarisation de l'émotion par le logos sur l'œuvre. Le régime verbal de l'émotion en constitue une forme socio-communicationnelle.

Pour le chercheur en sciences de l'information et de la communication, tout comme pour celui en sciences de l'éducation, l'hypothèse est que le « vicariant » correspond au travail didactique du social dans le langage. Nous entendons par didactique cette instance de secondarisation du savoir. C'est à partir de ce travail, expression narrative d'une individuation spécifique, que les acteurs vont communiquer. L'émotion est ainsi un vecteur de conception, de création, de perception et de communication. Nous voulons démontrer, dans cette étude, que l'émotion vicariante, comme objet, est une courroie entre perspectives didactiques et socio-communicationnelles.

Les choix de conception du compositeur sont la mise en forme de ses émotions. Celles-ci passent ici par le travail de rédaction du livret de l'opéra. L'intrigue choisie, soit le compositeur recours à un librettiste, soit il se charge d'en rédiger le texte. De l'idée originale au processus de rédaction dans le contexte d'un genre musical tel qu'un opéra, le travail d'écriture ou de réécriture précise les contours du ressenti. A la sonorité des mots sont associées l'organisation et l'articulation des sons dans leur dimension de hauteur, de durée, de timbre, d'intensité, voire de spatialité. Les contours mélodico-rythmiques, soutenus par les harmonies habillées des couleurs des timbres (voix et instruments) et de leurs intensités, visent à exprimer à la fois ce que le compositeur ressent et veut faire ressentir aux auditeurs. Et pour que cela soit rendu possible dans le temps et l'espace, il lui faut penser la structuration de son discours musical.

Ces différentes phases de conception de l'œuvre passent par le tâtonnement, depuis la mise en musique du réel des émotions du compositeur, par l'élaboration d'esquisses, leur superposition en strates pour en comparer les effets, afin d'aboutir à l'émotion réalisée. Ces différents moments dialogiques entre les éléments musicaux et les éprouvés du compositeur s'ajustent, lorsqu'il s'agit d'organiser l'œuvre dans la complexité de ses dimensions, pour la donner à entendre et à voir. Les commentaires sur l'œuvre se déplient pour s'adresser aux musiciens, au metteur en scène et à son équipe. Ce deuxième niveau de dire sur le faire apparaît avec la communauté de pratique qui se met en place lors de la mise en scène. Ces différentes strates de commentaires ont pour seul objectif d'atteindre une émotion réalisée qui touche le public.

L'opéra et ses éléments

Description des données

Nous nous sommes appuyés sur les traces (ébauches et notes) communiquées par le compositeur, la partition éditée, les entretiens menés avec l'artiste, et les notices d'accompagnement publiées dans la partition. Les esquisses et autres traces proviennent des photocopies des carnets de travail du compositeur, de bribes de partitions et du manuscrit de l'opéra. A partir de ces traces, le musicologue a mené des entretiens libres ou semi-directifs avec le créateur. Ce dernier y décrit la genèse de l'œuvre, expose sa démarche créatrice, et explique les ajustements auxquels il a dû procéder pour composer son opéra, puis accompagner les artistes dans sa réalisation.

La genèse du livret

Le compositeur élabore son livret à partir des différents textes de la pièce *Sumidagawa* jouée dans les cinq écoles de théâtre Nô. Pour mémoire, le texte fondateur de l'histoire de *Sumidagawa* s'appuie sur un poème anonyme du XI^{e} siècle, le *Conte d'Isé,* attribué à Arwara Narihira. Les rimes décrivent la détresse d'un amour perdu. Ce thème est repris au XV^{e} siècle par Kanze Motomasa, fondateur de l'école Nô portant son nom, qui adapte un fait divers relatant la quête d'une mère à la recherche de son enfant kidnappé.
Ayant recherché les cinq versions originales de cette pièce pour chaque école, Susumu Yoshida suit principalement le texte de l'école Kanze et procède à un premier travail d'adaptation pour en faire un livret d'opéra.

De cette première version, Yoshida va écrire huit autres livrets. La deuxième version est la traduction en japonais moderne du premier travail réalisé à partir des bribes de textes originaux et des aménagements réalisés par le compositeur. Le troisième livret est une adaptation « mot pour mot » du livret japonais en écriture alphabétique pour faciliter le travail des chanteurs. Le quatrième livret est la traduction française du texte pour en faciliter la compréhension. La réduction en français de ce texte mise au début de la partition représente la cinquième version. La sixième version réalisée par le compositeur sert de

support à l'émaki qui est déroulé sur scène pendant le spectacle. La traduction en français de cet émaki pour le sous-titrage qui passe sur le prompteur est la septième version. Les huitième et neuvième version sont les textes en japonais et français qui sont écrits sous les portées de la partition éditée par Billaudot en 2008. Lorsque nous observons l'important travail d'écriture sur ces différentes versions, nous comprenons la déclaration du compositeur. Il précise qu'il a voulu défendre la beauté lyrique de la langue japonaise et y sensibiliser les chanteurs.
L'opéra Nô *Sumidagawa* est une œuvre pour deux chanteurs (soprano et baryton) et un quatuor de percussionnistes, visible des spectateurs.

Les notices

La perspective des sciences de l'information et de la communication prend en considération les différents genres de discours exprimés par les acteurs. La musique « savante » d'aujourd'hui, présente un intérêt particulier, en ce que le compositeur recourt à un dispositif de communication nouveau, la notice d'œuvre, qu'il rédige lui-même. Elle lui permet de s'exprimer directement au public, afin d'accompagner son expérience d'écoute lors du concert. L'analyse de ses modalités communicationnelles permet de cartographier de manière fine et renouvelée les pratiques qui ont lieu dans le champ de cette musique. La notice est en quelque sorte le récit rapporté d'une démarche, aussi bien de création (idées, matériau) que de conception (circonstances concrètes, difficultés rencontrées). Elle met des mots sur un objet réalisé, même si elle peut-être un espace d'anamnèse pour le compositeur. Il peut, à la faveur de cet exercice, revenir sur les traces de ses intentions originelles ; mais, de fait, l'œuvre est bien là, et il faut en rendre compte. La notice communique en même temps qu'elle est un angle mort. Elle ne peut pas tout dire, mais permet d'avoir accès à ce qui ne peut pas être dit autrement.

Les notices écrites par le compositeur Susumu Yoshida sur son opéra *Sumidagawa* sont consignées sur l'édition de la partition. Elles adoptent le format réduit habituel d'une demi-page, et se déclinent en notice sur l'œuvre proprement dite et en notice sur le livret. Les deux sont signées et datées par le compositeur. Cependant nous n'étudions dans cet article que la notice sur l'œuvre.

> **La notice de l'opéra *Sumidagawa :***
> *Écrire un opéra dont la partie instrumentale est confiée aux seules quatre percussions peut paraître incongru. Mais lorsque le quatuor de percussion Rhizome m'a demandé de le faire pour eux, j'ai pensé aussitôt au théâtre Nô où il n'y a que trois percussions et une flûte comme instruments. Dans ce projet pour le théâtre de Cornouaille, il y avait une autre contrainte : deux chanteurs au maximum. J'ai examiné plus de deux cents pièces de Nô et j'ai choisi « La rivière Sumida ». Comment réduire à deux le nombre de quatre chanteurs plus un chœur de la partition originale ? Comment traiter la dramaturgie spécifique du théâtre Nô – l'auto-présentation des personnages, le mélange de la première personne et de la troisième personne, et la liberté spatio-temporelle, par exemple ? Comment adapter le texte original qui est d'une haute tenue mais incompréhensible aux japonais d'aujourd'hui ? Comment*

comprendre le côté bouddhique et chamanique de la pièce ? Autant de problématiques qui m'ont passionné. De plus, je me réjouis du fait que le compositeur anglais Benjamin BRITTEN en ait déjà tiré un opéra en 1964, « Curlew River ». Écrire un opéra sur un texte déjà traité par d'autres compositeurs est un procédé oublié par l'histoire de la musique occidentale. Je suis heureux de renouer avec cette tradition.

Susumu Yoshida
9 août 2007

Analyse la partition et de la notice

Les deux cadres scientifiques convoqués dans ce travail soumettent les données à des opérations interprétatives en partie communes. Le principe de transposition didactique utilisé en didactique des disciplines nous a permis d'organiser les différentes données recueillies et leur analyse. Notion importante de la didactique des disciplines, la transposition didactique consiste à analyser « l'ensemble des transformations successives adaptatives »[45] qu'un savoir subit pour être enseigné. Dans le cas de l'analyse des esquisses laissées par le compositeur, nous pouvons ainsi observer comment le musicien transforme successivement son objet pour l'adapter à son discours musical. Cette notion nous permet de réaliser l'analyse génétique de l'œuvre au regard de l'ensemble des possibles compositionnels. A chaque étape de cette transposition didactique, les données recueillies dans les notices, nous permettent d'observer comment les émotions de l'artiste régulent son activité, ses choix, ou comment on passe du réel de l'émotion, - l'ensemble des possibles -, à l'émotion réalisée, - la trace écrite. Dans le cadre de cette analyse des données, nous limiterons notre investigation à quelques exemples illustrant le travail sur le texte, sur la mélodie, et sur l'adaptation réalisée pour aider les artistes à jouer l'œuvre.

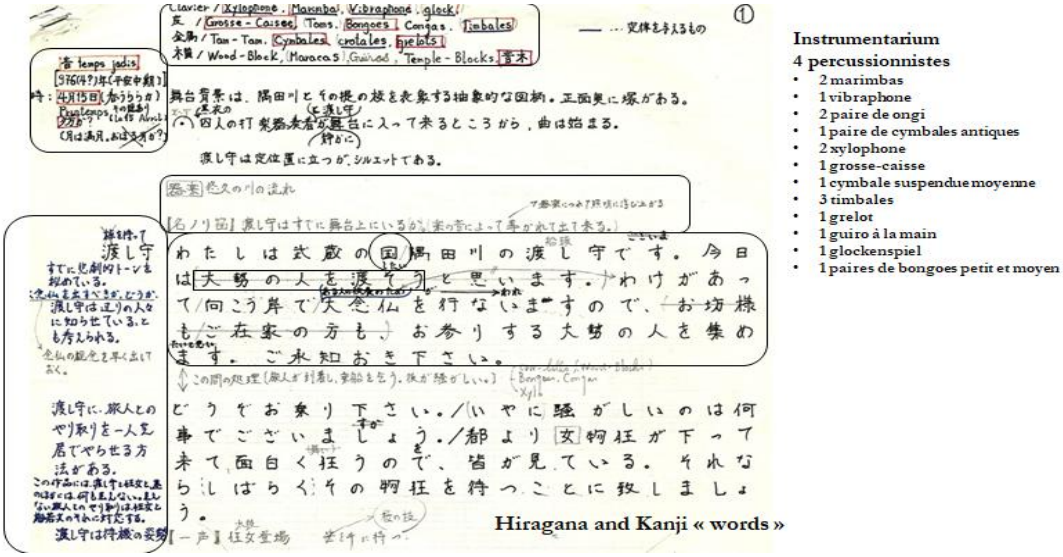
Analyse musicale

Le recueil des esquisses révèle le passage du texte de la pièce de théâtre Nô *Sumidagawa* au livret de l'opéra *Sumidagawa*. Yoshida s'empare des cinq textes écrits pour les cinq grandes écoles de théâtre Nô et les refond en un unique livret d'opéra, en adaptant la langue à la vocalité occidentale.

Le compositeur ayant fixé son choix sur le texte de l'école Kanzé pour des raisons de plus grande affordance avec la pensée occidentale, il opère des ajustements dans l'écriture du texte, notamment en mélangeant des bribes de textes originaux à des bribes de phrases qu'il crée. On peut relever un syncrétisme d'écriture par le croisement de caractères en hiragana, en kanji et en signes occidentaux. Le compositeur procède à la compression de l'intrigue en la réduisant aux deux acteurs-chanteurs sur scène. Son travail représente une sorte de palimpseste des différents livrets destinés aux chanteurs et aux artistes réglant la mise en

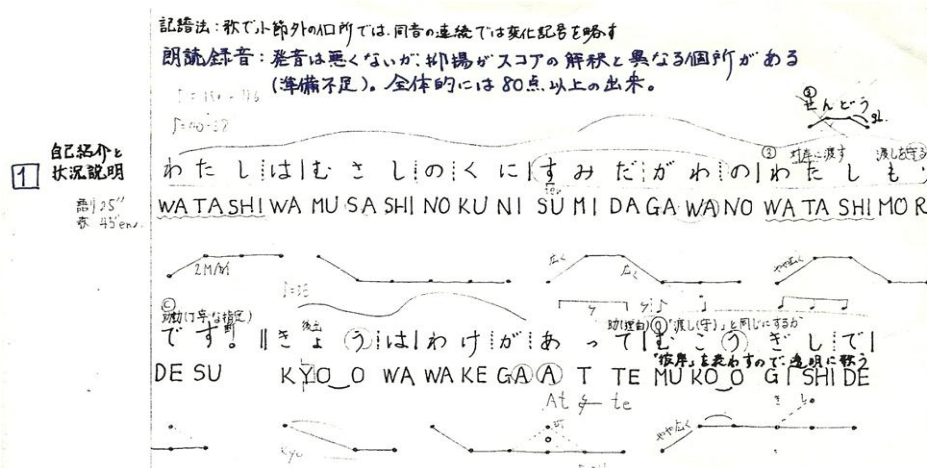
[45] Yves Chevallard, Marie-Alberte Johsua, *La transposition didactique: du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985.

scène. C'est aussi un palimpseste de différentes traces mélodiques qui servent de matrice à la ligne vocale finale.



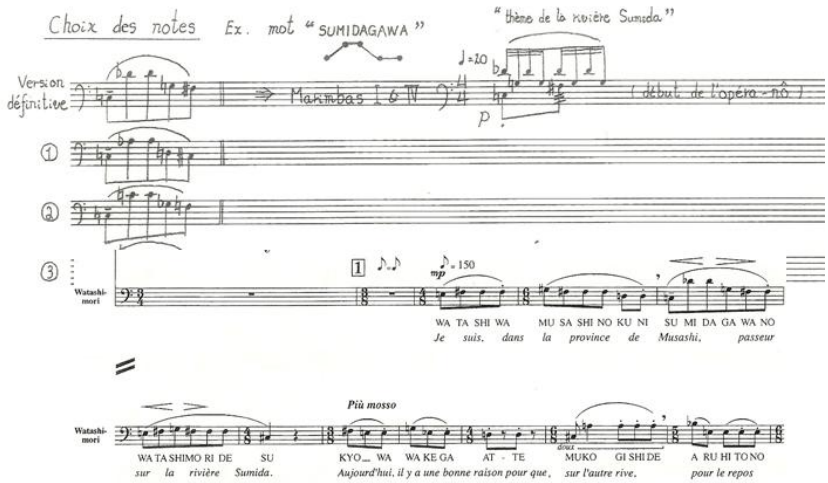
Ill. 1 : Extrait de la 1ère page du livret de travail du compositeur S. Yoshida

Dans ce premier document, extrait du premier cahier de notes du compositeur, apparaissent des bribes mélodiques adaptées sur texte initial de Kanzé Motomasa (cartouche central), des traces sur le choix d'un instrumentarium possible (cartouche supérieur), mais aussi des notes évoquant l'atmosphère de cette première scène (cartouche dans la marge gauche). Les différences de couleurs (encre *vs* crayon à papier ou stylo) renseignent aussi sur le développement de l'esquisse entre texte et annotations sur le texte. Enfin, les lignes dessinées au crayon à papier au-dessus du texte sont les prémices de la mélodie qu'entend intérieurement le compositeur, sans qu'à ce stade les hauteurs discrètes ne soient arrêtées. Ces lignes décrivent une première approche d'intonations en relation avec la musicalité du texte. Le compositeur confirme ces premiers gestes musicaux dans les entretiens tenus sur l'opéra.



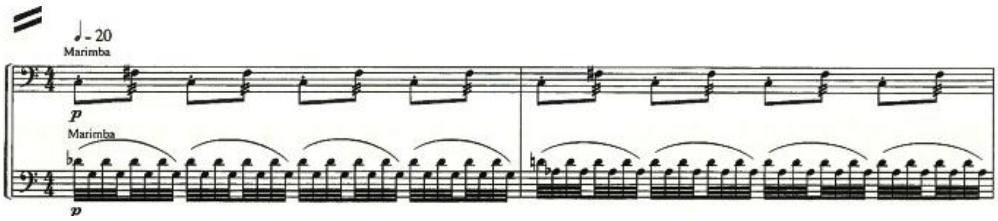
Ill. 2 : Extrait du 2e livret de travail de S. Yoshida

Ce deuxième exemple marque une autre étape du processus créatif du musicien. Aux courbes dessinant une possible mélodie sont ajoutés des segments de lignes ponctuées par des points et précisant l'intervalle retenu (2mM) ou le nom des notes (*si*, *sol*), ou des indications agogiques (liaisons/KYO-O; KO-O). Parfois, les segments en pointillés soulignent l'indécision mélodique du compositeur. À l'instar d'une transposition didactique d'un savoir, le musicien élabore géométriquement sa mélodie, passant ainsi d'images sonores associées aux mouvements du texte à la structuration et la définition des durées et des hauteurs déterminées pour les faire tenir sur du papier réglé. Ce document renseigne sur les procédés compositionnels de l'artiste. Ces ajustements progressifs sont la manifestation et la traduction du passage d'une émotion première, ou réel de l'émotion, à une émotion réalisée.



Ill. 3 : Extrait du carnet d'esquisses mélodiques de S. Yoshida et bribes de la mélodie.

Ce troisième exemple illustre la mise en musique progressive du mot *Sumidagawa*. Après avoir écrit plus de sept esquisses mélodiques sur ce mot, le compositeur n'en retient qu'une seule qui apparaît à chaque fois que le mot est prononcé. Ces choix sont fondés sur la force expressive des hauteurs en lien avec la sonorité et la rythmicité des mots, d'une part, et sur le potentiel contrapuntique de la cellule mélodique, d'autre part. Yoshida revient très souvent dans nos entretiens sur son goût de l'écriture contrapuntique. Il souligne comment la musique japonaise est associée à ce style d'écriture. Ces choix sont liés aux émotions qu'il revit en se remémorant la musique traditionnelle de son pays. En comparant le dessin en ligne brisée à la mélodie, nous pouvons suivre le lent travail de gestation musicale qui permet au compositeur d'enchaîner les bribes de mélodies les unes aux autres. L'analyse de cette bribe mélodique attachée au mot *Sumidagawa* donne aussi naissance à l'organisation musicale de l'ouverture de l'opéra.



Ill. 4 : Bribes de l'ouverture de l'opéra.

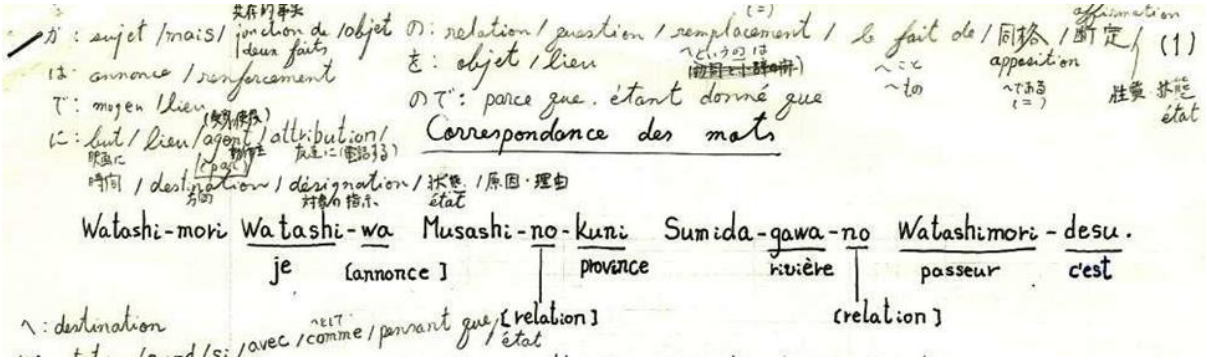
On retrouve dans cette écriture de l'ouverture de l'opéra l'ensemble des notes de la mélodie que le compositeur travaille tant au niveau des hauteurs que des rythmes. Cela crée une tension progressive qui se résout sur la première note prononcée a cappella par l'un des chanteurs. Sous l'apparente stabilité rythmique des mesures qui s'enchaînent, on perçoit une tension émotionnelle due aux jeux de rapports entre les intervalles et leur progression par chromatismes. Cet artifice de tension est le fruit de l'activité créative et exprime l'émotion réalisée du compositeur. Ces transformations progressives des éléments musicaux sont autant de transpositions didactiques qui indiquent le rapport évolutif du musicien aux hauteurs, aux durées, aux intensités des sons.

Ce dernier aspect de notre analyse de données porte sur les trois versions du texte destinées aux musiciens, à l'équipe scénique (metteur en scène, éclairagiste, décorateur, assistants et personnels), et au public. S'il travaille musicalement au transfert de ses émotions vers les spectateurs, il sait d'expérience que la médiation de l'ensemble des artistes repose sur une dramaturgie qui permet (rend possible) leur perception. Pour cela, le compositeur procède à différentes transcriptions de son texte pour qu'il soit appropriable par ses partenaires artistiques. Ces transformations du texte sont d'autres formes de transpositions didactiques. La traduction du livret du japonais au français ne représente que la partie émergée de l'iceberg, car d'autres sous-textes sont écrits pour la partition, le texte du prompteur (l'opéra est donné en japonais), et pour le travail de prononciation phonétique des chanteurs.

Livret	Texte avec partition	Prompteur
Je suis passeur sur la rivière Sumida, dans la province de Musashi	Je suis, dans la province de Musashi, passeur sur la rivière Sumida.	Je suis passeur sur la rivière Sumida.
Aujourd'hui, sur l'autre rive, on va adresser de grandes invocations à Amida pour le repos d'une âme.	Aujourd'hui, il y a une bonne raison pour que, sur l'autre rive, pour le repos de l'âme de quelqu'un, on aille adresser de grandes invocations à Amida.	Aujourd'hui, de l'autre côté de la rivière, la foule vient prier pour le repos d'une âme.
Je vais accueillir tous ceux qui viennent pour prier. (en insistant)	Ceux qui viennent prier là nombreux, ces gens, je vais les rassembler.	Je fais traverser les pèlerins.
Je veux que vous sachiez tout	Je veux que vous sachiez tout	Je veux que vous sachiez cela.

cela.	cela.	Venez, prenez place.

Ill. 5 : Bribes de transcriptions du livret écrit en japonais au texte français traduisant les paroles en japonais de l'opéra, et celles qui passent sur le prompteur pour le public.



Ill. 6 : Notes manuscrites extraites des carnets du compositeur lors de son travail de transcription pour faciliter l'apprentissage des rôles et mélodies des chanteurs.

Ces différentes strates d'écriture du texte, qui possèdent toutes une visée didactique, révèlent l'importance que le compositeur attache à la transmission de ses émotions, à la création d'émotions pour chacun de ses interlocuteurs, qu'il soit artiste ou auditeur. A travers ces transcriptions successives, qui résultent des activités du compositeur, c'est le réel de l'émotion qui est transformé en émotion réalisée. C'est une forme d'épistémologie des émotions qui résulte du travail de transposition didactique effectué par le compositeur.

Analyse de la notice de l'opéra

Dans la notice de l'opéra *Sumidagawa*, reproduite ci-dessus, quelles sont les caractéristiques des thèmes, genres communicationnels, séquences narratives, préoccupations, etc. qui sont attachées à l'émotion verbalisée ? De fait, le compositeur effectue un travail socio-communicationnel en direction du public, dont l'émotion « dite » est une composante particulière.

Nos outils descriptifs s'appuient sur des méthodes qualitatives d'analyse de discours qui autorisent une lecture à la fois formelle et sémantique d'éléments superposés[46].

Un premier niveau de balayage des corpus relève d'une analyse thématique. Les catégories recensées dans les corpus de notices que nous avons analysés sont les suivantes : explication du titre, assignations génériques, filiation, idée germinale, finalités compositionnelles, matériau et son traitement, déroulement temporel, description des sons, circonstances de création, moyens techniques, commanditaires, interprètes, dédicataires[47].

La dimension adressée de ces écrits nous conduit ensuite à mobiliser un outil descriptif défini par la rhétorique et la poétique, les genres communicationnels descriptif, expressif et argumentatif[48] . Le compositeur définit sa relation au public par un texte qui contribue à rendre perceptible (genre descriptif), intelligible (genre explicatif), sensible (genre expressif) et convainquant (genre argumentatif) son objet : l'œuvre musicale. L'entrelacement en est la caractéristique principale, à l'inverse des genres littéraires (narratif, fictionnel, poétique), ce qui constitue un résultat d'analyse en soi. La description s'appuie sur des éléments qui apportent force argumentative et couleur sensible. L'émotion est cadrée, par des bribes de description ou d'information. L'expression, très rarement une fin en soi, anime une description et renforce une argumentation. Elle peut être associée à des finalités compositionnelles. Ainsi, la notice est-elle un espace communicationnel dense et complexe.

Ces deux premières phases d'analyse, descriptives, sont complétées par une analyse en catégories conceptualisantes, qui s'inscrit plus en profondeur dans la perspective compréhensive de la recherche[49]. L'enchevêtrement discursif décrit plus haut correspond au mode de manifestation de ces catégories dont l'identification peut échapper aux logiciels de traitement lexicométrique, auxquels nous pouvons avoir recours par ailleurs. Il s'agit d'unités d'élaboration conceptuelle qui ne sont pas définies *ex ante*. Elles sont composées à partir de l'analyse compréhensive[50] et permettent, en retour, de l'approfondir. Elles sont « l'analyse, la conceptualisation, la théorisation en progression. »[51]. Elles sont liées à une perspective théorique, une problématique et des hypothèses et sont destinées à saisir les grandes unités de signification que les enquêtés engagent dans leur discours. Elles portent ici en elles la

[46] Philippe Breton, Serge Proulx, *L'explosion de la communication*, Paris, La Découverte, 2012 (4e édition) ; Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002 ; Pierre Paillé, Alain Mucchielli, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. «U», 2016.

[47] Florence Lethurgez, « Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine », *Comparatismes en Sorbonne, Écrire (sur) la musique*, 5-2014, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/9_LETHURGEZ.pdf, repéré le 10 septembre 2017.

[48] Philippe Breton, Serge Proulx, *L'explosion de la communication*, Paris, La Découverte, 2012 (4e édition).

[49] Jason Luckerhoff, François Guillemette, *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Québec, Presses de l'Université du Québec 2012 ; Pierre Paillé, Alain Mucchielli, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. «U», 2016.

[50] Pierre Paillé, Alain Mucchielli, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. «U», 2016, p.315-374.

[51] *Ibid*., p. 316.

spécificité du rapport que le compositeur entretient avec son activité. Elles correspondent aux questionnements qui structurent de manière transversale son discours. S'y attachent des principes, des valeurs, que le compositeur peut associer dans son activité : rationalité, engagement, sensibilité, etc.

Quelques résultats

Sur la musique

Le travail du compositeur a pour résultat la longue transformation de l'image sonore d'un éprouvé, le réel de l'émotion, à l'écriture de la partition, l'émotion réalisée. La structuration de l'œuvre passe par la structuration progressive des émotions, allant des émotions primaires aux émotions vicariantes, sous forme d'intonations à des hauteurs déterminées, de durées, de timbres vocaux ou instrumentaux, d'intensités. L'évocation de la perte de l'enfant et de la quête de cette mère pour retrouver sa trace, qui suscite une vive émotion chez le spectateur d'une pièce de théâtre Nô, demande au compositeur un travail important sur les paramètres du son, attachés au verbe ou aux instruments.

L'analyse des quelques éléments de texte et de musique montre comment du réel d'une émotion suscité par un événement dramatique on passe aux émotions réalisées par la structuration et l'organisation du discours musical. Le compositeur fait les choix qu'il estime les plus appropriés à rendre compte de celles-ci. La description des différentes strates de texte, de leur destination, des esquisses mélodiques au chant continu des protagonistes donne à comprendre le rôle et l'impact des émotions dans l'élaboration du discours musical.

Si le choix de l'instrumentarium (cf. quatuor de percussions) est soumis à des contraintes budgétaires, Yoshida les contourne en faisant appel à sa mémoire émotionnelle liée à sa culture musicale japonaise. La variété des timbres qu'offre les instruments à percussion lui permet de travailler à l'évocation des atmosphères des temples bouddhistes ou des scènes de théâtres Nô. La frappe sur des lames en métal ou en bois, sur des peaux, en tenant compte des modes de jeux les plus appropriés aux épisodes de la pièce, crée un environnement, un climat, qui enveloppe l'auditeur dès le début de l'œuvre. Les modalités d'écriture contrapuntique mise en œuvre dans ce prélude, l'évolution croissante et décroissante des intonations, le tempo imprimé de cette marche associée aux deux types de durées superposées, installent une ambiance d'attente chez l'audio-spectateur. Les voix entrent lorsque les instruments se taisent. Le texte en japonais fondu dans les lignes mélodiques chantées a cappella par les solistes accroît cette orientalité, pour ne pas dire l'exotisme, suscitée par les timbres du prélude. La mélodie semble économe. Elle utilise principalement une linéarité de tons conjoints, si proches, que l'intervalle de 9^{e} mineure ascendante suivie de la 5te diminuée descendante sur le mot titre *Sumidagawa*, déchire l'espace sonore de ces premiers instants lyriques.

Plus loin (ch.32-35), le compositeur utilise le chœur comme dans le théâtre antique grec et l'associe à l'évocation de l'âme de l'enfant disparu dans une prière à Bouddha. Cet instant de musique marque la rencontre du genre occidental de l'opéra et de la tradition scénique du théâtre Nô dans une synthèse du timbre des voix et du texte de la prière.
Musicalement, le compositeur alterne passage uniquement instrumentaux, aux nombreux espaces de silences et aux mélodies vocales. À la sobriété instrumentale répond le silence et une vocalité expurgée de toute virtuosité lyrique. La virtuosité des musiciens est dans le dépouillement invitant au recueillement, à la méditation.

Sur la notice

Nous présentons ici de manière synthétique les résultats de notre analyse, sachant que le raisonnement du compositeur, sur le plan thématique, est structuré en trois parties : contraintes compositionnelles circonstanciées et choix effectués ; problématiques rencontrées ; inscription dans une filiation. Le régime communicationnel de la notice est tendanciellement explicatif et argumentatif. Il s'appuie sur de nombreux connecteurs logiques et chronologiques et s'emploie à définir un geste compositionnel global : « Écrire un opéra ». Une articulation fine entre perspective individuelle et collective est établie par le compositeur, qui mobilise à la fois le pronom personnel et le cadre universel des verbes à l'infinitif.
La première partie de la notice revient sur les contraintes circonstanciées propres à la composition de l'opéra : « Écrire un opéra dont la partie instrumentale est confiée aux seules quatre percussions peut paraître incongru[52]. »

Le compositeur précise les moyens compositionnels disponibles pour réaliser la partie orchestrale et souligne un décalage, notamment d'échelle, entre l'orchestre d'opéra et l'effectif dont il dispose. Il explique la chronologie de la création : « Mais lorsque le quatuor de percussions Rhizome m'a demandé de le faire pour eux, j'ai pensé aussitôt au théâtre Nô où il n'y a que trois percussions et une flûte comme instruments[53]. »

Il développe une séquence narrative sur les circonstances concrètes qui conditionnent de manière décisive son activité créatrice singulière, ici le commanditaire , et le processus de création et de conception. Une équivalence sonore est ainsi posée par le compositeur entre les moyens instrumentaux dont il dispose et le genre traditionnel le théâtre Nô dont il va s'inspirer plus globalement encore (livret, dramaturgie, etc.).
La narration du processus créatif se poursuit et se focalise sur le choix opéré par le compositeur, concernant cette fois, ce troisième élément essentiel de l'opéra qu'est le livret : « J'ai examiné plus de deux cents pièces de Nô et j'ai choisi "*La rivière Sumida*"[54] »

[52] Notice du livret, 2009.
[53] *Ibid*.
[54] Traduction : *Sumidagawa*.

Le compositeur prend totalement la main et montre comment il s'approprie le genre, par une activité personnelle soutenue, l'examen d'un corpus large qui lui permet d'aboutir à un choix. Il mobilise également la puissance de l'effet de titre : *« La rivière Sumida »*, un élément naturel situé par un nom propre. La deuxième partie de la notice se caractérise par une succession de quatre phrases interrogatives : le nombre réduit de chanteurs ; le traitement spécifique de la dramaturgie du théâtre Nô ; l'adaptation de texte à un livret d'opéra ; la transmission par la musique de l'esprit bouddhique et chamanique de la pièce.

Il s'agit, pour le compositeur, de trouver des solutions par et pour la composition de l'œuvre. La narration du parcours créateur concret s'achève avec l'énoncé des problématiques. Susumu Yoshida compose en quelque sorte sa notice en reprenant son incipit : « Écrire un opéra ». Son geste compositionnel singulier est mis en regard de ses pairs, selon deux échelles : individuelle, avec Britten et collective, avec l'histoire de l'opéra occidental (en miroir de l'histoire du théâtre traditionnel japonais). Une émotion forte et subjective est associée à la première : « Je me réjouis (…) Je suis heureux de renouer avec cette tradition[55] ». Les catégories conceptualisantes relevées sont doubles et articulées : autopoïétique et syncrétique. La préoccupation autopoïétique se traduit, chez le compositeur, par une dépense réflexive, sur la manière dont il a transformé les contraintes compositionnelles en une opportunité de faire dialoguer deux traditions, de passer en quelque sorte d'un plan matériel à un plan spirituel. La préoccupation syncrétique montre, depuis les verbalisations du compositeur, comment il aménage la rencontre concrète entre des mondes distincts, dans et par le processus compositionnel : opéra occidental et théâtre Nô. L'analyse musicale de traces montre, quant à elle, comment il aménage la rencontre entre la polyphonie occidentale et la monodie japonaise, l'écriture analytique (orchestration de timbre) et synthétique (couleurs d'accords). Les réminiscences culturelles, sous forme d'agglomération de cultures, font face aux contraintes que rencontre le compositeur, le quatuor de percussion notamment.

Cette notice d'œuvre est davantage informationnelle que communicationnelle. Elle est centrée sur la démarche, le faire, plus que l'entendre. Pour autant, elle décrit un parcours créatif qui va dans le sens d'un approfondissement de l'émotion que le compositeur souhaite partager avec son public. Elle révèle le travail de construction sociale de l'émotion, à partir du processus d'individuation social et artistique du compositeur. L'explication et l'argumentation sont ponctuées par une dynamique émotionnelle. A l'idée germinale, le Nô, correspond une image sonore et une émotion collective. À la réalisation, est associée une émotion vicariée : « je suis heureux de renouer[56] ». La chronologie du travail compositionnel affine le travail vicariant de l'émotion. En outre, l'auteur semble, par l'acte d'écriture de la notice, répondre à une injonction culturelle de politesse. Elle est conçue comme un acte de respect, une adresse préalable au lecteur, par lequel il se préoccupe de ce que l'auditeur pourrait penser de son œuvre, avant même de se préoccuper de ce qu'elle signifie pour lui. Dans la notice, le compositeur assigne une place à son émotion dans la démarche

[55] Notice du livret, 2009.

[56] Notice du livret, 2009.

chronologique de création et de conception. Comme tout discours, elle est prise dans une temporalité, une spatialité et une sociabilité d'expérience. On peut ainsi contacter une temporalité de l'émotion associée à la composition.

Discussion et conclusion

Notre hypothèse est que le « vicariant » correspond au travail du social dans le langage, donc à un travail socio-sémiotique, et que, c'est à partir de ce travail, -expression narrative d'une individuation spécifique -, que les acteurs vont communiquer. Les émotions vicariantes sont associées à des supports qui font partie du social. Ces émotions sont construites à la fois à partir de cet environnement, et de la sélection propre que le sujet va en faire. Il s'agit de retrouver dans les verbalisations, ces supports d'émotions vicariantes tels que la nature (la rivière Sumida), le Bouddhisme, le théâtre Nô, etc. Les croisements entre musicologie, sciences de l'éducation et sciences de l'information et de la communication cherchent à décrire et comprendre les processus d'intermédiation qui constituent les mondes sociaux. Le passage de l'un à l'autre se fait par le travail de secondarisation des processus compositionnels et narratifs. Le régime verbal de l'émotion en constitue une forme sociale tout à fait particulière. Cette entrée d'analyse nous permet de saisir l'articulation fine entre pratiques de verbalisation et pratiques de composition.

L'étude des émotions est un objet de recherche que peuvent aborder de manière très différente les sciences humaines, favorisant l'ouverture de liens épistémologiques et méthodologiques entre les disciplines, ici la musicologie didactique et les sciences de la communication.
Nous l'envisageons plus précisément dans le champ de la génétique compositionnelle à laquelle ce dispositif pluridisciplinaire apporte une valeur ajoutée, notamment par l'usage de certains outils propres à la socio-musicologie didactique. Ces approches permettent de consolider, méthodologiquement, le travail de transposition didactique, à partir des fondements épistémologiques de l'œuvre. Cette analyse permet de construire des tâches et d'avoir des outils pour mieux expliquer ce qui est engagé dans les activités. On saisit l'articulation fine entre pratiques de verbalisation et pratiques de composition.

Le parcours de l'analyse de la notice repose sur un travail de confrontation. Les narrations-descriptions de l'émotion sont différenciées, dans la notice, selon des modalités dont les principes font l'objet de l'analyse, dans les relevés comme dans l'interprétation.
En quoi ces discours sont-ils superposés, le cas échéant ? En quoi relèvent-t-ils d'un palimpseste ? Nous ne sommes jamais dans un univers parfaitement superposable de correspondances. Ces deux strates discursives contiennent les marques verbales d'un travail de réflexion enchâssé sur une première activité, la composition, et une seconde, le discours sur l'œuvre.

La superposition du contenu des notices informe sur la dimension processuelle de la démarche de création et de conception, et sur le réel de la composition (ce qu'imagine le compositeur) et la composition réalisée (ce qu'il a composé).
Le surgissement successif des émotions par la verbalisation et leur mise en musique relève d'un même processus. L'analyse musicale et des discours permet d'en comprendre certains rouages spécifiques. Le travail d'écriture du compositeur est aussi un travail du social, quête d'unité et d'unicité, notamment identitaire. Les esquisses musicales, la notice permettent d'observer une écriture de vocation et d'intention. Un récit y est déposé, qui mime, dans sa fragmentation, le parcours créatif du compositeur, avec ses aléas et ses difficultés. Nous articulons une analyse fondée sur des traces compositionnelles et discursives. Elle s'appuie ainsi sur un protocole séquentiel.

Les strates de discours comportent les aspects de vectorisation de l'émotion. En partant d'une analyse des notices ou de la musique, on fait émerger par recoupement la dimension émotionnelle qui en conduit le projet, avant même d'avoir rencontré le compositeur. L'œuvre ne « dit » rien d'émotionnel et a, pourtant, un potentiel émotionnel. Ce parcours analytique à plusieurs strates permet de cartographier les lieux et les formes de musicographie contemporaine qui offrent un cadre d'expression à l'émotion. Notre travail nous a permis, d'une part, de vérifier l'hypothèse que l'émotion est un vecteur créatif, de conception de création, de perception, et de communication, et d'autre part, comment l'émotion conduit le processus créatif soumis à la contingence. Il permet d'identifier les différents aspects de vectorisation qu'impliquent les émotions vicariantes. Ainsi les différentes bribes de mélodies, les différentes strates de livrets, les différentes notices et séquences de verbalisation sur l'œuvre sont autant d'éléments qui révèlent le processus émotionnel en acte. Notre proposition souhaite rendre compte de cet impact par l'utilisation d'outils qui sont issus de croisements épistémologiques et méthodologiques pluridisciplinaires.

L'expression d'une individuation créative chez le compositeur passe par la mise en acte (et la mise en œuvre) de l'émotion conceptualisée et matérialisée musicalement et verbalement. Ainsi on observe comment l'éprouvé du musicien se transforme en objet pour créer des éprouvés chez l'auditeur.

Références bibliographiques

Allard Laurence, Vandenberghe Frédéric, « Express yourself ! Les pages perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer », *Réseaux* 1/117, 2003, p. 191-219. https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2003-1-page-191.htm

Apel Karl Otto, *Expliquer-comprendre. La controverse centrale des sciences humaines*, Paris, CERF, 1979/2000.

Bigand Emmanuel, McAdams Stephen, *Penser les sons: Psychologie cognitive de l'audition*. Paris, PUF, 1994.

Breton Philippe, Proulx Serge, *L'explosion de la communication*, Paris, La Découverte, 2012 (4e édition).

Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
Charlot Bernard, *Du rapport au savoir. Éléments pour une théorie*, Paris, Anthropos, Paris, 1997/2002.
Chevallard Yves et Johsua Marie-Alberte, *La transposition didactique: du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985.
Clot Yves, « Théorie en clinique de l'activité », Maggi, Bruno, *Interpréter l'agir, un défi théorique*, Paris, Presses Universitaire de France, 2011, p. 17-39. https://doi.org/10.3917/puf.maggi.2011.01.0017"
Clot Yves, *Travail et pouvoir d'agir*, Paris, PUF, 2008.
Csikszentmihalyi Mihaly et Csikszentmihalyi Mihaly, *Flow: The psychology of optimal experience*, New York, Harper & Row, 1990.
Csikszentmihalyi Mihaly, "Society, culture, and person: A systems view of creativity", *The systems model of creativity*. Springer, Dordrecht, 2014, p. 47-61. https://doi.org/10.1007/978-94-017-9085-7_4
Damasio Antonio, « Les émotions, source de la conscience », *Sciences Humaines*, vol. 119, 2001, p. 44-47. https://doi.org/10.3917/sh.dorti.2014.01.0278
Damasio Antonio, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1995.
Damasio, Antonio, *Le sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999.
Donin Nicolas, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littérature*, vol. 178, no. 2, 2015, p. 105-116. https://doi.org/10.3917/litt.178.0105
Féron François-Xavier, « Sur les traces de la musique spectrale: Analyse génétique des modèles compositionnels dans" Périodes"(1974) de Gérard Grisey », *Revue de musicologie*, 2010, p. 411-443. http://www.jstor.org/stable/41637956
Fredricks Jennifer A., Blumenfeld Phyllis C., and Paris Alison H., "School engagement: Potential of the concept, state of the evidence." *Review of educational research* 74.1, 2004, p. 59-109. https://doi.org/10.3102/00346543074001059
Frijda Nico F., « Les théories des émotions : un bilan », in Rimé Bernard, Scherer, Klaus R. (sous la direction de), *Les émotions*, Neuchâtel - Paris, Delachaux &Niestlé, 1989, p. 21-97.
Gentaz Edouard, Dessus Philippe, *Comprendre les apprentissages*, Paris, Dunod, 2004.
Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie, Gomart Emilie, *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française, 2000.
Kolinsky Régine, Morais José, Peretz Isabelle, *Musique, langage, émotion: Approche neuro-cognitive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
Lambeau Céline, « Communication musicale»? Construire la musique comme objet pour les SIC », *Études de communication. langages, information, médiations*, 35, 2010, p. 135-148. https://doi.org/10.4000/edc.2275
Leontiev Alexis, « Le développement du psychisme », Paris, Editions Sociales,1976.
Leroux Philippe, « Questions de faire. La génétique musicale in vivo… vue du côté du créateur », *Genesis. Manuscrits–Recherche–Invention*, 31, 2010, p. 55-63. https://doi.org/10.4000/genesis.335
Lethurgez Florence, « Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine », *Comparatismes en Sorbonne, Écrire (sur) la musique*, 5-2014, http://www.crlc.paris- sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/9_LETHURGEZ.pdf, repéré le 10 septembre 2017.
Lethurgez Florence, « Les métaphores dans les notes de présentation des œuvres contemporaines : un outil de communication avec les publics ? », in *"Métaphore et musique"*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 ;

Lethurgez Florence, « Écrire et dire le travail au public : notes d'intentions et de programme de la musique contemporaine ». *Ergologia*, 2017, 18, p. 81-104 ;

Lethurgez Florence, *À l'épreuve de la verbalisation de la musique : acteur.trice.s, pratiques, médias, circuit socio-communicationnel*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches. AMU (Aix-Marseille Université), 2020.

Levitin Daniel, *De la note au cerveau: l'influence de la musique sur notre comportement*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2010.

Linnenbrink Elizabeth A., and Pintrich Paul R., "The role of self-efficacy beliefs instudent engagement and learning intheclassroom", *Reading &Writing Quarterly* 19.2, 2003, p 119-137. https://doi.org/10.1080/10573560308223

Livet Pierre, *Émotions et rationalité morale*, Presses Universitaires de France, 2002.

Luckerhoff Jason, Guillemette François, *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Québec, Presses de l'Université du Québec 2012.

Martuccelli Danilo, de Singly François, *Les sociologies de l'individu***,** Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009.

Martuccelli Danilo, *La société singulariste*, Paris, Armand Colin, 2010.

Martuccelli Danilo, « Individu / individuation », in Christine Delory-Momberger éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Érès, 2019, p. 101-103.

Mialaret, Jean-Pierre, *Explorations musicales instrumentales chez le jeune enfant*. Paris PUF, 1997.

Osson Denise, « La fonction expressive chez l'enfant d'après l'œuvre de Henri Wallon », *Psychologie Médicale*, 15, 1983, p. 947-951.

Paillé Pierre, Mucchielli Alain, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2016.

Pea Roy D, "Integrating human and computer intelligence", *New Directions for Child and Adolescent Development*, 1985, vol. 1985, no 28, p. 75-96. https://doi.org/10.1002/cd.23219852807

Peretz Isabelle, *Apprendre la musique. Nouvelles des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2018.

Pintrich Paul R., "Motivation and classroom learning", *Handbook of psychology*, John Wiley & Sons, 2003, p. 103-122. https://doi.org/10.1002/0471264385.wei0706

Quintin Jean-Jacques, Masperi Monica, « Reliance, liance et alliance : opérationnalité des concepts dans l'analyse du climat socio-relationnel de groupes restreints d'apprentissage en ligne », *Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication*, 2010, *13*, https://doi.org/10.4000/alsic.1702

Rimé Bernard, Scherer Klaus R. (sous la direction de), *Les émotions*, Neuchâtel - Paris, Delachaux & Niestlé, 1989.

Rochex Jean-Yves, « Vygotski et Wallon : pour une pensée dialectique des rapports entre pensée et affect », in Clot Yves (sous la direction de), *Avec Vygotski*, Paris, La Dispute/SNEDIT, 1999, p. 119 à 185.

Sack Olivier, *Musicophilia. La musique et cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009.

Santiago-Delefosse Marie, « Activité et émotions : une perspective développementale des émotions comme instruments psychologiques », *Bulletin de psychologie*, 2004, *57* (1), p. 29-36.

Sartre Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1938, Livre de poche, Philosophie, 1995.

Schutz Paul A., Pekrun Reinhard, *Emotion in education*. Vol. 10. San Diego, CA: Academic Press, 2007. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-372545-5.X5000-X

Singly François de, *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, Paris, 2003.

Sloboda John A., “Individual differences in music performance”, *Trends in cognitive sciences*, 2000, vol. 4, no 10, p. 397-403. https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01531-X

Sloboda John A., Davidson Jane W., Howe Michael JA, Moore Dereck G., “The role of practice in the development of performing musicians” *British journal of psychology*, 1996, vol. 87, no 2, p. 287-309. https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1996.tb02591.x

Tarragoni Federico, *Sociologies de l’individu*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2018.

Terrien Pascal, *L'écoute musicale : de l'émotion à la construction de savoirs dans l'activité d'écoute d'œuvre au collège*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Mialaret). Université Paris IV Sorbonne, France, 2004. http://www.theses.fr/2004PA040001

Terrien Pascal, *L’écoute musicale au collège : fondements anthropologiques et psychologiques*, Paris, L’Harmattan, 2006.

Terrien Pascal, “The example of *Metallics* by Yan Maresz”, *Organised Sound*, Vol. 18/02, 2013, p. 161-169. doi:10.1017/S1355771813000071

Terrien Pascal, “*Sumidagawa* from Noh theatre to opera: Changing aesthetics and identity”, Maeder Constantin, Cavagna Maeder (eds), *Philology and performing arts, a challenge*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2014, p. 225-255.

Terrien Pascal, « La création musicale ou le travail de l’artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu’artistique », *Ergologie*, n°17, Société International d’Ergologie, 2017, p. 153-180.

Terrien Pascal, *De la musicologie à la didactique de l’enseignement musical: vers une musicologie didactique*, Thèse d’habilitation à diriger des recherches. Université Lumière Lyon 2, 2017.

Turnbull Douglas, Barrington Luke, Torres David, Lanckriet Gert, "Semantic Annotation and Retrieval of Music and Sound Effects," in *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, vol. 16, no. 2, pp. 467-476, Feb. 2008. DOI: 10.1109/TASL.2007.913750

Varutti Marzia, « Vers une muséologie des émotions », *Culture & Musées* [En ligne], 36 | 2020, mis en ligne le 23 novembre 2020. https://doi.org/10.4000/culturemusees.5751

Vygotski, Lev, *La psychologie de l’art*, La Dispute, 2005

Vygotski Lev, *Conscience, inconscient, émotions*, Traduit par Françoise Sève et Gabriel Fernandez, La Dispute.1924/2003.

Wallon Henri, *Les origines du caractère chez l’enfant*, Paris, Boivin, 1934, Paris, PUF, 1976.

Wallon Henri, *L’enfant turbulent*, Paris, PUF, 1925/1984

Yang Yi-Hsuan, Lin Yu-Ching, Su Ya-Fan, Chen Homer H., “A regression approach to music emotion recognition”, *IEEE Transaction on audio, speech, and language processing*, vol. 16, n° 2, 2008, p. 448-457. DOI**:** 10.1109/TASL.2007.911513

Zeidner Moshe, *Test anxiety: The state of the art*, New York, Plenum1998.

Zenatti Arlette, « Goût musical, émotion esthétique », in Zenatti, Arlette (sous la direction de), *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, 1994, p. 177 à 204.

Zénouda Hervé, « Vers une Science de l'Information et de la Communication Musicale », in Pelissier Maud, Pelissier Nicolas. *"Métamorphoses numériques" : Art, culture et communication*, L’Harmattan, 2017.