



HAL
open science

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. 2024. hal-03941266v2

HAL Id: hal-03941266

<https://hal.science/hal-03941266v2>

Preprint submitted on 7 Jun 2024

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

Biographie 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.

Biographie 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

La recherche scientifique en psychologie des émotions a inspiré des travaux récents en sciences de l'information et de la communication et en musicologie didactique sur leurs fonctions dans la genèse d'une œuvre. Cet article propose une analyse de leur rôle dans le processus créatif 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 humaines¹. Pour autant, le champ émotionnel se manifeste dans la relation anthropologique de l'homme à la création musicale. Le rapport aux émotions est travaillé par le compositeur pour créer des espaces sociaux intersubjectifs favorisant la réception de l'œuvre. L'émotion est un catalyseur qui permet de rendre compte d'une relation (anthropologique, sociale, psychologique, artistique, esthétique...) à la musique. Considérer le « tournant émotionnel » de l'art contemporain,

¹ WALLON, Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant*. Paris, PUF, 1934/1976 ; RIMÉ, Bernard, SCHERER, Klaus R. (sous la direction de), *Les émotions*, Neuchâtel - Paris, Delachaux & Niestlé, 1989.

identifié par la critique philosophique², comme une rupture socio-historique laisse supposer que les émotions n'interviennent que de manière contingente, voire parasite, dans le processus créatif³. C'est pourquoi la recherche scientifique, notamment en psychologie de la musique⁴, n'a inspiré que très récemment des travaux en sociologie, en sciences de l'information et de la communication et en musicologie didactique⁵. 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 recherche en communication musicale est encore émergent⁶, en particulier dans le domaine des musiques savantes, classique ou contemporaine, et reposent sur des dispositifs innovants comme ses formes de médiation⁷.

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 neurosciences⁸, tandis que le second, celui de la

² LIVET, Pierre, *Émotions et rationalité morale*, Presses Universitaires de France, 2002 ; SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1938, Livre de poche, Philosophie, 1995.

³ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*

⁴ 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 ; 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. MIALARET, Jean-Pierre, *Explorations musicales instrumentales chez le jeune enfant*. Paris PUF, 1997.

⁵ TERRIEN, Pascal, *L'écoute musicale au collège : fondements anthropologiques et psychologiques*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; 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.

⁶ LAMBEAU, Céline, « Communication musicale » ? Construire la musique comme objet pour les SIC. *Études de communication*, 2010, 35-2(2), p. 135-148 ; ZENOUDA, Hervé, « Vers une Science de l'Information et de la Communication Musicale », in PELISSIER, Maud, PELISSIER, Nicolas, *"Métamorphoses numériques" : Art, culture et communication*, Paris, L'Harmattan, 2017.

⁷ 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, Aix-Marseille Université (AMU), 2020.

⁸ SACK, Olivier, *Musicophilia. La musique et cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009 ; LEVITIN, Daniel, *De la note au cerveau: l'influence de la musique sur notre comportement*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2010.

sociologie⁹, 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 mésogénétique¹⁰, soit une genèse liée au milieu, à l'environnement, et à la contingence (moyens compositionnels par exemple). Comment les 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.

1. De l'émotion en général

La notion d'« émotion », comme celle de « musique », ne se laisse pas enfermer dans une seule définition. Si l'émotion peut être positive ou négative¹¹, 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 décrit 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 un accident, c'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend son "être dans le monde"¹².

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 milieu¹³ par le sujet qui donne du sens à son activité et à son engagement¹⁴.

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

⁹ QUNITIN, 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.

¹⁰ Nous empruntons ce terme à la didactique contemporaine des mathématiques, CHEVALLARD, Yves et JOHSUA, Marie-Alberte, *La transposition didactique: du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985.

¹¹ LINNENBRINK, Elizabeth A., et PINTRICH, Paul R., « The role of self-efficacy beliefs in student engagement and learning interclassroom », *Reading & Writing Quarterly* 19.2, 2003, p 119-137 ; PINTRICH, Paul R., « Motivation and classroom learning », *Handbook of psychology*, John Wiley & Sons, 2003, p. 103-122.

¹² SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 79-82.

¹³ On entend par milieu, aussi bien l'environnement dans lequel évolue le sujet que les objets avec lesquels il interagit, in BROUSSEAU, Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1998.

¹⁴ CHARLOT, Bernard, *Du rapport au savoir. Éléments pour une théorie*, Paris, Anthropos, Paris, 1997/2002.

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 individuel¹⁵.

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 mouvement¹⁷, 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'activité¹⁸, 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 Damasio¹⁹. Elles sont le point de départ de facultés de raisonnement, et qu'elles impliquent de ce fait, des conséquences ultérieures, dont la verbalisation²⁰. Ce postulat justifie le fait de travailler dans le cadre de cet article sur un double corpus, fait de sons et de mots. Damasio distingue les émotions primaires, appartenant à l'ensemble des membres de l'espèce, les émotions secondaires ou vicariantes, acquises culturellement, et les émotions d'arrière-plan qui traduisent une réponse à la contingence du moment²¹. Ces travaux nous ont conduit à essayer de trouver des indicateurs de l'impact des émotions dans l'émergence des savoirs musicaux²². Ils nous ont aussi permis d'établir des relations entre les résultats de la recherche en psychologie de la perception musicale²³ et ceux en neurosciences de la musique²⁴. Cette recherche constitue ainsi une autre étape, qui essaye d'établir des relations avec la sociologie de l'écoute de la musique d'une part, et les sciences de la communication musicale, d'autre part.

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

¹⁶ 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. 121.

¹⁷ WALLON, Henri, *L'enfant turbulent*, Paris, PUF, 1925/1984

¹⁸ SANTIAGO-DELFOSE, Marie, « Activité et émotions : une perspective développementale des émotions comme instruments psychologiques », *Bulletin de psychologie*, 2004, 57 (1), p. 29-36.

¹⁹ DAMASIO, Antonio, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1995

²⁰ DAMASIO, Antonio, *Le sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999.

²¹ DAMASIO, Antonio, « Les émotions, source de la conscience », *Sciences Humaines*, vol. 119, 2001, p. 44-47.

²² 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.

²³ ZENATTI, Arlette, « Goût musical, émotion esthétique », in ZENATTI, Arlette (sous la direction de), *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, 1994, p. 177 à 204 ; 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.

²⁴ BIGAND, Emmanuel, McADAMS, Stephen, *Penser les sons: Psychologie cognitive de l'audition*. Paris, PUF, 1994. Lire aussi : KOLINSKY, Régine, MORAIS, José, PERETZ, Isabelle, *Musique, langage, émotion: Approche neurocognitive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, et , Isabelle Peretz, *Apprendre la musique. Nouvelles des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2018.

Si les émotions décrivent un mouvement vers l'extérieur et qu'elles peuvent avoir une valence positive ou négative, alors elles sont à l'origine de la conscience du sujet, de son rapport au monde, et favorisent l'accès au langage, à la verbalisation, donc à la créativité par la formalisation de l'idée. L'émotion serait à la fois l'extériorisation d'un éprouvé et l'outil de sa mise en forme.

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

Les émotions apparaissent dans une réalité précise, celle de l'instant vécu²⁵. Ce mouvement psychologique et physiologique, nommé le *flow* par Csikszentmihalyi²⁶, se traduit chez le musicien par une concentration intense, un engagement volontaire dans l'activité²⁷.

Ce *flow* permet au compositeur d'effectuer des choix de timbres, de hauteurs, de durées, d'intensités et de spatialité. Les émotions adviennent d'événements qui produisent l'œuvre sous l'influence d'une succession d'actions²⁸. Nous empruntons à Y. Clot²⁹ la distinction entre le réel de l'activité [émotionnelle] et l'activité [émotionnelle] réalisée pour expliquer comment l'action compositionnelle dans l'activité révèle et transforme l'émotion en musique : « 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.

Ainsi le compositeur passe du réel d'une émotion, un ressenti diffus, une image sonore, à l'émotion réalisée, l'œuvre achevée. Cela révèle que l'émotion possède un rôle fonctionnel³¹ 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. 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. En d'autres termes, l'émotion, comme instrument psychologique, régule l'activité du sujet.

²⁵ SCHUTZ, Paul A., PEKRUN, Reinhard, *Emotion in education*. Vol. 10. San Diego, CA: Academic Press, 2007 ; TERRIEN, Pascal, *L'écoute musicale au collège : fondements anthropologiques et psychologiques*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; ZEIDNER, Moshe, *Test anxiety: The state of the art*, New York, Plenum 1998.

²⁶ CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Flow: The psychology of optimal experience*, New York, Harper & Row, 1990, et CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, « Society, culture, and person: A systems view of creativity », *The systems model of creativity*. Springer, Dordrecht, 2014, p. 47-61.

²⁷ SLOBODA, John A., « Individual differences in music performance », *Trends in cognitive sciences*, 2000, vol. 4, no 10, p. 397-403 ; 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.

²⁸ VYGLORSKI, Lev, *Conscience, inconscient, émotions*. Traduit par SEVE, Françoise et FERNANDEZ, Gabriel, Paris, La Dispute, 1924/2003.

²⁹ CLOT, Yves, *Travail et pouvoir d'agir*, Paris, PUF, 2008.

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

³¹ RIME, Bernard, et SCHERE, Klaus R. (sous la direction de), *Les émotions*, Neuchâtel - Paris, Delachaux & Niestlé, 1989.

³² 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. 23.

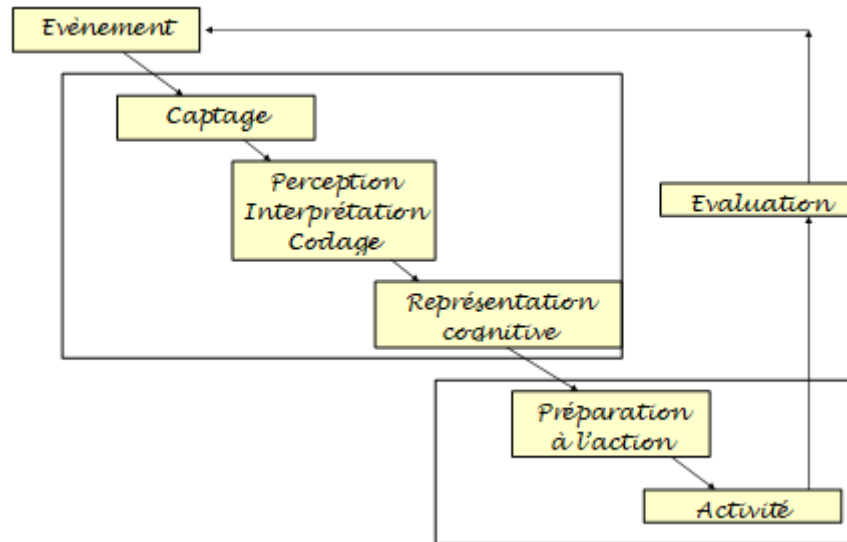


Fig. 1 : Représentation schématique des fonctions de l'émotion selon Terrien (2006, p. 52)

Ainsi décrites, les fonctions de l'émotion permettent d'envisager comment le musicien s'engage dans une activité pour résoudre des tâches compositionnelles. L'émotion est un outil cognitif, une boucle itérative, qui renvoie le sujet à l'événement en le requalifiant. Cet outil cognitif a deux types d'effets sur l'activité³³. Il permet à la fois de l'amplifier « en agissant sur la performance de son utilisateur » et de la réorganiser « en modifiant l'activité cognitive » du sujet³⁴. Il semble que l'émotion devienne un outil *pour* la composition et un outil *de* la composition, pour paraphraser Gentaz et Dessus³⁵.

L'émotion, comme outil cognitif, fonde l'action et la médiation³⁶ entre l'événement qui la suscite et les activités qu'elle nécessite pour réaliser l'œuvre. Elle est l'outil qui engage et 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.

1.3 L'émotions en sociologie, en 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 mésogénèse, c'est-à-dire dans son contexte, son monde social singulier. Elle reçoit un traitement particulier dans l'approche compréhensive³⁷, 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

³³ PEA, Roy D, « Integrating human and computer intelligence », *New Directions for Child and Adolescent Development*, 1985, vol. 1985, no 28, p. 75-96.

³⁴ GENTAZ, Edouard, DESSUS, Philippe, *Comprendre les apprentissages*, Paris, Dunod, 2004, p. 99.

³⁵ GENTAZ, Edouard, DESSUS, Philippe, *op. cit.*, p. 101.

³⁶ LEONTIEV, Alexis, « Le développement du psychisme », Paris, Editions Sociales, 1976.

³⁷ APPEL, Karl Otto, *Expliquer-comprendre. La controverse centrale des sciences humaines*, Paris, CERF, 1979/2000.

reconnaître³⁸. Elle entre aujourd'hui dans de nombreux champs d'analyse. Elle est intégrée dans les analyses des pratiques culturelles et de l'expérience esthétique. 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 développer³⁹.

L'émotion est également travaillée par les sciences de l'information et de la communication⁴⁰, notamment dans le domaine des formes culturelles de la communication⁴¹. 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.

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.

1.4 ... et en didactique

Les deux cadres scientifiques convoqués dans ce travail (psychologie et sociologie) 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 »⁴² 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

³⁸ SINGLY, François de, *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, Paris, 2003.

³⁹ 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

⁴⁰ ALLARD, Laurence, VANDENBERGHE, Frédéric, « 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.

⁴¹ 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 VARUTTI, Marzia, « Vers une muséologie des émotions », *Culture & Musées* [En ligne], 36 | 2020, mis en ligne le 23 novembre 2020, consulté le 13 décembre 2020.

⁴² CHEVALLARD, Yves, et JOHSUA, Marie-Alberte, *La transposition didactique: du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985.

l'émotion réalisée, - l'œuvre 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.

1.5 Bilan et proposition d'hypothèse d'analyse

Nous posons l'hypothèse que l'émotion est profondément intégrée au processus compositionnel de l'opéra. Nous allons observer comment l'émotion réalisée, l'œuvre achevée, représente un résultat parmi toutes les possibilités qu'offrait le réel de l'émotion. Cette transformation est le fruit d'un processus de secondarisation où le travail compositionnel produit une émotion vicariée, travaillée par les contraintes contingentes au processus d'écriture. Ce travail de secondarisation révèle la dimension expérientielle caractérisée verbalement.

Les notices sur l'œuvre sont d'autres modalités d'individuation artistique qui donnent à comprendre la genèse et le déroulement du geste créatif. Elles décrivent les processus de vicarisation de l'émotion par le discours sur l'œuvre. Le régime verbal de l'émotion en constitue une forme socio-communicationnelle.

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 (didascalies, livrets, notices) se déplient pour s'adresser aux musiciens, au metteur en scène et à son équipe, aux spectateurs. Ces strates de commentaires ont pour seul objectif de décrire une émotion réalisée pour émouvoir autrement le public.

2. L'opéra et ses éléments

2.1 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.

2.1.1 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.

2.1.2 Les notices et entretiens

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, les notices sur l'œuvre. Elles lui permettent 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. Les notices sont en quelque sorte les récits rapportés d'une démarche de création (idées, matériau) et de conception (circonstances concrètes, difficultés rencontrées). Elles mettent des mots sur un objet réalisé, même si elles peuvent être un espace d'anamnèse pour le compositeur. Il peut, à la faveur de cet exercice, revenir sur les traces de ses intentions originelles. Les notices communiquent en même temps qu'elles sont un angle mort. Elles ne peuvent pas tout dire, mais permettent 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.

2.3 Analyse de la partition et des notices et entretiens

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

Clavier / Keyboard, Moushi, Vibraphone, Glock / 反 / Grosse-Caisse, Toms, Bongoes, Congas, Timbales / 交脚 / Tom-Tam, Cymbales, Crotales, Fjrelots / 木質 / Wood-Block, Maracas, Gourd, Temple-Blocks [響末]

① ... 定休も入るもの

音 tempo jadis
[5/16(7)年(平安中期)]
時: 2月15日(加ららわ)
場所: 京都府(11月 22日)
(月は満月、おはなりの?)

舞台背景は、隅田川と伊の橋の板を表象する抽象的な図柄。正面奥に塚がある。
(七瀬守)
(四人の打楽器奏者が舞台に入ってくるころから、曲は始まる。
鐘の音)
渡し守は定位置に立つが、シチュエーションである。

Instrumentarium
4 percussionnistes
• 2 marimbas
• 1 vibraphone
• 2 paire de ongi
• 1 paire de cymbales antiques
• 2 xylophone
• 1 grosse-caisse
• 1 cymbale suspendue moyenne
• 3 timbales
• 1 grelot
• 1 guiro à la main
• 1 glockenspiel
• 1 paires de bongoes petit et moyen

渡し守は、旅人とのやり取りを一人足居でやる方法がある。
この作品には渡し守は旅人とのやり取りを一人足居でやる方法がある。
渡し守は旅人の足居

わたしは武蔵の国隅田川の渡し守です。今日は天勢の人を渡すお仕事をさせていただきます。お坊様もご在家の方も、お参りする天勢の人を集めます。ご水知おき下さい。
この間の地理(旅人と対峙、家路と違う、後が騒がしい) (Bongoes, Congas, Xyl)
どうぞお参り下さい。/いやに騒がしいのは何事でございます。/都より文物狂が下って来て面白く狂うので、皆が見ている。そ水ならしはらく、その物狂を待つことに致しましょう。
渡し守 (旅人)
[一声] 狂女登場 渡し守は待つ。

Hiragana and Kanji « words »

Ill. 1 : Extrait de la 1^{ère} 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.

The image shows a handwritten musical score on a piece of paper. At the top, there are handwritten notes in Japanese: "記譜法: 歌で小節外の口所では、同音の連続では変化記号を略す" and "朗読録音: 差音は悪くないが、抑揚がスコアの解釈と異なる箇所がある (準備不足)。全体的には 80点以上の出来。". Below this, there are two lines of Japanese text with Romanized phonetic transcription underneath. The first line is "わたしはむさしのくにすみたがわのわたしも" and the second is "です。" followed by "きょうはわけがあって、" and "きしで!". The text is annotated with various symbols and lines. Above the text, there are several horizontal lines representing melodic contours, drawn with a pencil. Some lines are marked with "2mM" and "At te". To the left of the text, there is a small box containing the number "1" and the text "自己紹介と状況説明".

III. 2 : Extrait du 2^e 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 ponctués 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 didactique⁴³ 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.

⁴³ CHEVALLARD, Yves, et JOHSUA, Marie-Alberte, *La transposition didactique: du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985.

Choix des notes Ex. mot "SUMIDAGAWA" "thème de la rivière Sumida"

Version définitive

Marimbas 6/8

♩ = 10

①

②

③

Watahi-mori

WA TA SHI WA MU SA SHI NO KU NI SU MI DA GA WA NO
Je suis, dans la province de Masashi, passeur

Piu mosso

Watahi-mori

WA TA SHI MO RI DE SU KYO WA WA KE GA AT TE MUKO GI SHI DE A RU HI TO NO
sur la rivière Sumida. Aujourd'hui, il y a une bonne raison pour que, sur l'autre rive, pour le repos

III. 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 bricbe mélodique attachée au mot *Sumidagawa* donne aussi naissance à l'organisation musicale de l'ouverture de l'opéra.

♩ = 20

Marimba

p

Marimba

p

III. 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 cela.	Je veux que vous sachiez tout cela.	Je veux que vous sachiez 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.

Notes manuscrites sur la grammaire japonaise et la transcription d'une phrase. Les notes expliquent les fonctions grammaticales des particules (ガ, ハ, ト, ニ, ノ) et les mots (ワタシ, モリ, ワ, ムサシ, ノ, クニ, ガ, ワタシ, モリ, デス). La transcription de la phrase est : 'Watashi-mori Watashi-wa Musashi-no-kuni Sumida-gawa-no Watashimori -desu.' Les annotations indiquent les correspondances avec le français : 'je', 'annonce', 'province', 'rivière', 'passeur', 'c'est'.

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 transformation effectué par le compositeur.

2.3.2 Analyse des notices

Dans les notices qui présentent l'opéra *Sumidagawa*, 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 superposés⁴⁴.

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, dédicataires⁴⁵.

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 argumentatif⁴⁶. 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.

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 recherche⁴⁷. Il s'agit d'unités d'élaboration conceptuelle qui ne sont pas

⁴⁴ BRETON, Philippe, et, PROULX, Serge, *L'explosion de la communication*, Paris, La Découverte, 2012 (4^e édition) ; CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002 ; PAILLE, Pierre, et, MUCCIELLI, Alain, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. «U», 2016.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ BRETON, Philippe, et, PROULX, Serge, *L'explosion de la communication*, Paris, La Découverte, 2012 (4^e édition).

⁴⁷ LUCKERHOFF, Jason, GUILLEMETTE, François, *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.

définies *ex ante*. Elles sont composées à partir de l'analyse compréhensive⁴⁸ et permettent, en retour, de l'approfondir. Elles sont « l'analyse, la conceptualisation, la théorisation en progression. »⁴⁹. Elles portent ici en elles la spécificité du rapport que le compositeur entretient avec son activité. Elles correspondent aux questionnements qui structurent de manière transversale son discours.

3. Quelques résultats

3.1 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

⁴⁸ PAILLE, Pierre, MUCCHIELLI, Alain, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. «U», 2016, p.315-374.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 316.

conjoints, si proches, que l'intervalle de 9^e mineure ascendante suivie de la 5^{te} 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.

3.2 Sur la notice de l'opéra

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 ». 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 incongru⁵⁰. »

Le compositeur précise les moyens compositionnels disponibles pour réaliser la partie orchestrale et 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 instruments⁵¹. »

Il développe une séquence narrative sur les circonstances concrètes qui conditionnent de manière décisive son activité créatrice, 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*"⁵². »

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

⁵⁰ Notice de l'œuvre, 2009.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Traduction : *Sumidagawa*.

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 tradition⁵³ ». 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.

Cette notice d'œuvre 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. À 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 renouer⁵⁴ ». La chronologie du travail compositionnel affine le travail vicariant de l'émotion. Dans la notice, le compositeur assigne une place à son émotion dans la démarche 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.

3.4 Sur la notice du livret

Elle est structurée en trois parties : argument, référence bouddhique, spécificité dramaturgique. Le genre communicationnel est tendanciellement descriptif. Le compositeur situe le livret et synthétise l'intrigue, en retenant certaines dimensions : « Le Nô est l'un des théâtres classiques japonais. « Sumidagawa » a été écrite par Motomasa Kanze (1394 ?-1432)⁵⁵.

Un long paragraphe narratif mentionne une source encore plus ancienne qui constitue une scénographie d'auteur :

⁵³ Notice de l'œuvre, 2009.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Notice du livret, 2009.

« Sumidagawa » se réfère à un épisode des « Contes d'Ise » (écrits vers 900, anonyme) : un célèbre poète aristocrate, Narihira, voyage de Kyoto, la capitale de l'époque, vers l'est. Il arrive à la rivière Sumida (qui traverse l'actuelle Tokyo) et monte dans un bac. Apercevant un oiseau blanc, Narihira demande au passeur le nom de cet oiseau. Le passeur lui répond que c'est l'oiseau Miyako (« oiseau de la capitale »). Cette réponse rappelle à Narihira la femme qu'il a laissée à la capitale. Il compose ce célèbre poème : « Si tu es digne de ton nom/ Alors je te pose une question/ Oiseau Miyako/ La femme que j'aime est-elle/ En vie ou non ?⁵⁶ »

La dimension toponymique est centrale : les villes de Kyoto et de Tokyo, la rivière Sumida, le nom de l'oiseau, qui renvoie le poète à sa ville d'origine. Le texte a pour objet les sentiments qu'éprouve le poète au moment où il écrit : ici, il s'agit de l'inquiétude, comme le révélera le compositeur dans un entretien⁵⁷. Elle est l'émotion qui déclenche l'écriture du poème, issue d'un processus de détachement et d'attachement à un lieu habité.

Le dernier paragraphe revient à la pièce de théâtre Nô, et en définit la spécificité scénique, dramaturgique et musicale :

« La pièce du Théâtre Nô « Sumidagawa » fait appel à quatre personnages (la femme folle jouée par un homme, le passeur, le voyageur et l'enfant mort), un chœur d'hommes à l'unisson, une flûte et deux tambours (petit et grand). L'acteur qui joue la femme folle porte un masque. Un tertre comme unique décor.⁵⁸ »

Les personnages, hommes, femme, enfant, sont également esquissés depuis leur fonction ou leur état par des mots porteurs d'émotions fortes : la folie, le passage, le voyage, enfin la mort.

Le compositeur expose son travail singulier de recomposition du livret et du genre opéra par le biais d'un syncrétisme qui prend sa source dans ses propres émotions : musicale, culturelle et biographique. La strate de l'analyse de la notice du livret est donc importante. Elle aborde de manière oblique le travail très spécifique d'adaptation du texte original au livret d'opéra qu'effectue le compositeur. Il en passe par les émotions propres au théâtre Nô pour énoncer les siennes, au masque d'une dramaturgie spécifique. Ainsi, le Nô peut-il être considéré comme la métaphore de son travail créateur tout entier.

4. 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

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Les deux entretiens menés par le musicologue qui concernent cet opéra, manifestent également la place de l'émotion dans l'univers de sens du compositeur. Elle donne au sujet l'occasion de revenir sur l'émotion, de manière plus large encore, sur le plan biographique.

⁵⁸ *Ibid.*

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 transformation, 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-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>
- APPEL, 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 (4^e édition).
- BROUSSEAU, Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1998.
- 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.

CSIKSSZENTMIHALIY, Mihaly, et CSIKSSZENTMIHALIY, Mihaly, *Flow: The psychology of optimal experience*, New York, Harper & Row, 1990.

CSIKSSZENTMIHALIY, 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>

FERON, 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 neurocognitives*, 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, écrite (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, Aix-Marseille Université (AMU), 2020.

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

- LINNENBRINK, Elizabeth A., et PINTRICH, Paul R., « The role of self-efficacy beliefs instudent engagement and learning interclassroom », *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, SINGLY, François de, *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 DELORY-MONTBERGER, Christine (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.
- PAILLE, 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>
- QUNITIN, 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>
- RIME, 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-DELFOSSSE, 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](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 », *Organized 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 SEVE, Françoise et FERNANDEZ, Gabriel, 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](https://doi.org/10.1109/TASL.2007.911513)
- ZEIDNER, Moshe, *Test anxiety: The state of the art*, New York, Plenum, 1998.
- ZENATTI, Arlette, « Goût musical, émotion esthétique », in ZENATTI, Arlette (sous la direction de), *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, 1994, p. 177 à 204.
- ZENOUDA, 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.