

MICHEL IMBERTY :

LA PSYCHOLOGIE DE LA MUSIQUE AU-DELÀ DES SCIENCES COGNITIVES

Paris, 10 et 11 avril 2018

Ircam, salle Stravinsky

MICHEL IMBERTY : LA PSYCHOLOGIE DE
LA MUSIQUE AU-DELÀ DES SCIENCES COGNITIVES



Paris, 10 et 11 avril 2018
Ircam, salle Stravinsky

Colloque organisé avec le soutien de :

IReMus: Institut de recherche en musicologie (CNRS - Sorbonne Université)

Ircam-STMS (équipe Perception et Design sonores)

Groupe de recherches expérimentales sur l'acte musical (Labex GREAM - université de Strasbourg)

Centre de recherche en psychologie et musicologie systématique

(Psychomuse - université de Nanterre)

Si les travaux de Michel Imberty dans le domaine de la psychologie cognitive de la musique sont connus (*Entendre la musique*, 1979, *Les écritures du temps*, 1981), ils ne s'inscrivent dans les courants comportementalistes et structuralistes de l'époque que d'une manière particulière et partielle. Dans ces ouvrages comme dans les nombreux articles qui suivront, progressivement se dégagent deux thèmes interdisciplinaires et surtout une position épistémologique plus proche de celle de l'anthropologie ou de l'ethnomusicologie, position qu'on pourrait qualifier de phénoménologique. Ces deux thèmes sont d'une part la temporalité et/ou le temps musical - le plus ancien dans sa réflexion -, la nature et l'origine de la musicalité humaine d'autre part, concept central développé parallèlement dans l'ouvrage de 2005, *La musique creuse le temps*. Or c'est aussi dans cet ouvrage que la position phénoménologique du chercheur est affirmée, car la réflexion sur le temps musical pose non seulement des problèmes de cognition au sens classique, mais des problèmes de sens et de signification qui étaient déjà la matière des deux premiers ouvrages. Le sens pose la question de l'intentionnalité, et on ne peut travailler sur la musique - comme sur toute œuvre humaine - sans s'interroger à la fois sur les conduites (du compositeur, de l'exécutant-interprète, de l'auditeur), et sur le sens que ces conduites ont pour ceux qui en sont les actants intentionnels. Plus encore, on ne peut le faire sans s'interroger sur le sens que tout cela prend pour le chercheur lui-même, le sens qu'il donne à sa recherche par rapport à ce que les sujets qu'il interroge en perçoivent eux-mêmes.

En interrogeant la musique à travers un large champ de recherche, qui va des théories psychanalytiques au bouclage du temps dans un parcours « proto-narratif » tel que la biologie contemporaine en relève les traces dans le fonctionnement cérébral, Michel Imberty a ouvert un espace considérable à l'interprétation des faits musicaux, et ses écrits interrogent aussi bien le musicologue et l'analyste de la musique que le psychologue ou le philosophe qui s'intéresse à la manière dont l'être humain donne sens à la temporalité. Ce colloque, intitulé « Michel Imberty, la psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives », se propose d'accueillir les contributions de chercheurs qui ont été à un moment ou à un autre de leur parcours, marqués par cette pensée qui fait entendre le fait musical sous un angle radicalement renouvelé.

Though the works of Michel Imberty are known in the field of music cognition (*Entendre la musique*, 1979, *Les écritures du temps*, 1981), they adhere only partially and in specific ways to the then dominant paradigms of behaviorism and structuralism. In these books as in the many articles that followed, two major interdisciplinary themes emerged, as well as an epistemic position that is closer to that of anthropology or ethnomusicology, a position that could in fact be described as phenomenological. These two themes are temporality and/or musical time on the one hand - the older of the two - and the nature and origin of human musicality on the other hand, whose central concept was developed in a parallel fashion in the 2005 book, *La musique creuse le temps*. Indeed, it is also in this book that Imberty's phenomenological position is fleshed out, because reflecting on musical time posits problems not only for cognition in the classical sense, but also for the study of musical meaning which was the focus of the two previous books. Meaning begs the question of intentionality and one cannot work on music - or on any human endeavour - without seeking to understand both the behavior (that of the composer, the performer-interpreter, the listener), and the meaning those behaviors have for the intentional agents involved. Furthermore, insights may not be gained without reflecting on the meaning of all actions for the researcher himself, the meaning he gives to his study compared to that which the study participants themselves perceive.

By interrogating music through a wide field of research, ranging from psychoanalytic theories to the understanding of time in a «proto-narrative» way such as contemporary biology reveals its traces in cerebral functioning, Michel Imberty opened a considerable space to the interpretation of musical facts, and his writings query both the musicologist and the music analyst, as well as the psychologist or the philosopher who is interested in the way human beings give meaning to temporality. In a special issue entitled «Michel Imberty, the psychology of music beyond the cognitive sciences», the *filigrane* magazine proposes to welcome the contributions of researchers who have been at one point or another in their journey, marked by this thought which radically renewed the way of understanding the musical fact.

Comité d'organisation:

Mondher Ayari, Jean-Marc Chauvel

Comité scientifique:

Mondher Ayari, Mario Baroni, Jean-Marc Chauvel, Jérôme Cler, Rossana Dalmonte, François Delalande, Irène Deliège, Nicolas Donin, Maya Gratier, Xavier Hascher, Jean-Luc Leroy, François Madurell, Steve McAdams, Jean-Pierre Mialaret, Laetitia Petit

Mardi 10 avril, 2018

Ircam - salle Stravinsky

▶ 9h00-9h30

Accueil et remise des badges

▶ 9h30-10h00

Introduction du colloque

Modérateur: **Alessandro Arbo** (université de Strasbourg)

▶ 10h00-11h00 **Michel Imberty**

L'expérience musicale et la conscience intime du temps

■ 11h00-11h20 Pause café (niveau -2)

▶ 11h20-12h30 **La psychologie de la musique:**

son apport à la musicologie, sa contribution à la psychologie

Modérateur: **Alessandro Arbo** (université de Strasbourg)

Table ronde avec **Jean-Jacques Nattiez** (professeur émérite, université de Montréal),

Simha Arom (DR émérite, CNRS), **François Delalande** (université Paris-Descartes),

Jean-Pierre Mialaret (professeur émérite, Sorbonne Université)

■ 12h30-14h00 Pause déjeuner

Expérience musicale vécue et théorie de la musique

Modérateur: **Nicolas Donin** (Ircam-STMS)

▶ 14h00-14h30 **Georges Bériachvili**

La pensée de Michel Imberty et la théorie de l'intonation

▶ 14h30-15h00 **Claudia Mauléon** (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música)

Le geste intentionnel: l'intégration complexe corps-esprit chez l'interprète

▶ 15h00-15h30 **Mark Reybroeck** (KU Leuven - université de Louvain)

La musique comme expérience vécue: vers une phénoménologie de l'écoute en temps réel

■ 15h30-16h00 Pause café (niveau -2)

Mardi 10 avril, 2018

Ircam - salle Stravinsky

PROGRAMME

Psychologie de la musique et processus éducatif

Modérateur: **François Delalande** (université Paris-Descartes)

► 16h00-16h30 **Cristina Kasem** (doctorante IReMus)

Travail de la mémoire et processus créatif: L'exemple de l'orchestre d'instruments traditionnels et nouvelles technologies de l'université 3 de Febrero de Buenos Aires

► 16h30-17h00 **Rim Jmal** (Institut supérieur des cadres de l'enfance, université de Carthage, Tunisie)

Michel Imberty: une source d'inspiration pour l'étude du développement musical de l'enfant en Tunisie

► 17h00-17h30 **Fotini Reraki** (département de musique - université Ionienne, Corfou).

« Quand j'écoute une œuvre... ». À la recherche du sens de l'expérience musicale dans un contexte d'entretien non-directif

Mercredi 11 avril, 2018

Ircam - salle Stravinsky

Modérateur : **Rossana Dalmonte** (université de Trente)

▶ 10h00-11h00 **Xavier Hascher** (GREAM - université de Strasbourg)

Du ravissement esthétique à la « voyance » poétique: de l'écoute musicale comme instauration déréalisante

▶ 11h00-11h15 Pause café (niveau -2)

L'œuvre et son interprétation

Modérateur : **Rossana Dalmonte** (université de Trente)

▶ 11h15-11h45 **Ana Stefanovic** (université de l'art de Belgrade)

Les « enveloppes » de dramaticité et de narrativité dans le drame musical baroque

▶ 11h45-12h15 **Ana Rita Addressi** (Alma Mater Studiorum - université de Bologne)

Le style de Manuel de Falla et de Claude Debussy

▶ 12h15-12h45 **Laetitia Petit** (université Paris Ouest Nanterre La Défense, université Lille-3)

L'interprétation et/ou l'herméneutique

■ 12h45-14h00 Pause déjeuner

Oralité, improvisation et temps musical

Modérateur : **Mondher Ayari** (université de Strasbourg et Ircam-STMS)

▶ 14h00-14h30 **Vassiliki Reraki** (IReMus)

Comment identifier une œuvre musicale orale ? Entre ethnomusicologie et psychologie cognitive

▶ 14h30-15h00 **Saïf Ben Abderrazak** (université de Tunis)

L'émotion musicale et l'oralité à travers les préfaces des ouvrages: Musique, Signification et Émotions et Les corpus de l'oralité

▶ 15h00-15h30 **Hamdi Maklouf** (université de Tunis-Institut supérieur de musique)

L'intentionnalité musicale au cœur des débats musicologiques actuels

■ 15h30-15h45 Pause

Effets profonds du son et cas cliniques

Modérateur : **Marta Olivetti** (université de Rome)

▶ 15h45-16h15 **Hana Do** (Sorbonne Université, doctorante IReMus)

L'immersion sonore: les aspects psychologiques d'une conduite musicale contemporaine

▶ 16h15-16h45 **Anna Maria Bordin** (conservatoire de musique Niccolò Paganini de Gênes)
Réflexions sur la narration, le temps, l'improvisation et l'autisme

▶ 16h45-17h15 **Alessia R. Vitale** (université de Sorbonne Université)

Le chant comme art de la réparation: une étude de cas d'anorexie, ses implications cognitives, affectives et relationnelles

▶ 17h15-18h00 Maya Gratier: **Table ronde pour la sortie du livre *Entre son et sens: Itinéraire d'un psychomusicien***

Rossana Dalmonte (université de Trente), **François Madurell** (Sorbonne Université), **Mario Baroni** (université de Bologne), **Marta Olivetti** (université de Rome), **Arantza Almoquera Martón** (université publique de Navarre)

Résumés • Mardi 10 avril

10H00-11H00 • MICHEL IMBERTY

L'EXPÉRIENCE MUSICALE ET LA CONSCIENCE INTIME DU TEMPS

Au-delà des sciences cognitives classiques, le temps musical se révèle comme une expérience de la conscience intime du temps. Toute écoute, toute perception musicale est d'abord une expérience, c'est-à-dire une réalité de conscience et d'intentionnalité. Je n'ai pris en compte cette dimension phénoménologique de la perception de la musique sur laquelle je travaillais depuis déjà de nombreuses années, que progressivement, d'abord en accordant une importance de plus en plus grande à la «sémantique» de la musique rassemblée dans les affects, les sentiments et les mouvements évoqués, puis aux notions plus essentielles encore de «changement», de formes du temps, de profils proto-narratifs (ou non) des organisations - je devrais dire des organismes sonores que sont les œuvres et toutes les manifestations des musiques du monde. La musique est expérience de la conscience du temps, et la vie humaine n'est qu'une longue trame de toutes sortes d'expériences du temps, rapportées à l'esprit par notre cerveau dont le fonctionnement est lui-même proto-narratif et musical. Mais la musique est aussi manifestation incarnée de l'intersubjectivité humaine. Dans l'expérience collective de la musique se constituent des groupes, s'harmonisent des consciences, communiquent des esprits, au point que certains voient l'origine de la musique dans l'expérience de «l'harmonie contagieuse» qui est une conséquence du fait que nous faisons partie d'une espèce coopérative vivant en groupes, et qui sait donc «accorder» ses voix pour communiquer et se comprendre dans le chœur. La plupart des chercheurs en sciences cognitives considèrent que la fonction essentielle du système cognitif est de produire des «représentations», c'est-à-dire des ressentis de l'activité du cerveau transférés dans la conscience. Les émotions et les sentiments sont aussi des représentations dont la nature n'est pas différente des autres formes d'activité du cerveau. Ces représentations doivent donc pouvoir être décrites en termes physiques de configurations neurales. Mais elles ont aussi une autre caractéristique: elles ont un sens et traduisent une intentionnalité de conscience. C'est cela qu'on ne peut oublier lorsque l'on veut étudier l'expérience musicale. C'est ce que j'ai tenté de faire ici.

14H00-14H30 • GEORGES BÉRIACHVILI

LA PENSÉE DE MICHEL IMBERTY ET LA THÉORIE DE L'INTONATION

La théorie de l'intonation issue des travaux de Boris Assafiev (1884-1949) et de Boleslav Yavorsky (1877-1942) est devenue une pierre angulaire de la musicologie russe. Elle a pu en grande partie être assimilée par certaines écoles de l'Europe de l'Est (Hongrie, Pologne...), mais elle demeure toujours très peu connue en dehors de cet espace.

Cependant, plusieurs démarches théoriques indépendantes développées à partir des années 1980 dans les pays d'Occident s'en rapprochent remarquablement. Il s'agit notamment de la théorie des *topics* liée aux noms de L. Ratner et K. Agawu, ainsi que des théories plus récentes du geste musical chez des musicologues comme Robert Hatten, Arnie Cox ou Francesco Spampinato. Le travail de Michel Imberty doit être cité à plus forte raison. L'affinité et la complémentarité entre ses recherches et la théorie de l'intonation va jusqu'aux interrogations les plus profondes sur la nature même de l'art musical.

Résumés • Mardi 10 avril

On peut dégager au moins trois aspects fondamentaux qu'elles ont en commun :

- le concept de geste en tant que fondement de l'expression musicale;
- la conception dynamique de la forme musicale;
- la recherche des origines de la musique dans l'expression pré-verbale.

Le premier aspect consiste dans la similitude entre le concept imbertyen de geste et le concept d'intonation chez les théoriciens russes. Il faut noter que ce dernier possède plusieurs facettes. En première approximation, on peut distinguer le sens étroit et le sens large du terme. Au sens étroit, il s'agit d'une sorte de lexème musical, relevant donc du domaine de la sémantique et sémiologie. En revanche, au sens large, l'intonation est un fondement de l'expression musicale en tant que telle. Selon la fameuse formule d'Assafiev, « la musique, est un art du sens intonné ». Le concept de geste chez Imberty recouvre quasi entièrement cet entendement, sachant que celui d'intonation implique également une composante gestuelle (pantomime, danse, mimique...).

Le deuxième aspect relève de la conception de la forme musicale. Aussi bien chez Assafiev que chez Imberty, la forme, avant d'être un schéma cristallisé, est un *processus dynamique*. En outre, pour la théorie de l'intonation, la forme entière peut être regardée comme une sorte de macro-intonation complexe. De même, Imberty envisage la forme musicale comme une projection à grande échelle du geste.

Le troisième aspect, celui de la recherche des origines de l'expression musicale en deçà de la langue verbale, représente une des préoccupations constantes des fondateurs de la théorie de l'intonation. Chez Imberty, il se manifeste, entre autres, à travers le concept d'*enveloppe proto-narrative* emprunté à Daniel Stern pour décrire les mécanismes reliant la musique à l'expérience pré-verbale du rapport avec le monde.

Mon étude des convergences entre la pensée de Michel Imberty et la théorie de l'intonation est orientée vers une perspective de synthèse et de dépassement de certaines contradictions. J'y utilise également quelques thèses issues de mes propres recherches liées aux concepts de geste expressif et d'« empreinte » du geste dans l'espace musical.

Georges Bériachvili est musicologue et pianiste, docteur en musicologie de l'Université de Rouen (2010) et a obtenu un premier prix du cycle de perfectionnement en musicologie au Conservatoire national de musique et de danse de Paris (2006). Il est lauréat en tant qu'interprète du Prix de musique Simone et Cino del Duca de l'Institut de France. Il est actuellement professeur de formation et culture musicales et d'histoire de la musique au conservatoire de la ville de Houilles. Il est également co-organisateur et participant régulier du festival *Soirées de la musique contemporaine de Tbilissi*, en Géorgie. Ses recherches portent entre autres sur la *phénoménologie de l'espace musical*, sur le *geste expressif en musique* et la *théorie de l'intonation*, sur le *temps musical*, sur diverses *problématiques techniques, esthétiques et philosophiques de l'œuvre de François-Bernard Mâche*.

Résumés • Mardi 10 avril

14H30-15H00 • CLAUDIA MAULÉON

THE INTENTIONAL GESTURE: *MIND-BODY INTEGRATION IN THE PERFORMER*

This meeting invites us to consider Michel Imberty's work and discuss its central topics in depth. This contribution collects the main ideas of a doctoral thesis directed by Dr. Imberty with the title *The Psychological Foundations of Singing Performance* and proposes the notion of *Intentional Gesture of the Interpreter* as an exponent of the mind-body integration and of the intrinsic musicality.

Intrinsic Musicality and Intersubjectivity

It has been proposed that music finds its genesis in «*the musicality of human motor behaviors*», a general capacity developed as a consequence of the evolution to bipedal locomotion (Merker, 2000; Cross, 2003; Mithen, 2006). The core idea of this approach is to link the genesis of human communication with the motor faculties in such a way that non-verbal and emotional aspects are included within the forms of interpersonal communication (Rizzolatti y Arib, 1998; Trevarthen, 2000; Arib 2005; Gallese, 2003).

We discuss these and other findings that –on a sub-personal level– explore the biological bases which underlie the notions of a linear time and an intersubjective self (Damasio 1994, 1999, 2010; Metzinger 2003^a).

The concepts of *transmodal mapping* and *sensory-motor simulation* are essential to explain the human capacity for empathy, by which we are able to feel in our own body-mind the dynamic patterns of another individual's experience. Daniel Stern (2004) in his concept of *vitality affects* has captured the way in which the stimuli that impact our nervous system determine an *activation contour* which is transposed phenomenologically in a 'contour of feelings' giving an affective tone to the experience. In this way the experiences of time, intensity and form in movement are transposed into an affective meaning (Metzinger 2004; Trevarthen, 2000; Stern, 2004). On the psychological level, intersubjectivity is the aptitude to share an experience in its qualitative aspects.

On the basis of these notions, the processes that allows the emergence of a narrative and intentional self are exposed.

Music as an Experience of Time

The *subjective experiences of time* and the *contours of vitality affects* influence the experience of a musical work. Imberty (1977, 2005) points out that the experience of a musical work is based on a dual experience of time, one of a chronological or linear course and another time of the present moment. Both experiences converge allowing the consciousness to grasp overall the temporal schemes through which the piece progresses. This psychological organization of musical events is what Michel Imberty calls the *macro-structure of the musical work*. Imberty proposes that such a structuring is possible thanks to the existence of *dynamic vectors* within the macro structure. These *vectors* are constituted by perceptually salient features in the sound and are similar to the *contours of vitality affects* proposed by D. Stern.

The concepts proposed by Imberty and its relationships with the notions of simulation, intersubjectivity and intentionality are explored in this section.

Résumés • Mardi 10 avril

Performer's Communicative Intentionality and Intentional Gesture

Communicative intentionality refers to the contents in a performer's mind which are expressed moment to moment in the motor actions of performance (Mauléon, 2010). The mental content of a performer in action is complex involving the interaction of several mental planes with their own body-mind and with the environment. Thus, the *intentional content*, guiding the execution is sensory-motor by nature. It is analyzed how these concepts are developed and work in the singer, considering the anatomical and physiological dispositions of the vocal instrument. It is proposed that the voice in its artistic use is the result of a dynamic interplay between the current-corporality of the performer and the intentional contents that the music arouses in him.

The idea is presented that, in expert interpretations, the performer's gestures convey very effectively their *communicative intentions* and thus facilitate to the listener the empathic knowledge of the piece. By synthesizing in itself the performer's *communicative intentions*, the gesture in music playing turns into what I have called *intentional gesture* (Mauléon, 2008; 2010). An *intentional gesture* is then an ensemble of movements enriched by multiple senses, related to the piece its time and its meanings, as well as to the player their personal world, their culture and their time.

The *intentional gesture* alludes both to the body movement and to the vibrations of the sound by those movements produced. Because the sound is firstly movement, it can be said that the sound is an extension of the *intentional gesture* that contains itself the whole interpretative process. The *performer's intentional gesture* is that one imprinting into sound what Imberty (1994) calls *dynamic vectors*. The latter ones, being sound-energy patterns which in turn allow the listener to simulate in their own body the dynamic features of the primary gestures, and thus resonate affectively with the musical piece.

Finally, some experimental studies conducted by the author are discussed. Carried out in both expert and lay audiences, the experiences account for the transmodal simulation capacities, as well as for the relationship between performer's level of expertise and the effectiveness to convey their *communicative intentions*. A microanalysis of sung performances shows differences in the relationship between the structural saliences of the musical piece and the dynamic vectors determined by the performer in their *intentional gestures*.

Claudia Mauléon est professeure de chant et docteur en psychologie de la musique des universités Paris X et UNLP, et disciple du docteur Michel Imberty. Elle est membre fondateur de la Société argentine de psychologie de la musique et a été enseignante et chercheuse en Argentine jusqu'en 2011. Elle habite désormais en Suisse et se consacre à l'enseignement privé. En tant que chercheuse indépendante, elle étudie les relations entre le mouvement et la musicalité humaine, et se concentre sur le lien entre le cadre théorique lié à la musicalité humaine et les principes de la technique Feldenkrais.

Résumés • Mardi 10 avril

15H00-15H30 • MARK REYBROUCK

*LA MUSIQUE COMME EXPÉRIENCE VÉCUE:
VERS UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'ÉCOUTE EN TEMPS RÉEL*

Music, as a temporal and sounding art, calls forth an experiential and epistemological approach to make sense of it. Three major mechanisms can be distinguished in this regard: (i) the discretisation of the sonorous flux, reducing the continuous unfolding to successive assignments in a time-series; (ii) the tension between the perceptual and conceptual character of these assignments; and (iii) the challenge of providing measuring tools for describing these assignments.

In order to investigate these mechanisms, there is need of a descriptive and explanatory framework that brings together insights and methodologies from the humanities and the natural sciences. Much can be learnt from philosophical and psychological approaches to the perception and experience of time, revolving around concepts as the constituting function of time (Kant, Husserl Bergson), presentational immediacy (Whitehead), spacious present (James) and psychical present time (Stern). Other contributions stem from linguistics and focus on the act of mental pointing (deixis) to events that are perceived and experienced (Bühler). It is an approach that conceives of an observer as a point of reference for interactions in a referential exchange by establishing a field of pointing rather than a symbolic field of meaning. It locates now-moments in time rather than merely tagging them and provides a description in terms of personal, spatial and temporal coordinates (I, here, now). Listeners, in this view, can be considered centres of reference that keep track with the unfolding of the music through time.

A more operational approach to sense-making is second-order cybernetics, which stresses the role of the observer as part of the observed system. It introduces the role of the subject in the process of sense-making with contributions by Varela being most fruitful in this regard. Especially his description of neurophenomenology is waiting for further elaboration. It provides a ground for bringing together the phenomenological approach to experience and its neural underpinnings, and has provided a ground for the concept of emergence of meaning, as developed in the field of dynamic systems theory. The latter is a recent field from systems science that conceives of the mind as a dynamic system that describes possible trajectories in state-spaces. The domain is challenging as it brings together neuroscience and the psychology of perception, but its translation to the field of music is still mostly to be done. It is to be expected that findings from second-order cybernetics, dynamic systems theory and neuroscience can be brought together in one more encompassing framework to describe the mutual interrelations between brain dynamics and the dynamical unfolding of the sounding music. A lot is to be expected here from recent developments in the neurosciences, with measuring techniques that can provide continuous and detailed descriptions of music processing both in terms of neural time-series and localisation of involved activated areas in the brain.

Mark Reybrouck a étudié l'éducation physique, la physiothérapie et la musicologie à l'université de Louvain, en Belgique (1970-1978). En 1980, il a été récompensé par l'Académie royale flamande des sciences et des arts de Belgique. Dans le cadre de ses recherches doctorales, il s'est penché sur la relation entre la musique et la sémiotique, en mettant l'accent sur la pragmatique musicale. En 1996, il a été nommé professeur au département de musicologie de l'Université de Louvain où il enseigne l'éducation musicale et la psychologie musicale. Il a publié un grand nombre d'articles dans des revues scientifiques et des livres de renommée internationale et est l'auteur de plusieurs livres. Il a rédigé des ouvrages sur les stratégies d'écoute et les stratégies cognitives dans le domaine de la musique et de la sémiotique musicale et a participé à de nombreuses conférences scientifiques en Europe et à l'étranger, en tant que collaborateur et organisateur de conférences. Ses principaux intérêts de recherche sont interdisciplinaires et visent à réunir des connaissances dans les domaines de la psychologie, de la biologie, de la sémiotique et de la musique. Ses recherches actuelles portent sur les stratégies d'écoute et le sens musical, avec un intérêt particulier pour la sémantique musicale et la biosémiotique appliquée à la musique. Sur le plan théorique, il participe à des travaux de fond sur la cognition et la perception musicale, en particulier sur les racines biologiques de l'épistémologie musicale et sur l'approche intrinsèque et active de la musique. En plus de ce travail théorique, il mène également des recherches empiriques sur les stratégies de représentation et de métareprésentation dans les tâches d'écoute musicale.

16H00-16H30 • CRISTINA KASEM

TRAVAIL DE LA MÉMOIRE ET PROCESSUS CRÉATIF :

L'EXEMPLE DE L'ORCHESTRE D'INSTRUMENTS TRADITIONNELS ET NOUVELLES TECHNOLOGIES DE L'UNIVERSITÉ 3 DE FEBRERO DE BUENOS AIRES

La résurgence d'un monde ancien fait partie du discours propre de la postmodernité musicale, et de nombreuses œuvres de la fin du vingtième siècle y font référence. Dans le cas de *l'Orchestre d'instruments traditionnels et nouvelles technologies*, cela prend une dimension beaucoup plus radicale encore. L'orchestre prétend retrouver l'esprit de la musique précolombienne, mais les ambiguïtés entre reconstitution et création sont présentes et incontournables. Quel est le sens que l'orchestre confère à ce travail ? Aux dires de son directeur le compositeur Alejandro Iglesias Rossi, l'orchestre cherche à donner aux instruments autochtones américains « la même dignité ontologique que les instruments occidentaux ». Il cherche à pouvoir faire une musique originale et traditionnelle, conforme au ressenti des cultures amérindiennes disparues. Pour ceci les membres de l'orchestre réalisent un travail double: d'une part, ils récupèrent ou façonnent des instruments précolombiens (travail ethnomusicologie et même archéologique) et d'autre part, ils incorporent ces instruments dans leurs œuvres (travail de création musicale).

Mais dans quelle mesure cette recherche basée sur la restitution de la mémoire ne constitue-t-elle une véritable ré-invention du passé ? Un premier indice de réponse viendrait de Sigmund Freud, qui, dans son article « Un souvenir d'enfance » de *Poésie et vérité* affirme que nos actions et comportements ne sont pas nécessairement la réponse aux événements passés de notre enfance. Ils répondraient plutôt aux souvenirs du discours maternel.

En parlant à propos du film *Poétique du cerveau* de Nurith Aviv, le psychologue François Ansermet introduit l'idée que la mémoire est dynamique. Les traces du souvenir deviendraient labiles lors de son évocation et ils seraient susceptibles de s'associer avec d'autres traces, pour former des souvenirs pour ainsi dire chimériques. Ainsi la mémoire perd ses

Résumés • Mardi 10 avril

contours originaux pour se rendre disponible à de nouvelles constructions, pour élaborer des inventions « qui ne sont pas fausses, bien sûr ; nous ne sommes pas dans les questions du vrai et du faux : ce qui compte, c'est l'invention ».

Cette conception de la mémoire comme création convoquant un travail foncièrement interdisciplinaire de création musicale qui se réalise à partir des vestiges laissés par des cultures disparues, nous oblige à interroger des aspects fondamentaux de la psychologie de la musique.

16H30-17H00 • RIM JMAL

MICHEL IMBERTY : UNE SOURCE D'INSPIRATION POUR L'ÉTUDE DU DÉVELOPPEMENT DU SENS MUSICAL DE L'ENFANT EN TUNISIE

Les travaux de Michel Imberty en psychologie du développement musical ont permis de stimuler la réflexion quant à l'étude des mécanismes impliqués dans l'acquisition de la tonalité chez l'enfant occidental. Ces travaux qui sont considérés parmi les pionniers en France ont été marqués à leurs débuts par la perspective piagétienne, évoluant par la suite pour s'en écarter et adopter un positionnement qui s'inscrit plutôt dans le cognitivisme.

Quand j'ai pris connaissance des travaux d'Imberty dans ce domaine et surtout de l'ouvrage intitulé « *l'acquisition des structures tonales chez l'enfant* », j'étais aussitôt fascinée par la rigueur méthodologique et la pertinence des tâches proposées. Ceci m'a incitée à réfléchir au développement du sens musical de l'enfant par rapport à la culture dont je suis originaire et plus particulièrement en Tunisie. J'ai pour cela développé dans le cadre de ma thèse une réflexion sur le développement du sens musical de l'enfant tunisien d'âge scolaire, posant la possibilité de son imprégnation par le système modal spécifique à la culture musicale arabe. Sur le plan pratique, je me suis inspirée d'une expérience qui a été effectuée par Imberty au cours de son étude de l'acquisition des structures tonales chez l'enfant occidental. Cette expérience propose l'articulation simultanée de trois types de tâches : une tâche de mémorisation, une tâche d'achèvement mélodique et une tâche de production vocale. J'ai essayé de reprendre le principe de ces tâches en les adaptant aux spécificités de la musique modale, procédant à une étude transversale d'un échantillon de 102 enfants tunisiens de 6 à 13 ans. Cette étude a abouti à un riche panorama d'observations et de constatations confirmant la particularité de la pensée musicale propre à l'enfant arabe. Aussi, cette étude a permis de formuler une esquisse d'un modèle de développement de ce qui a été qualifié au départ de « sens modal ». Ce modèle propose des pistes de réflexions intéressantes qui méritent davantage d'approfondissement.

L'objectif de cette intervention est double : d'abord, présenter l'approche développée sur l'acquisition du système modal arabe chez l'enfant tunisien d'âge scolaire en précisant l'apport des travaux d'Imberty. Et, ensuite, situer cette approche par rapport aux recherches dans ce domaine en général et par rapport aux recherches musicologiques en Tunisie en particulier. Cette intervention sera structurée en deux parties :

- la première présente l'étude menée dans le cadre de ma thèse dirigée par Michel Imberty. Cette partie met en valeur les difficultés de l'adaptation de l'approche expérimentale à la spécificité de la musique modale et au contexte socioculturel tunisien.

Résumés • Mardi 10 avril

- la deuxième tente de contextualiser cette recherche par rapport aux travaux musicologiques actuels en Tunisie et elle met en valeur les points suivants: les cursus dispensés aux instituts supérieurs de musique, les recherches musicologiques en Tunisie et, les regards portés par les spécialistes sur la psychologie du développement musical.

17H00-17H30 • FOTINI RERAKI

« QUAND J'ÉCOUTE UNE ŒUVRE... ». À LA RECHERCHE DU SENS DE L'EXPÉRIENCE MUSICALE DANS UN CONTEXTE D'ENTRETIEN NON-DIRECTIF

La présente contribution, inscrite dans le cadre général d'une recherche sur des enseignants de musique en Grèce actuelle, part de la réflexion de Michel Imberty sur la nature de l'intersubjectivité du sens en art, afin d'essayer d'éclairer le comment et le pourquoi du travail d'interprétation assumé par les sujets qui rapportent leurs expériences musicales dans un contexte d'entretien non-directif. La phrase introductive « Quand j'écoute une œuvre... » est, en fait, un motif récurrent dans le discours des personnes enquêtées qui, même si elles ne sont pas interrogées sur une relation éventuelle instaurée entre elles et une musique écoutée à un moment donné, semblent cependant insister sur l'évocation de telles expériences. « Quand j'écoute une œuvre, il y a des moments où je crois que c'est moi qui l'ai créée » raconte, par exemple, l'une de nos interlocutrices. Ce besoin de verbaliser un ressenti, de déterminer comment est perçue la communication entre le sujet et la musique, est à notre avis lié à un besoin plus profond qui appelle de notre part l'interrogation sur l'idée principale suivante: l'interprétation de l'expérience esthétique qui résulte de la rencontre du sujet avec la musique est partie intégrante de la construction discursive du soi-musical. Dans le temps-espace de l'évènement interlocutoire qu'est l'entretien non-directif tel que nous l'avons pratiqué, donner sens à une expérience d'audition musicale, c'est façonner une image précise de soi-auditeur et/ou de soi-créateur comme dans l'exemple qui précède.

Fotini Reraki est docteur en musicologie. Sous la direction de Michel Imberty, elle a soutenu une thèse qui porte sur « La musique imaginaire: discours, identités et représentations dans l'enseignement grec contemporain ». De 2009 à 2014, elle a enseigné au département de musique populaire et traditionnelle de l'Institut technologique de l'Épire, en Grèce.

Résumés • Mercredi 11 avril

10H00-11H00 • XAVIER HASCHER

*DU RAVISSEMENT ESTHÉTIQUE À LA « VOYANCE » POÉTIQUE :
DE L'ÉCOUTE MUSICALE COMME INSTAURATION DÉRÉALISANTE*

Il ne suffit pas que de la musique soit *jouée* - j'inclus dans cette idée la reproduction par l'enregistrement - pour que la musique soit *présente*. Une alchimie subtile doit s'opérer entre le musicien et l'auditeur, qui dépasse les notions d'émetteur et de récepteur. Il entre là-dedans une part autre que de recevoir, ou d'ouïr, une part qui dépasse tant l'audition que la cognition avec lesquelles on assimile d'ordinaire *l'entendre* et *l'écouter*. Trop souvent, on s'intéresse à l'écoute musicale comme on s'occuperait de la manière dont on perçoit un discours. Or, je postule ici, après notamment Novalis, Baudelaire et les poètes symbolistes, que ce que nous dit la musique est du registre de la poésie - c'est-à-dire non pas que ces deux formes d'art se confondent mais qu'un élément commun participe de l'essence de chacune - et que seule la manière dont on écoute un poème peut nous servir de comparaison. Dans cette écoute, le sens grammatical, direct, tel qu'exprimant par les mots une pensée déterminée, n'est qu'une dimension parmi d'autres; la compréhension de ce sens ne permet pas de pénétrer bien loin le poème, et même parfois pas du tout. Cette alchimie se crée par une forme de conjuration, la suscitation d'un troisième terme qui possède une entité propre, et n'est pas que signal, onde sonore. La musique instaure un monde que l'on contemple par l'écoute, un monde intérieur. La poésie de la musique se manifeste par une telle instauration; l'écoute en est contemplation, et jouissance, auditive.

Dans cette communication, j'aborderai notamment la question de la répétition, de la mémoire, de la temporalité, du lien avec le rêve et, partant, avec la psychanalyse, mais aussi l'analyse.

Xavier Hascher est un musicologue spécialiste de théorie et d'analyse musicales, dont les recherches portent sur l'évolution des formes musicales romantiques et post-romantiques dans la musique du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, ainsi que sur la théorie de la tonalité et de la monodie modale. Il est chercheur en musicologie et professeur au sein du département de musique de l'Université de Strasbourg, ainsi que directeur de la collection *Perspectives musicologiques contemporaines*. Il a soutenu en 1994 une thèse de musicologie sur l'œuvre de Franz Schubert, sous la direction de Costin Mioreanu. Il a depuis dirigé un certain nombre d'autres thèses en musicologie et écrit ou dirigé de nombreux ouvrages dans ce domaine.

11H15-11H45 • ANA STEFANOVIC

*LES « ENVELOPPES » DE DRAMATICITÉ ET DE NARRATIVITÉ
DANS LE DRAME MUSICAL BAROQUE*

Dans cette communication, on propose d'examiner les structures narratives de l'opéra du XVII^e siècle, en partant des concepts-clés des recherches récentes de Michel Imberty sur la temporalité et la narrativité musicales. La trame linéaire du drame musical sera étudiée comme une chaîne des formes temporelles. Nous espérons contribuer ainsi à l'universalité des considérations d'Imberty, applicables à la musique bien avant le XX^e siècle.

Dans son étude *La musique creuse le temps*, Imberty propose une opposition entre *continuité* et *discontinuité*, qui est aussi liée à l'opposition *temps-espace*, traversant toute la musique du XX^e siècle qu'il examine dans son livre. La relation de ces concepts n'est pas

Résumés • Mercredi 11 avril

cependant privée des nuances. L'auteur en tire alors une « dialectique du continu et discontinu » se manifestant comme « continuité articulée et discontinuité liée ». Le concept d'« enveloppe proto-narrative » est également dérivé de l'expérience humaine et trouve son analogie dans l'*enveloppe proto-narrative* de l'œuvre musicale, voire, dans la progression de ses structures de tension et de détente.

Ce qui nous concerne particulièrement, c'est le concept d'*enveloppe de dramaticité* introduit par Imberty plus récemment, que l'auteur pose en opposition avec l'*enveloppe proto-narrative*: « L'enveloppe proto-narrative développe un temps linéaire et orienté, celui qui [...] rend les tensions et les détentes du récit prévisibles pour celui à qui s'adresse ce récit [...] C'est cette incertitude dans l'anticipation de la courbe proto-narrative, qui constitue selon moi la base de l'*enveloppe de dramaticité*. Par rapport au récit, le drame joue sur les incertitudes, les surprises, les rebondissements. Le temps musical, libéré du temps du langage, y trouve son essence ». Comme on peut voir, tout en se trouvant en opposition avec l'*enveloppe proto-narrative*, l'*enveloppe de dramaticité* en est en même temps la condition, ce qui lui « donne vie ».

Le concept de genre (dramatique), ainsi que l'opposition générique: dramatique/narratif introduits par Michel Imberty, font penser à une *relation productrice triple du genre, de la narrativité et du temps* dans le drame musical. En partant de deux « enveloppes » d'Imberty et en se référant aux trois *mimèsis* de Paul Ricœur (une référence importante dans les recherches d'Imberty), nous proposons une configuration du drame musical; configuration réalisée comme corrélation multiple du temps, du récit, du style et de la signification dans une chaîne syntagmatique à trois pas: la dialectique de deux chaînons premiers, des genres expressifs *dramatique* et *narratif*, du discontinu et du continu, est contenue dans le troisième, le genre expressif *tragique* en tant que substance sémantique du drame musical et issue de sa chaîne narrative. Il refigure, à la fois, le temps 'réel', dramatique et le temps fictionnel, narratif, en unissant la discontinuité et la continuité, comme « continuité articulée et discontinuité liée » et en affirmant la « concordance discordante ». C'est la capacité de la tragédie musicale, de l'art dans l'art, de reconstituer les deux expériences temporelles précédentes et de créer musicalement « des histoires sans paroles, des récits sans mots », même avec des mots.

La configuration proposée du drame musical sera comparativement examinée dans deux exemples des opéras de Monteverdi et de Lully.

est musicologue, professeur à la faculté de musique de l'université des arts de Belgrade. Elle est aussi engagée en tant que chercheur associé de l'IREMus à Paris. Elle a obtenu sa maîtrise à la Faculté de musique de Belgrade et son doctorat en musicologie à Sorbonne Université. Les principaux domaines de sa recherche sont l'opéra baroque, le rapport de la musique et du texte verbal, les questions de style musical et d'herméneutique musicale. Elle est engagée dans plusieurs projets internationaux et nationaux en musicologie et est l'auteur d'un grand nombre d'études et d'articles publiés dans des revues de musicologie et de théorie musicale, ainsi que dans des livres collectifs. Elle a édité plusieurs livres collectifs et organisé plusieurs conférences internationales. Elle a publié des livres dont La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français: de Lully à Rameau, Paris, L'Harmattan, 2006; Temporality and Narrativity in Music Drama, Belgrade, FMU, 2017. Elle a édité l'Anthologie du lied serbe (Anthology of Serbian Art Song I-VI), Belgrade, UKS, 2008-2014.

Résumés • Mercredi 11 avril

11H45-12H15 • ANA RITA ADDESSI

LE STYLE DE MANUEL DE FALLA ET DE CLAUDE DEBUSSY

Imberty (1979, 1981, 2005) définit le style musical comme une façon d'organiser les structures temporelles musicales par rapport aux structures temporelles de la psychè. Le concept de style musical présenté par Imberty a été mon point de départ pour analyser, étudier et interpréter les styles musicaux de deux compositeurs du siècle dernier, Claude Debussy et Manuel de Falla. J'ai étudié les influences stylistiques entre ces deux compositeurs selon une perspective intertextuelle qui substitue le concept d'«influence» par celui de «circulation» (Barthes, 1975). Dans cette perspective, les connotations phénoménologiques et psychologiques du concept imbertyste du style ont interagi avec les concepts de style en tant que «écriture» (Barthes 1959, 1975), «topic» (Agawu, 1991; Mirka, 2014), manifestation de schémas affectifs et de valeurs (Baroni, 1993), et «inscription» d'une identité (Riffaterre, 1994). Sur la base d'une étude des sources (manuscrits, lettres, notes, écrits, correspondance) fait dans les Archives Manuel de Falla à Grenade, j'ai reconstruit et décrit des figures musicales, que j'ai appelées «figures stylistiques», présent dans la musique de Falla qui se réfère aux œuvres musicales de Debussy, et le sens que ces figures stylistiques acquièrent dans le processus de composition de Falla («la flûte debussyste», «l'Espagne», «sonorité brumeuse», etc.), orienté vers la recherche d'une origine et d'une identité. Dans cette étude, le concept d'identité se désintègre dans les miroirs et se reconfigure à travers les relations établies avec d'autres textes musicaux. Avec Falla nous sommes loin de la temporalité juxtaposée de Debussy décrite par Imberty et identifiée par les auditeurs. L'analyse et l'écoute, en particulière, de *Homenaje* de Falla laissent place à l'intuition d'une temporalité «striée», où les formes sont empilées plus que juxtaposés, dans la recherche constante de reconstituer l'origine d'un discours musical collectif, celui de l'Espagne, et personnel, celui du musicien qui va échapper en Argentine aux atrocités insoutenables de la fureur franquiste. Une temporalité «striée», dans laquelle la citation émerge comme telle, parlant et produisant des significations: ce qui est, enfin, la fonction de l'intertexte. Nous sommes ici confrontés à un autre problème de la recherche musicologique, c'est-à-dire comment faire interagir la recherche psychologique-expérimentale avec la recherche historique, esthétique et analytique. Dans cette direction, encore vierge et non entièrement abordée, l'œuvre de Imberty représente un guide vers une recherche qui s'articule sur de multiples niveaux méthodologiques et conceptuels.

Ana Rita Adessi est affiliée au département des sciences de l'éducation de l'université de Bologne en Italie. Elle est actuellement professeure, est l'auteure de nombreux articles scientifiques revus par des pairs et a présenté des travaux à de nombreuses conférences nationales et internationales. Ses contributions ont été saluées par des experts du monde entier. Elle est activement associée à différentes sociétés et académies. Sa carrière universitaire est couronnée par plusieurs prix et subventions réputés.

Résumés • Mercredi 11 avril

12H15-12H45 • LAETITIA PETIT

L'INTERPRÉTATION ET/OU L'HERMÉNEUTIQUE

Nous pouvons montrer que les liens entre interprétation et l'herméneutique épousent fidèlement l'histoire de la musique et du langage, ou plutôt de la musique conçue comme langage, et ce indépendamment d'un acquiescement ou non à ce modèle de « langage musical ». Il est intéressant de noter que la linguistique propose des modèles de compréhension du langage et l'on doit notamment retenir l'apport de Jakobson qui énonce qu'un signifiant ne suppose en place de signifié qu'un autre signifiant. Tentons de montrer l'intérêt d'une telle approche structurale qui s'oppose à une conception pré-freudienne, chez Freud, où la représentation est l'effet du traumatisme. Dans cette première conception freudienne qui date de la *Neurotica*, c'est-à-dire toute la période où Freud commence sa pratique et tente de mettre à jour l'activité du fonctionnement psychique, il s'agissait de retrouver le récit d'un traumatisme. Et curieusement, c'est une idée qui fait retour chez les post-freudiens avec la notion par exemple d'un l'originnaire ou d'un archaïque... Or, Freud laissera tomber cette conception qui relève des techniques actives (hypnose, suggestion, etc.) pour suivre définitivement le fil de l'activité fantasmatique du sujet. Autrement dit, on trouve chez Freud, et ce à partir de la seconde topique, un geste radicalement opposé à cette visée archéologique qui serait incluse dans l'interprétation conçue comme restauration d'un sens perdu ou oublié.

En effet, après la proposition freudienne de pulsion de mort (années 1920) qui permet un dépassement de la première topique par la formulation d'une nouvelle topique intégrant l'activité de la pulsion de mort, les arts, et en particulier la musique, semblent vouloir être au plus vif de cette activité de la pulsion de mort, au plus près du dépassement du sens, donc localisés en place du vide, du blanc ou du silence. La pulsion érotique ne peut plus se penser autrement qu'à partir de son moteur qu'est la pulsion de mort, puisque la nouveauté du Freud des années 1920 est d'affirmer que la pulsion sadique est primaire.

Ce n'est qu'à partir du moment où la musique ne signifie rien d'autre qu'elle-même (Stravinski) que l'herméneutique choisit: l'espoir herméneutique, donner du sens... ne fait plus sens... en dehors de la seule urgence de figurer le Réel, celui qui dépasse le sens, l'au-delà de ce sens qui laisse place au vide, au blanc et au silence...

Il faut alors redéfinir ce que nous appelons interprétation, débarrassée de toute herméneutique.

Dans ce sens, on peut être attentif à la place laissée au silence dans l'art du XX^e siècle, mais aussi au blanc et au vide qui signent une nouvelle fonction de l'œuvre, « qui n'est plus d'abord de représentation, mais de construction "sinthomale" » (Rassial, *in* Vivès 2011). Ce retour au silence, au blanc et au vide signe une nécessité de franchissement, de dépassement, pour inaugurer de nouveaux lieux. L'inventivité qui priorise alors la dimension du Réel signe l'échec de la créativité et aussi l'échec de la sublimation.

Psychologue clinicienne depuis 1993, Laetitia Petit est également une musicienne confirmée, ayant obtenu son premier prix d'orgue au conservatoire de Paris XVII avec Pierre Pincemaille. De formation analytique, elle pratique le psychodrame psychanalytique individuel au CMP du Vésinet où elle travaille comme psychologue clinicienne et est titulaire de la fonction publique hospitalière (Hôpital de la Salpêtrière, Hôpital de jour Étienne Marcel). Elle est membre associé du laboratoire de psychanalyse et psychopathologie clinique (EA 3278) de l'université d'Aix-Marseille et est responsable de publication pour les numéros de la revue Prétentaine sur la musique.

Résumés • Mercredi 11 avril

14H00-14H30 • VASSILIKI RERAKI

COMMENT IDENTIFIER UNE ŒUVRE MUSICALE ORALE ?
ENTRE ETHNOMUSICOLOGIE ET PSYCHOLOGIE COGNITIVE

Le processus d'identification ou de reconnaissance d'une œuvre musicale implique généralement qu'on puisse établir une relation entre deux événements musicaux ou bien entre un événement présent et une « image mentale » que, d'une manière ou d'une autre, on a représentée et conservée en mémoire. Mais identifier signifie aussi sous un prisme différent découvrir le sens de l'œuvre, en d'autres termes saisir les particularités de son inscription dans le temps. Et si M. Imberty pose que « temps musical et sens musical sont phénoménologiquement intimement liés » nous devons nous interroger comment l'œuvre se construit dans le temps, quelles sont ses possibilités, ses métamorphoses.

L'oralité musicale pose la question d'identification d'une manière plus urgente. L'œuvre orale, produit d'un dialogue constant entre prévu et imprévu, est sujette à mutation au cours de temps, l'auditeur est donc chaque fois appelé à reconnaître ce qu'il est en train d'entendre. C'est pendant la performance vivante - lieu symbolique idéal de l'oralité musicale - que l'œuvre orale revendique son identité. Mais la performance vivante est en plus un champ où se tissent les expériences culturelles des intersubjectivités et au sein duquel les auditeurs appréhendent et mémorisent la musique lors et grâce à des moments d'interaction participative et des rythmes partagés. Mes propres recherches sur la musique traditionnelle crétoise de danse, inscrites dans cette problématique, ont confirmé l'importance des gestes intentionnels qui se communiquent dans le temps pour la compréhension et la mémoire musicales.

Comment des mélodies apparemment différentes sont-elles jugées comme similaires dans le contexte musical crétois ? En répondant à cette question on répond aussi en partie au problème fondamental de l'oralité qui concerne les limites de la variation. Cherchant à établir des relations de similarité, les auditeurs cherchent en même temps des communautés liées aux gestes et aux vécus culturels intersubjectifs. Ils tentent, dans un sens, à travers des analogies saisies d'une version à l'autre, de confirmer et de reconfirmer la liaison entre représentation sonore et représentation gestuelle. Ce rapport étant dans leur contexte culturel la source principale d'émotion musicale, demande d'être vécu sans cesse. Et c'est cette récurrence, ce rappel d'une émotion déjà sentie qui suscite la sensation du même, du familier, du connu. Sous cet angle, quand deux mélodies sont jugées comme similaires bien qu'elles présentent des diversités flagrantes c'est parce qu'elles satisfont aux mêmes besoins expressifs et émotionnels. Dans cette lignée d'idées, l'identification se fonde plutôt à la découverte d'un sens culturel qui ressort des intentions communicatives. Ainsi ce qui s'identifie ne sont pas tant des structures que des intentions.

Vassiliki Reraki est psychologue, musicologue et pianiste. Elle est aussi docteur en psychologie de la musique (Sorbonne Université). Sa thèse de doctorat, menée sous la direction du professeur Michel Imberty, porte sur la réception et la mémorisation des musiques traditionnelles orales. Ses publications portent principalement sur les processus cognitifs dans les musiques orales et sur la fonction du geste rythmique dans l'apprentissage et le développement musicaux.

Résumés • Mercredi 11 avril

14H30-15H00 • SAÏF BEN ABDERRAZAK

L'ÉMOTION MUSICALE ET L'ORALITÉ À TRAVERS LES PRÉFACES DES OUVRAGES: MUSIQUE, SIGNIFICATION ET ÉMOTIONS ET LES CORPUS DE L'ORALITÉ

Nous proposons, dans le cadre de cette rencontre scientifique, de revenir sur certaines questions soulevées par Michel Imberty dans ses préfaces des deux ouvrages collectifs: *Musique Signification et Emotion* et *Les corpus de l'oralité*.

Dans sa première préface intitulée: «Quelques réflexions sur les origines psychologique et biologique de la musique», Imberty déplore le peu d'écrits sur l'émotion dans les musiques arabes ou dans l'Asie centrale. Nous pensons qu'il a tout à fait raison de souligner cette carence dans les travaux récents, pourtant la littérature paramusicale arabe ancienne regorge de récits évoquant une multitude d'états émotionnels observés chez de nombreuses personnes «musiquées» suite à l'écoute de chants collectifs ou individuels.

Il nous paraît important de revenir sur certaines notions, qui peuvent prêter à confusion, comme c'est le cas du *tarab* et son rapport à la voix chantée.

La voix étant capable d'exprimer n'importe quel état d'âme et de communiquer les émotions et les sentiments les plus contrastés. Traditionnellement, dans le monde arabe, la voix ne vaut réellement que si elle touche profondément l'auditeur, si elle déclenche chez lui un phénomène irrationnel qui frappe à la fois le corps et l'esprit. Le chanteur, qualifié de *mutrib*, se doit d'être ému et d'émouvoir son auditoire en lui procurant *al-tarab*, notion complexe désignant une gamme étendue de réactions émotionnelles, consécutives à l'audition de la musique, allant de la délectation intellectuelle et de la douce émotion jusqu'à l'extase voire à un choc intense susceptible d'anéantir l'auditeur.

Nous reviendrons également sur l'accordage affectif dans le volet consacré à la Musicalité communicative pour faire un parallèle avec *al-Saltana* dans la tradition musicale de l'école syro-égyptienne, une notion qui n'a vraisemblablement pas été abordée, qui est en rapport étroit avec *al-tarab*. *al-Saltana* concerne essentiellement les acteurs, musiciens instrumentistes chanteurs solistes et choristes, c'est un état émotionnel dans lequel doit se trouver le musiquant (l'acteur) pour procurer *al-tarab* au musiqué (le récepteur). *al-Saltana* dans un groupe est comparable à la résonance émotionnelle.

Dans sa seconde préface intitulée: «L'oralité, une réalité musicale oubliée?» Michel Imberty passe en revue des questions liées à l'oralité et finit par conclure que «La musique est donc par nature orale». Il évoque trois axes de réflexions importants: la transmission orale des répertoires non écrits et les tentatives plus ou moins réussies de transcription. Les rapports entre l'improvisation et l'interprétation des œuvres écrites. La nécessité de tenir compte des pratiques vivantes et des processus psychologiques cognitifs et émotionnels dans l'étude de l'oralité.

Nous proposons d'aborder: L'oralité dans l'exécution de l'écrit (dans la musique arabe) et les répercussions de l'adoption de la notation occidentale et des techniques d'écriture sur l'émotion musicale; deux questions liées à la problématique de cette communication.

Ben Abderrazak Mohamed Saifallah est docteur en musicologie de Sorbonne Université, maître assistant à l'université de Tunis et ancien directeur de l'Institut supérieur de musique de Tunis. Il est aussi directeur du groupe de recherches en arts et nouvelles technologies au laboratoire de recherches en cultures, nouvelles technologies et développement, rattaché à l'ISM de Tunis, ainsi que chercheur associé au Centre des musiques arabes et méditerranéennes, où il travaille actuellement sur certaines collections des archives du baron d'Erlanger, notamment

Résumés • Mercredi 11 avril

la musique hébraïque, la musique des Noirs de Tunisie, les traditions musicales de Tunisie, le Congrès du Caire et Antonin Laffage. En tant que musicien et violoniste, il a joué dans diverses formations orientales et occidentales, accompagné d'éminents artistes du monde arabe et effectué de nombreux concerts dans la plupart des pays arabes, en Europe et en Amérique du Nord.

15H00-15H30 • HAMDİ MAKLOUF

*L'INTENTIONNALITÉ MUSICALE AU CŒUR
DES DÉBAT SMUSICOLOGIQUES ACTUELS*

Cette communication, s'inscrivant dans le cadre du colloque autour de l'œuvre du philosophe, psychologue et musicologue français Michel Imberty, a pour but de mettre en valeur les différents liens entre les préceptes scientifiques (mais aussi épistémologiques) autour de la réflexion sur l'intentionnalité musicale comme véhicule principal de la créativité, du sens et de l'émotion. Nous envisageons en l'occurrence un retour analytique sur une de ses réflexions récentes (son avant-propos autour des origines biologiques et psychologiques de la musique dans le livre *Musique, Signification et Émotion*) qui constituerait la synthèse d'une bonne partie de ses recherches, mais aussi de rendre compte de certains concepts majeurs parmi ses différents écrits qui forment aujourd'hui, à notre avis, un débat constant et continu sur la question de l'intentionnalité musicale. Nous évoquerons dans cette communication quelques exemples de la culture musicale arabo-orientale, notamment quelques aspects compositionnels modernes où l'intentionnalité musicale constitue un objet central.

Musicien, luthiste, compositeur, docteur en musique et musicologie de Sorbonne Université, Hamdi Maklouf est maître assistant à l'université de Tunis, chef de département de musique et musicologie et de la formation générale pour la période électorale 2017-2020, directeur scientifique au Centre des musiques arabes et méditerranéennes à Sidi Bou Saïd, co-fondateur et coordinateur scientifique du Centre tunisien de publication musicologique. Il a écrit et publié un certain nombre d'articles dans plusieurs revues scientifiques et a participé à plusieurs séminaires et conférences principalement en France, en Tunisie et au Maroc.

15H45-16H15 • HANA DO

*L'IMMERSION SONORE : LES ASPECTS PSYCHOLOGIQUES
D'UNE CONDUITE MUSICALE CONTEMPORAINE*

L'immersion sonore est un terme apparu à la fin du vingtième siècle, en particulier dans un contexte d'enrichissement des moyens technologiques. Ce terme révèle une forme d'innovation dans les méthodes de création, mais il concerne en premier lieu une nouvelle attitude d'écoute, et il propose une modification radicale des fonctions musicales. En proposant une nouvelle expérience sonore, l'immersion élargit notre réflexion sur l'écoute, le son et la musique.

Nous voudrions interroger ici ce concept d'immersion non pas dans ses aspects techniques, mais dans ceux qui touchent à la psychologie. Le terme même d'immersion donne à penser un rapport au son qui n'est pas anodin, ne fût-ce que par son allusion métaphorique à la mer, et à travers ce sens aquatique, à une situation prénatale, plus précisément, dans

Résumés • Mercredi 11 avril

un bain sonore intra-utérin. Les études sur ce domaine, nous proposent diverses visions intéressantes et des situations d'étude concrètes. La représentation de l'état liquide en musique est remarquée par des analystes comme Francesco Spampinato, en particulier dans son ouvrage *Debussy, poète des eaux - Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (2011). Mais elle a aussi attiré l'attention des psychologues, notamment quand ils doivent rendre compte de l'importance du sens primitif ou de l'observation des activités psychiques et physiques qui mettent en jeu le rapport extériorité et intériorité. Ainsi apparaît chez Sigmund Freud la notion de «sentiment océanique» dans le dialogue avec le musicologue Romain Rolland qui ouvre *Malaise dans la civilisation* (1929). Ce rapport à la sonorité entre également en résonance avec les travaux de Didier Anzieu sur «l'enveloppe sonore de soi» et la notion de bain métaphorique qu'il développe dans son livre *Le Moi-peau* (1974).

Nous nous proposons d'interroger ces notions, car elles pourront nous aider sans doute à comprendre les articulations de notre intériorité que met en jeu le phénomène d'immersion en musique. L'immersion, l'action d'immerger, est également associée à une plongée dans certains états intimes, inconnus, illimités, ou de néant, voire à des «états modifiés de la conscience». Par conséquent l'immersion sonore, peut nous aider à mieux comprendre certains enjeux cruciaux pour la réflexion sur les aspects psychologiques et psychique de la musique.

16H15-16H45 • ANNA MARIA BORDIN

RÉFLEXIONS SUR LA NARRATION, LE TEMPS, L'IMPROVISATION ET L'AUTISME

Michel Imberty's considerations about time as a *proto-narrative envelope* gives us an incredibly effective perspective to interpret the difficult relationship between creativity, narration and musical structure. The framework of the temporal experience precedes narrative itself, it is what can be called a "proto-narrative form" and organises the coherence and development of the art of narration, and perhaps of the musical form. In this perspective, music seems to be a representation of the origin of all language forms, i.e. of every way of organizing time. In the light of these reflections, we have interpreted a musical experience with a gifted, autistic and visually impaired young man (G) engaged in a piano improvisation inspired by a story: *The story of the snow*.

In this experimentation, G's task was to create a soundtrack for *The story of the snow* while it was being told by a narrator; the story was a description of a blizzard and of the vicissitudes of a wolf and a bird. The second part of the story evoked the image of a small house in the woods from which the sound of a piano came: it belonged to a jazz pianist. All the elements utilised in the story were familiar descriptions for G, as some of them reminded him of his favourite cartoons, and of some popular children's fairy tales such as Peter and the Wolf.

An expert percussionist had the task of reinforcing and enhancing G's improvisational intentions during the whole experience.

In the first part of the story, G's musical behaviour was childish and stereotypical, the gestural and technical capacities he utilised were simpler than we had expected, and his musical thoughts were completely unstructured. The percussionist's role seemed to be absolutely irrelevant, and G was improvising unstructured musical fragments, showing typical autistic traits as inhibitions, regressions and lack of creativity.

Résumés • Mercredi 11 avril

Conversely, in the part of the story evoking the small house with a jazz pianist inside, his musical performance changed completely. G seemed to be extremely attentive and focused, he suddenly lost his previous inhibitions and displayed an evident rhythmical profile. His gestures became very precise and coherent with his musical capabilities, and G established an interesting musical dialogue with the percussionist.

A psychoanalytic interpretation of the whole experience was presented at the 13th European Congress of Psychology in Stockholm in 2013. According to this interpretation, the identification with the jazz pianist allowed him to recuperate his own musical background, and to activate his sophisticated musical skills, leaving behind the stereotypical behaviour employed during the first part of the story.

The analysis of the numerous temporal levels of the narration, of the improvisation features, and of the rhythmic dimension in the light of Imberty's thinking allows us to interpret G's behaviour from a strictly musical point of view, and offers a different perspective of musical creativity.

Anna Maria Bordin, diplômée de la Musik-Akademie de Bâle, a réalisé une intense activité de concert. Professeuse de piano et coordinatrice de recherche au conservatoire de Gênes, elle est l'auteure de deux livres et de nombreux articles internationaux. Elle est membre du groupe de travail Enseignement-Apprentissage de l'Association des conservatoires européens et expert en évaluation de l'Agence italienne pour l'assurance qualité dans l'enseignement supérieur. Elle a collaboré en tant que professeuse à l'université de Pavie et à l'académie de Brera, a dirigé un cours de piano expérimental de dix ans pour un étudiant autiste, et a passé les vingt dernières années de recherche dans les domaines de la théorie et de la méthodologie appliquée de l'enseignement du piano.

16H45-17H15 • ALESSIA R. VITALE

LE CHANT COMME ART DE LA RÉPARATION: UNE ÉTUDE DE CAS D'ANOREXIE, SES IMPLICATIONS COGNITIVES, AFFECTIVES ET RELATIONNELLES
SINGING AS THE ART OF REPARATION: AN ANOREXIA CASE STUDY.
COGNITIVE, AFFECTIVE AND RELATIONAL IMPLICATIONS

In the context of the history of arts, singing holds a particularly important place. It carries the living trace of the awakening of a "pre-reflectivity" on the basis of which cognitive, corporeal, affective, linguistic and relational schemas can be developed. There can be no singing without the actualisation of this personal history, one that is perhaps "latent" in the subject. For this reason, all work on the voice has to come to terms with this history. Through music we get back to a sense of history, the history of each individual, allowing us to make contact with history as such, thereby understanding history through the art of singing. This text bears on the crucial importance of experiencing the study of one's own voice across the spatio-temporal envelope of a didactic situation. The reflections you will find here are not just the fruit of my interdisciplinary research but also stem from my experience as singing teacher - music therapist. I will especially refer to my work in a psychiatric ward in a Parisian hospital where I teach singing to those suffering from anorexia through one-on-one lessons (Vitale 2015). One question arises from the very beginning: in what ways and how are the dynamics triggered by the study-practice of singing accompanied by an expert different from those induced by the study-practice of other arts (Vitale 2014a), likewise accompanied by an expert? In addition, in what way is singing different

Résumés • Mercredi 11 avril

from the discipline of working and training on any other instrument? In other words, what is implied by the gradual transition from the *voix* to the *instrument-voix* (Vitale 2013a) and in which specific way? By *instrument-voix* I mean the voice considered in all its polyvalence and its multi-functionality, when it is studied as having the value of a musical instrument (Vitale 2007b:101). I had to create this notion of the *instrument-voix* to come to grips with what pertains exclusively to this particular instrument (Vitale 2007c; 2009c). In fact, the voice cannot be limited to the sole function of furnishing a musical instrument, given that it is determined by phenomenological characteristics that are quite unique. It is both multi-functional and polyvalent, which gives it an extraordinary flexibility and, in consequence, a potential to be exploited in terms of the study of self-development. The relation of the individual to his or her own voice is important from many standpoints - expression, communication, inter-subjective relation - and even influences the dynamics of learning.

The huge spectrum of the work done *by* the voice and *across* the voice cannot be handled here in an exhaustive manner; nevertheless, given the impact of this work on our human faculties, I would like to clarify certain aspects linked to the dynamics mobilised by the study of singing:

- A) On the mental plane**, singing reinforces the development of our cognitive faculties.
- B) On the verbal-linguistic plane**, singing is the bearer of the verbal later on, just as it goes right back to the beginnings of the pre-verbal.
- C) On the bodily plane**, the study of singing develops our sensorimotor coordination whose fundamental unit is a gesture (Vitale 2013b, 2018), a gesture that in turn is the foundation of human communication. But what is the nature of a gesture? Does a gesture have a voice? And the voice, for its part, can it be considered a gesture? Notably singing develops a complex coordination between *internal vocal gestures* and *external vocal gestures*, with regard to which I have developed the hypothesis that the vocal gesture is linked to the dual origin of *external vocal gestures*, in the text and *internal vocal gestures*, in the score (Vitale 2008; 2009b; 2014b).
- D) On the plane of interaction**, the study of singing is an exceptional tool, enabling us to listen both to ourselves and to others.
- E) On the social plane**, alongside the solitary practise, singing can also reinforce a collective practise (like being part of a choir, of a group etc.) and vice versa. The combinatory possibilities of the *instrument-voix* lend themselves to the formation of a wide range of groups, according to the type of voice as determined by sex, age etc., without excluding that of collaborating with other instruments. Working on one's own voice to make an instrument of it implies developing a capacity for autonomy and cohesion, given that one has to work in a variety of ways, sometimes alone, sometimes in teams, trying at all times to assess the true quality of one's presence, of one's own contribution, all of which leads in general to a respect for the rules needed to preserve the equilibrium of the group.

For many years I taught individually singing to persons who experienced violence in childhood. Teaching in a hospital with suicidal patients is quite different from teaching at a school, which is why I had to be specifically trained for it and must follow a very strict protocol.

My didactic experience teaches me that there is a close relationship between the skin and the voice. The body has memories that are tightly connected to the voice as an incorporated instrument. It is impossible to play a broken violin with holes; the same is true for the

Résumés • Mercredi 11 avril

physical and psychological body of the *instrument-voix*! I will present the case study of an anorexic patient, 13 years old and already hospitalized for a year. The first goal that I set for suicidal patients is to find and develop the foundations of a *joie de vivre* in order to increase their vitality and consequently strengthen their survival instinct (Vitale 2015; in press).

How can studying singing help me to increase these patients' *joie de vivre*? What is the particular interest of studying singing in hospital?

Singing involves in a specific way an interesting work on perception; self-perception; cognition; unconscious image of itself; self-confidence / self-esteem, ...

Continuing my research presented at Harvard first and then in Texas for «*Exploring the Mind through Music 2016*» organized by Rice University and Methodist Hospital of Houston as a Fellow (Sponsors: Houston Methodist Hospital Center for Performing Arts Medicine, National Science Foundation and the Deschko Family Found), I will illustrate a synthesis of my more recent studies based on my teaching experience of singing for anorexic patients (cf. Vitale 2015).

*Née à Rome, **Alessia R. Vitale** commence très tôt une double formation, alliant science et art. Elle apprend le chant et la flûte traversière au Conservatoire national de musique de Rome puis poursuit ses études à l'université Alma Mater de Bologne et c'est ici, dans les universités les plus anciennes d'Europe qu'elle se consacre à la musicologie et aux sciences humaines, s'intéresse à la sémiotique et à la psychologie et obtient les plus hautes distinction pour sa thèse sur la voix humaine. Alessia Vitale a étudié le chant avec des artistes renommés dont Montserrat Figueras, Claudio Cavina, Giovanna Marini, Kevin Smith et Sophie Boulín et étudie le chant à la Schola Cantorum de Paris avec Nadine Denize.*

Après des études à Amsterdam, elle opte pour Paris, car ses recherches sur la voix humaine ont attiré l'attention des professeurs de Sorbonne Université. Elle passe le concours d'entrée au programme DEA à Sorbonne Université, dont elle ressort une fois de plus avec les meilleures récompenses. Elle obtient également son doctorat à Sorbonne Université et reçoit le grade Summa cum Laude. Les résultats de ses recherches ont été présentés dans le monde entier.

NOTES

A series of horizontal dotted lines for writing notes.

NOTES

A series of horizontal dotted lines for writing notes.