

Casse-Noisette entre « classique » et « jazz » : un cas de médiation-passerelle.

Innombrables sont les frayages entre la musique dite « classique » et son cousin, « le jazz » ! Si l'influence de Bach sur de nombreux musiciens de jazz n'est pas un mystère, la diversité des compositeurs ayant inspiré et même profondément influencé le monde du jazz laisse songeur... Selon Don Glanden, doyen du département *Jazz Studies* à l'Université des Arts de Philadelphie, « Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg et – *tout particulièrement* – Jean-Sébastien Bach ont contribué à donner forme au son du pianiste de jazz Bill Evans »¹. Avec ce seul exemple, on devine une extrême densité des réseaux d'hybridation... Autre type de frayage : l'enregistrement réalisé en 2018 par le Quatuor Debussy en compagnie de cinq jazzmen². Intitulé « Debussy... et le jazz »³, il témoigne de la capillarité possible entre deux esthétiques. Citant Debussy, qui « n'aime pas les spécialistes » et pour qui « se spécialiser, c'est rétrécir d'autant son univers »⁴, les protagonistes revendiquent un héritage d'« espace sonore infini ». mais aussi d'une volonté affichée de refuser « la spécialisation » C'est dans cette tradition que s'inscrit « Jazz' Noizet » (prononcer : noisette »), un concert proposé par la Haute Ecole de musique de Lausanne, dans sa série *Musique entre les lignes* de 2017⁵, accompagné d'un dossier pédagogique⁶

¹ Don Glanden: «Thinking about the legacy of jazz pianist Bill Evans, you might be surprised to know that some cool cats named Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, and—*especially*—Johann Sebastian Bach helped shape his sound.

His sound captured Miles Davis, who asked him to play on the ground-breaking album, *Kind of Blue*. Evans became one of the most creative minds in jazz, admired for his innovations, versatility, and intense expressive power at the keyboard. His jazz influences were many. But it was his deep study of classical music that set him apart. WRTI's Debra Lew Harder has more.»

(Radio script): <http://www.wrti.org/post/surprising-influence-js-bach-jazz-great-bill-evans>

² Le vibraphoniste (Franck Tortiller), les pianistes Jacky Terrasson et Jean-Philippe Collard-Neven), l'accordéoniste (Vincent Peirani).

³ „Debussy... et le jazz“: CD harmonia mundi 902308

⁴ Alain Raemakers (2018). *L'art est le plus beau des mensonges*. Booklet du „Debussy... et le jazz“: CD harmonia mundi 902308, p. 10

⁵ https://www.hemu.ch/agenda/agenda-details/wng_events/show/jazznoizet/

⁶ https://www.hemu.ch/fileadmin/documents/pdf/Agenda/HEMU_Jazz_Noizet_DP.pdf

Le projet s'annonce comme un « mélange des genres » (dossier pédagogique, p. 3) et suit une ligne toute tracée :

« Il y a comme un parfum de jazz planant au-dessus de ce Casse-Noisette revisité. Quoi de plus merveilleux en cette période que de découvrir la féerie de Piotr Illich. Tchaïkovski sous un nouvel éclairage : une chose est sûre, ça va groover chez le Roi des souris ! »

(https://www.hemu.ch/agenda/agenda-details/wng_events/show/jazznoizet/).

Et pour marquer la mixité que ce programme assume, l'affiche appuie sur une dichotomie visuelle.

Elle nous renseigne en outre sur la catégorie de concert dans laquelle ranger cette captation amicale de *Casse-Noisette* : le « concert expliqué ».



Quelles explications ? Avec quels rapports aux musiques de référence ? C'est ce que nous allons voir tout de suite

Des mots pour dire la musique ?

Vibrer, sonner, résonner, retentir, susurrer, claironner, égrener, scintiller, planer, glisser, plaquer, rebondir, vrombir... : les médiateurs culturels ne manquent pas de vocabulaire pour dire la vie des sons. Indépendamment des nomenclatures – par exemple celle qui permet de nommer chacun des instruments de l'orchestre symphonique –, c'est une kyrielle de mots qui est à disposition pour décliner les caractéristiques d'un passage musical. Mais l'œuvre, l'improvisation ou la performance musicale, est-il possible d'en rendre compte par des mots ? Comment en parler pour qu'elles soient perçues comme dignes d'intérêt ? Comment s'exprimer et quels choix effectuer ? Faut-il décrire, raconter une histoire, situer historiquement ? Qu'attendre de comparaisons avec d'autres phénomènes ? Y a-t-il quelque chose à tirer de la posture de critique ?

Si la plupart des tentatives de médiation musicale semble faire le pari que les mots ont une réelle portée, l'usage de ces mots et des paradigmes choisis pour tenter de gagner ce pari varient. Il semble que le dénominateur commun des modes de médiation semble être la volonté de contribuer à la qualité d'une *expérience* d'écoute.

A cet égard, l'intitulé des propositions de médiation musicale est significatif : là où n'existaient que des concerts, il y a aujourd'hui des « rallyes de trombone », des « introductions sonores », des séances *interactives*, des projets *participatifs*, des *partages* musicaux... En plus des musiciens, le (jeune) public est confronté à l'action de modérateurs, de comédiens, de danseurs, d'artistes de

cirque, de mimes, de danseurs... Preuve que sont convoquées, outre l'interprétation, quantité d'autres performances scéniques.

Chez *Tak, tik*⁷, par exemple, il arrive que le récit biographique, la désignation des instruments de musique et la danse se partagent les rôles. Dans une manifestation consacrée à Bach ainsi qu'à Telemann et destinée à un public scolaire, une animatrice interrompt le déroulement de ce qui a commencé comme un concert de musique de chambre, après une minute trente-quatre secondes de musique seulement. Elle s'adresse au public et demande : « Mais qui, véritablement, était le grand Jean-Sébastien Bach ? ». Et, dans un dispositif auquel sont habitués les téléspectateurs, elle salue aussitôt l'arrivée sur scène d'un... Jean-Sébastien emperruqué et *redingoté*.

Nul doute, pourtant, que le but visé n'est pas seulement de distraire ! Les organismes de médiation sont relativement unanimes sur trois points :

- il est extrêmement difficile, voire impossible, de démontrer précisément les effets de la médiation ;
- pour autant, les dispositifs de médiation ambitionnent de laisser des traces (mnésiques et sociales) durables⁸ ;
- Le but d'une action de médiation est de faire découvrir des musiques à des publics dont on peut a priori supposer qu'ils resteraient en dehors des lieux de concerts ou de manifestations musicales. Susciter l'intérêt et faire en sorte que l'ennui ne puisse s'installer fait nécessairement partie des stratégies des médiatrices et médiateurs...

A cet égard, « Musique entre les lignes » (Haute Ecole de musique de Lausanne) est un cas exemplaire. Il choisit, par exemple, de désigner génériquement sa série de concerts en les nommant : « rendez-vous ». Son programme ?

Ces rendez-vous musicaux et ludiques s'adressent aux petits comme aux grands, notamment à toutes celles et tous ceux qui croient que les concerts (en particulier classiques) ne sont pas faits pour eux.
Leur ambition ? Faire découvrir de manière interactive la musique sous toutes ses formes, en dévoilant ses secrets et anecdotes de manière à attiser l'intérêt et à développer la sensibilité artistique.
<https://www.hemu.ch/agenda/agenda-details>

⁷ Tak, tik-werkstatt für Musikvermittlung, Basel <https://www.taktik.at/> et, en particulier: <https://www.taktik.at/musikvermittlung/konzerte/moderierte-kammermusikonzerte/>

⁸ Cf *Le temps de la médiation*, une publication électronique sur la médiation culturelle publiée par l'Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich (ZHdK). www.mediation-culturelle.ch
« Le «Bundesverband für Kulturelle Jugendbildung» d'Allemagne (association professionnelle pour l'éducation culturelle des jeunes) développe depuis 2005 une → *attestation de compétences culturelles*, un instrument attestant des connaissances et du savoir-faire acquis durant des activités de médiation culturelle extra-scolaire. <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=6&m2=2&lang=f>

C'est dans ce contexte (brossé ici très rapidement) que se situe l'abondante offre de médiation musicale actuelle en Europe, vingt ans après les tentatives de Matarasso (1997) et quinze ans après celles de Hooper Greenhill (2004) d'objectiver les effets positifs de la médiation culturelle sur les apprentissages.

« Jazz'Noizet », dont nous sommes partis, est un exemple significatif d'une tentative de se saisir des relations entre « classique » et « jazz », dans un contexte foisonnant autant que protéiforme. A cette fin, ce « concert expliqué » déploie des moyens propres, que nous allons maintenant examiner.

Nous commencerons par les questions sous-jacentes que la médiation doit trancher : elles touchent au choix de programme, aux genres et aux paramètres (notamment pour ce qui est des critères de séquençage du concert).

Nous enchaînerons sur les pratiques de médiation à l'œuvre, précisément dans ce concert.

Et nous terminerons par la nature de l'expérience réalisée par les jeunes auditeurs-spectateurs de « Jazz' Noizet » telle qu'il nous est possible de la déduire. Est-il possible de qualifier cette expérience ? Le cas échéant, d'une expérience esthétique ?

1. Un programme de médiation musicale. Questions sous-jacentes...

Le médiateur doit trancher : le programme du concert-médiation ainsi que ce qui se passe sur scène et hors scène témoignent de ses choix. Ceux-ci ne peuvent être faits sans que des questions sous-jacentes soient traitées, notamment celle des critères de séquençage du concert. Entre l'option : échantillons de musique ou l'option : traversée d'un mouvement musical plus ample, il y a un éventail de possibilités. Opérer en privilégiant les petites touches musicales ou panacher des extraits de durées diverses sont, par exemple, deux manières de guider l'écoute. Il en va de même pour la sélection d'un lexique, les modalités d'animation, les demandes spécifiques faites aux musiciens...

En l'espèce, « Jazz'Noizet » privilégie les échantillons plutôt courts : entre 9 secondes et 3 minutes 10 secondes. Au fur et à mesure de l'avancée du concert, la tendance générale est à l'allongement des extraits. D'ailleurs, le jeune auditoire ne s'y trompe pas : s'ils écoutent attentivement des « échantillons » musicaux, ils applaudissent lorsque l'extrait est plus déployé et ressemble à un *mouvement*. Par exemple, la *Danse de la Fée Dragée*, la première de quatre interventions musicales en fin de concert, est chaleureusement applaudie. Preuve que l'auditoire fait la distinction entre un exemple sonore et une partie musicale constituant une unité propre.

Le premier exemple sonore est une sorte de « tapis d'oscillations », tissé par les cordes, comme on plante un décor.

La scène est vide. Il se fait nuit. La lune éclaire le salon par la fenêtre. Claire en toilette de nuit revient avec précaution; avant de s'endormir elle a voulu voir son malade chéri. Elle a peur; Elle avance vers le lit de casse-noisette qui lui semble produire une lumière fantastique. Minuit sonne. Elle regarde l'horloge et voit avec effroi que la chouette s'est transformée en Drosselmayer qui la regarde avec son rire moqueur. Elle veut s'enfuir, mais les forces lui manquent.

Moderato con moto. (♩ : 112)

B.B. 47

Didascalie et partie des cordes scène 6, Moderato con moto (p. 145 de la partition *Casse-Noisette. Ballet-Féerie en deux actes*, publiée par Broude Brothers. New York en 1951)

Si l'on se reporte à la partition de *Casse-Noisette* des Broude Brothers, il n'y a pas, à ce moment, de cloche tubulaire. Pourtant, les auditeurs entendent bel et bien les douze coups de minuit mentionnés dans la didascalie, frappés par le percussionniste sur une cloche tubulaire. C'est dire que cet exemple se situe au carrefour de trois axes :

- celui de l'interprétation (du fait que la partition de *Casse-Noisette* est bien à la source de l'extrait joué),
- celui de l'adaptation (du fait que les mesures des cordes sont ici multipliées et soutiennent l'intervention de la cloche, dans le but d'installer une atmosphère),
- celui de la narration : l'indication de l'heure contenue dans la didascalie fait l'objet d'une petite digression orale : « Il est ? Il est minuit. Minuit, d'habitude, c'est l'heure du crime, où il se passe des choses... Mais là, dans *Casse-Noisette*... ».

Du côté de l'interprétation, les rôles sont partagés : lorsque les musiciens se mettent à jouer, ils ne semblent pas toujours avoir besoin de chef d'orchestre pour les diriger. Parfois, tout se passe comme s'il y avait un orchestre et... un conteur. Et ce sont les tours du conteur qui font office de fil conducteur. Un des tours ? Suspendre la narration à un moment-charnière. « La maison retrouve son calme quand soudain... ». Ce « soudain » vaut ici comme signal de départ musical – ce qu'en musique, on appelle une « levée ».

Sauf qu'aucun geste n'est accompli à ce moment-là par le conteur–chef d'orchestre. Avant de se muer véritablement en chef d'orchestre, il s'écoulera encore un peu de temps. Lorsque d'inquiétants craquements sont censés se faire entendre, le chef est bel et bien au pupitre.

Dans le silence de la nuit elle entend les souris qui grattent. Elle fait un effort pour s'en aller mais les souris apparaissent de tous côtés. Alors elle veut s'enfuir mais sa frayeur est trop grande. Elle s'effondre sur une chaise. Tout disparaît.

Scène 6, *Più Allegro*, lettre E (p. 151 partition *Casse-Noisette. Ballet-Féerie en deux actes*, publiée par Broude Brothers. New York en 1951)

Une adaptation de l'œuvre se concrétise alors : c'est *sur* la musique que le chef d'orchestre–conteur commente cet épisode . « Il commence à y avoir du bruit, le parquet se met à craquer !... ». Cela n'a l'air de rien. Mais parler *sur* la musique, c'est faire une incursion dans le mélodrame – ce genre caractérisé par une association particulière entre voix parlée et musique instrumentale. Et c'est aussi faire une exception à la règle du « concert symphonique classique », qui bannit la parole de son rituel.

Dans le dispositif de « Jazz'Noisette », l'axe de l'adaptation s'avère essentiel. Tout se passe comme si la médiation proposait une mise en perspective de *Casse-Noisette*, plutôt que d'en faire un portrait en pied ou... une dissection. L'invitation faite à des musiciens de jazz de s'immiscer dans ce tableau constitue bien sûr un élément de cette mise en perspective.

« Je ne sais pas si vous avez entendu », demande le chef d'orchestre–conteur, « mais ils ont joué presque la même chose, sauf que là » (désignant les musiciens de jazz), « c'était un peu plus... » (gestes amples des bras, en forme de 8 couchés). Même mélodie, mais timbres conjugués et harmonies romantiques, du côté « classique » ; et harmonies étendues avec saturation des timbres, du côté « jazz ».

Entre les « classiques » et « Ces Messieurs du jazz », tous présents sur scène tout au long du concert, c'est davantage qu'un emprunt ou une complémentarité thématique qui se joue. La bataille entre l'armée des pains d'épice (ici jouée par « les classiques ») et l'armée des souris (ici jouée par « Ces Messieurs du jazz ») associe la complémentarité entre deux thèmes musicaux présents dans la partition originale avec le contraste entre deux grammaires sonores. La première permettrait au chorégraphe se saisissant de cette bataille de déployer, en parallèle aux deux thèmes, deux géographies chorégraphiques distinctes, avec deux groupes complémentaires de danseurs. La

deuxième exacerbe les effets de la première, en prenant des libertés avec la partition d'origine, qu'elle utilise comme un tremplin pour se saisir d'autres harmonies et d'autres timbres.

2. Pratiques de médiations. Le fil narratif et le concert expliqué : deux logiques complémentaires.

Les timbres, d'ailleurs, sont étroitement noués à la narration. Et ceci tout au long du concert. Par exemple :

- « c'est le hautbois qui tire la sonnette d'alarme » (pour réveiller les jouets) ;
- « les arpèges de la harpe sont magiques – on va entendre Casse-Noisette qui se transforme en un garçon » ;
- le célesta contribue au chatolement féérique voulu par le compositeur.

Mais n'est-ce pas la narration qui prime ?

Pierre et le loup, composé en 1936, et *L'histoire de Babar* de Poulenc, créée en 1946, ont sans doute profondément marqué les esprits. Un courant narratif très fort caractérise ces deux œuvres aux accents précurseurs. C'est également le cas pour *Jazz' Noizet*. Plus de la moitié de la durée de ce « concert expliqué » est consacrée au récit de l'histoire de Casse-Noisette, avec deux types de variations autour des didascalies

Les invités remercient le Président et sa femme et s'en vont. On ordonne aux enfants d'aller se coucher. Claire demande la permission d'emporter avec elle le casse-noisette malade. Elle s'en va toute chagrine après avoir bien enveloppé son favori.

Ces variations mettent un détail en exergue ou actualisent, en les réinterprétant ou même en les variant, un aspect du récit.

Le roi des souris, qui a décidé d'attaquer Clara, est « grand comme ça », dit le chef d'orchestre–conteur (écart des mains d'environ 40 centimètres), « avec des yeux rouges et les dents toutes pourries ! ». Petite incursion *gore* ou détail visant à faire frissonner ? Une chose est sûre : ce n'est pas dans le texte original. Pas davantage que « la musique... de salle de bains » – en l'occurrence celle des « Mirlitons » (la cinquième partie du « Divertissement ») n'est présente dans l'œuvre. En l'espèce, cette substitution d'intitulé, qui conduit à un titre plutôt fantaisiste, résulte d'une brève interaction avec les auditeurs. Le chef d'orchestre–conteur en a appelé à l'imagination des enfants... Mais rien n'est impossible dans un univers magique. Le discours y revient sans cesse : les sortilèges, dans *Casse-Noisette*, sont nombreux !

Mais revenons aux timbres...

Aux côtés de la narration, vedette de ce « concert expliqué », nous avons vu que les seconds rôles leur sont attribués. Avant de « donner l'assaut », les deux groupes instrumentaux fournissent des exemples de leurs comportements sonores dans un contexte théâtralement belliqueux. Comme de juste, saxophone et trompette s'unissent dans une sorte de cri strident ! Un échantillon perçant de trois secondes, probablement plus éclairant que n'importe quelle explication, résume les libertés que les jazzmen prennent avec le « beau son ». Grâce aux deux contributions (classique et jazz), c'est une

palette élargie d'accents, d'harmoniques, de résonances, de textures sonores qui est donnée à entendre.

Et le cadre narratif tient le tout : d'un côté, l'histoire de Fritz, de Clara, de Casse-Noisette... De l'autre des explications, surtout pour désigner les instruments :

« Ecoutez : le premier soldat de pain d'épice (violon) (...); la contrebasse. Ça, ce sont les cordes. On va rajouter les vents : le trombone (...), le basson, la clarinette. (...) L'armée des pains d'épices est prête ».

Beaucoup d'autres éléments auraient pu faire l'objet de commentaires. Les rythmes, par exemple, qui structurent les quelques valse, Pas de deux, danses et autre Galop de *Casse-Noisette*. Ces rythmes sont particulièrement saillants dans la version pour piano (par exemple celle jouée par Shota Nakayama⁹)... De même que les parallèles dressés dans ce concert scénarisé ont réuni narration et timbres, il eût été possible de diriger l'écoute sur des caractéristiques essentiellement rythmiques. C'est une preuve de plus que les choix de médiation tracent des domaines d'écoute, privilégiant tel paradigme ou tel paramètre par rapport à tel autre.

3. « Jazz' Noizet » : quelle-s expérience-s pour le jeune public ?

Pour l'analyste, les pratiques de médiation ne peuvent être dissociées ni du contexte dans lequel le ce dispositif s'inscrit, ni des choix qui relèvent des décisions du médiateur.

Pour ce qui est de ce contexte, *Jazz'Noizet* s'inscrit dans *Musique entre les lignes*¹⁰. Un programme de médiation qui affirme : « On ne naît pas auditeur averti, on le devient ! ». Autrement dit, c'est ce *devenir auditeur* qui est visé. Pour Szendy (2001), cela implique « la conscience vive » que la musique est « à entendre, à déchiffrer, à percevoir plutôt qu'à percevoir » (p. 17). Comment cette conscience vive se constitue-t-elle ? Notamment par le partage. Szendy raconte que sa jeune cousine entendait, dans les premières mesures de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók « quelque chose qui devait ressembler à une mécanique d'insectes fabuleux. » (p. 18). Il estime que c'est dans ces moments de complicité autour d'une musique, dans la découverte de ce qu'elle évoque chez l'autre, que celle-ci devient vraiment nôtre. La médiation peut partir de l'idée qu'il est possible de développer une complicité avec un auditoire, grâce aux effets ou au pouvoir rhétorique de la musique choisie.

Chaque manifestation de *Musique entre les lignes* a son identité propre : concert « métissé », avec un ensemble d'instruments occidentaux et orientaux ; concert « expliqué », avec les personnages de conte dont s'est saisi Ravel ; cirque et musique, avec un artiste circassien, dessins animés musicaux. « plumes et poils »... Sans doute la palette des effets s'en trouve-t-elle élargie.

Le programme de médiation déclare en outre vouloir « dévoiler » les « secrets et anecdotes » de la « musique sous toutes ses formes, « de manière à attiser l'intérêt et à développer la sensibilité artistique ».

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qO8cObmcb7M>

¹⁰ Haute Ecole de Musique de Lausanne (HEMU) *Musique entre les lignes*. Rue Côtes-de-Montbenon 22, 1003 Lausanne. <https://www.hemu.ch> et aussi <https://www.starticket.ch/fr/tickets/abonnement-musique-entre-les-lignes-saison-2018-2019-20181010-1700-bcv-concert-hall-lausanne>

Des anecdotes ? Il y en a plein dans *Jazz'Noizet*. Et parfois, elles donnent lieu à des petits jeux scéniques.



Qu'est-il arrivé à ces musiciens affalés ? Ils ont été battus par l'armée des souris...

En principe, le dossier de préparation au concert, accessible à tout un chacun en ligne, contribue au *dévoilement* annoncé¹¹. Le dossier se veut « destiné aux enseignants comme aux parents. Si l'ambition de ce support pédagogique est de proposer une appropriation par différents angles d'approche, il s'agit surtout d'offrir un renforcement de l'expérience artistique des enfants (comme des grands). »¹²

Mais à quelles conditions y-a-t-il expérience ?

L'histoire de la musique regorge d'exemples de réceptions d'œuvres qui tendent à démontrer que la perception de l'auditoire fut communicative. De nombreux écrits témoignent d'impressions d'écoute fortes, voire violentes. Prenons un exemple célèbre...

En 1834, Berlioz écrivit dans la *Gazette musicale* à propos de l'exécution publique de la *V^e Symphonie* de Beethoven : « l'auditoire, dans un moment de vertige, a couvert l'orchestre de ses cris... Un spasme nerveux agitait toute la salle » (cité par Tranchefort, 1986, p. 58).

A propos de cette même symphonie et quatre ans auparavant, Mendelssohn a aussi manié les superlatifs et mentionné la peur ressentie lors de certains passages – une peur comparable à celle que l'on éprouve lorsque la maison dans laquelle on se trouve menace de s'écrouler (Mendelssohn-Bartholdy, 1870).

Si la perception nous donne effectivement accès aux phénomènes sensibles (qu'ils soient de nature visuelle ou auditive), elle est aussi la condition d'une expérience de nature sensible. Barbaras (2009) considère ainsi l'articulation de la perception et de l'expérience :

¹¹ Par exemple : https://www.hemu.ch/fileadmin/documents/pdf/Agenda/2018-2019/Musique_entre_les_lignes/MEL01Aladin_DP.PDF

¹²

« La perception (...) comporte une dimension par laquelle le percevant s'éprouve ou s'affecte lui-même. (...) D'un côté, elle est un mode d'accès à la réalité. (...). De l'autre, cependant, la perception est sensible, *c'est-à-dire* mienne : elle est l'épreuve que *je* fais de la réalité. (...) L'expérience est cette conciliation » [des deux dimensions de la perception, n.d.r.]. (pp. 7-8)

Si la proposition de concert constitue à n'en pas douter une passerelle vers une réalité (ici une pratique de concert donnée, qui s'inscrit dans un cadre référentiel parfaitement situable), il est plus délicat de trouver la réponse à la question : est-ce que les enfants ont été « affectés » par ce qu'ils ont vu, entendu, vécu ?

Ce sont surtout des témoignages qui sont susceptibles de nous renseigner sur ce point. Il serait extrêmement intéressant d'en faire l'analyse... Mais c'est alors un autre chapitre qui s'ouvre.

BIBLIOGRAPHIE

Barbaras, R. (2009). *La perception. Essai sur le sensible*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.

Hooper-Greenhill, E. (2004). Measuring learning outcomes in museums, archives and libraries: The Learning Impact Research Project (LIRP). *International Journal of Heritage Studies*, 10(2), 151-174.

Matarasso, F. (1997). *Use or ornament. The social impact of participation in the arts*.

Mendelssohn-Bartholdy, F. (1870). *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. H. Mendelssohn.

Szendy, P. (2001). *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris : Les Editions de Minuit.

Tranchefort, F.-R. (1986). *Guide de la musique symphonique*. Paris : Fayard