HAL
open science

La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique.

Pascal Terrien

To cite this version:

Pascal Terrien. La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique.. Ergologia, 2017. hal-01722217

HAL Id: hal-01722217

https://hal.science/hal-01722217v1

Submitted on 24 Feb 2020

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

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

LA CREATION MUSICALE OU LE TRAVAIL DE L'ARTISTE, PLUS EVOLUTION ET ADAPTATION QUE RUPTURE, PLUS RECHERCHE SCIENTIFIQUE QU'ARTISTIQUE

Pascal Terrien

Introduction

Considérant que « l'art est un mode de connaissance du monde et un mode d'intervention sur ce monde », il me semble logique d'admettre que les artistes, et dans le cas de cet article, un compositeur, nous permettent de mieux connaitre le travail et de mieux comprendre en quoi ils en transforment notre perception. Je propose dans ces lignes, alors même que mon objet de réflexion porte sur l'étude des traces de la création d'un opéra, de m'intéresser à la "dialectique" "prescrit-réel", laissant de côté la dialectique "individuel/collectif", qui bien qu'elle soit importante du point de vue des théories de l'activité, m'entraînerait sur un autre versant du débat. Je n'aborderai pas plus la dialectique "plaisir/souffrance" pour des raisons d'incompétences dans les domaines de la psychologie ou de la psychanalyse.

Dans le travail de création de l'artiste, le prescrit est inféré par la réalisation d'une image, d'un projet de création. Le réel est ce qu'il fait et comment il le fait pour essayer d'atteindre, essayer de réaliser cette image, et la transformer en œuvre, en produit. Dans ce cas, il ne s'agit pas de prescription au sens où on l'entend habituellement (Daniellou, 2002 ; Amigues 2009), - une tâche prescrite par une institution ou émanant d'une commande -, mais d'une auto-prescription qui dépend des moyens, du temps et de l'environnement (Sensevy, 2007) dont l'artiste dispose pour réaliser son projet. Le réel est à la fois le résultat et les moyens utilisés pour

l'atteindre. « *Travailler c'est combler l'écart entre le prescrit et le réel* » écrit Dejours (2001, 2), et c'est ce que fait le musicien lorsqu'il interprète une partition qui n'est autre qu'une forme de prescription formelle et imparfaite de la pensée d'un compositeur. En revanche, dans le cas de la composition d'un opéra, le prescrit est une image, une idée, à laquelle il faut donner une forme. Écrire un opéra, c'est donner une forme sonore et scénique à une histoire qui parle des hommes et du monde, donc intervenir sur le monde pour mieux le connaître.

Dans cet article, je m'intéresse aux notions de rupture et de recherche en création musicale pour discuter de la dialectique prescrit/réel. Je situe ma réflexion de mon point de vue de musicien, de musicologue et de didacticien de la musique, un ensemble d'expériences et de disciplines que je nomme une *musicologie didactique* (Terrien, 2015).

Prenant en compte le contexte dans lesquelles les questions sont posées et l'interrogation des "dialectiques habituellement utilisées", mon questionnement est le suivant : la création musicale change-t-elle les représentations sur la nature du travail ?

Cette problématique posée, mes hypothèses établissent l'idée que plus qu'une rupture pour réaliser une création musicale, l'artiste interroge les matériaux dont il dispose pour faire évoluer les paradigmes épistémologiques propres à la science de la musique. Je postule que cette évolution est interdépendante de la notion de recherche en musique qui, aujourd'hui, prend en compte les apports des sciences qu'elles soient formelles, empirico-formelles ou herméneutiques (Develay, 1995).

Ainsi posé, il est clair que je considère le travail du compositeur comme celui d'un artisan qui produit une œuvre et que je ne cherche pas à décrire dans ces lignes ce qui fonderait la qualité artistique de l'œuvre. En d'autres termes, je m'intéresse non à ce qui fait d'une œuvre un « chef-d'œuvre », mais aux gestes de métier (Clot, 1999 ; Clot & Faïta, 2000 ; Barrère, Saujat, Lantheaume, 2008) de l'artiste, avec tous les ajustements qui lui paraissent nécessaires pour faire advenir l'opus.

Pour vérifier ces hypothèses, je me propose de reprendre la définition des mots de rupture et de recherche dans le contexte de la création musicale ces dernières années, puis de les mettre à l'épreuve des esquisses d'une œuvre créée en 2008, *Sumidagawa*, du compositeur Susumu Yoshida, et enfin d'en discuter la pertinence ou la cohérence à l'aune des informations relevées.

Ajoutons que ce texte est basé sur une confrontation de l'œuvre de ce compositeur japonais à trois corpus : plusieurs entretiens effectués depuis 2007 à aujourd'hui ; les esquisses et annotations du compositeur considérées comme un discours de ce dernier sur son activité de composition ; et enfin les conseils aux chanteurs écrits par le compositeur. La méthodologie utilisée montre que l'approche ergologique peut aussi être utilisée pour dialoguer avec une œuvre et analyser ainsi une activité sur la durée, ici le « cheminement compositionnel », dont les configurations en termes d'espace, d'outils techniques, d'entités collectives relativement pertinentes (metteurs en scène, chanteurs, techniciens, ingénieurs) ne cessent de se modifier.

1. Un retour sur la notion de rupture et de recherche en création musicale

L'idée de rupture en musique semble consubstantielle à celle de création. Une rupture marque une cassure, une séparation avec un précédent état, d'un changement d'attitude avec des manières de faire. En composition musicale, même celles qui sont apparues comme les plus radicales au XXe siècle se sont toujours inscrites dans la suite logique des pensées, des interrogations sur la manière de faire et de produire de l'inouï, au sens premier du mot, du jamais entendu. Du *Clavessin électrique* de de La Borde (1759) au logiciel *Antescofo* de l'IRCAM, les œuvres créées avec ces nouveaux outils répondent aux projets que les compositeurs peuvent imaginer dans l'état de leur perception du monde sonore. L'imagination sonore est corrélative aux moyens, au temps et des rapports aux savoirs que possède le musicien.

La notion de recherche est propre à la création artistique. Si en musique cette recherche s'est longtemps bornée à une manifestation

de l'inouï par des travaux sur la forme[1] ou le genre[2], elle a évolué avec l'arrivée de l'électricité et surtout avec les moyens de reproductibilité du son par l'enregistrement. En dehors de la vision romantique de la création musicale, il semble que les artistes les plus novateurs aient toujours lorgné du côté des sciences pour réaliser une œuvre qui produise des effets inouïs. Ce phénomène s'est accentué au cours du XXe siècle avec les possibilités offertes par les technologies qui ont permis la création de nombreux nouveaux instruments (ex. les ondes Martenot, 1928) et les découvertes scientifiques qui ont été la source de compositions nouvelles (ex. *Sud* de J.-C. Risset, 1984-1985 ; *Le noir de l'étoile* de Grisey, 1989-1990).

Dès lors, il semble qu'en l'étudiant bien la notion de rupture en création musicale soit juste une vue de l'esprit ou une méconnaissance de ceux qui l'invoque. En création musical, l'objet principal est le son, et son complément, le silence, pris et pensé dans un déroulement du temps, entendu ici comme représentation d'une succession de durées. Les compositeurs, les improvisateurs, jouent avec le son et le silence (Cage, Yoshida) au gré des matériels (instruments, technologies / Grisey, Risset), des environnements (salles, paysages / Gabrielli à Muray-Schafer), et du temps (court ou long, lisse ou strié / Boulez, Stockhausen) dont ils disposent ou veulent disposer. Les œuvres sont les témoins d'une évolution de penser le monde sonore, et elles sont élaborées avec les matériels disponibles ou pouvant être disponibles rapidement. Le travail du compositeur est de créer des œuvres non pour ce que le monde est à leur époque mais pour ce qu'il pourrait être dans les époques à venir, ce qui renforce plus l'idée de continuité que celle de rupture. J'extrais de l'histoire de la musique simplement deux exemples : certaines sonates pour piano de Beethoven que le compositeur avait envisagé avant même que le double échappement existe sur l'instrument, ou *Messagesquisse* que Boulez a entendu telle qu'il l'avait imaginé après que la mise en son-espace ait été réalisée J.-M. Lyszwa, ingénieur du son au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP).

---

[1] La forme est la structure de l'œuvre : forme sonate, forme rondo, etc.
[2] Le genre est liée à la qualité de l'œuvre : l'opéra, la sonate, le concerto, etc.

Dès lors, on saisit que la notion de recherche fait partie intégrante d'une démarche de création musicale et qu'elle transforme la relation que l'artiste peut avoir à la tâche qu'il se donne et aux activités qu'il réalise. Lorsqu'on analyse les œuvres de ces dernières décennies, le rapport au son dans l'ensemble de ses paramètres, le rapport au silence, à l'espace-environnement, a déplacé le questionnement de l'artiste longtemps centré sur le seul point vue herméneutique, vers la prise en considération des recherches dans le domaine des sciences empirico-formelle (Schaeffer, Grisey, Muray-Schafer), et même formelles (Max Mathews, Xenakis, Risset, Babbitt, Carter). Si la composition musicale a toujours été liée aux mathématiques, c'est au XXe siècle que les sciences, toutes les sciences, ont été massivement incorporées à la création musicale. Le travail du compositeur est alors de se former à celles-ci pour pouvoir penser un monde inouï.

Ainsi, plus que de rupture il s'agit d'évolution en création musicale, évolution prenant en compte tout ce que la recherche en science peut permettre d'imaginer réaliser pour développer un projet sonore novateur. Le travail de l'artiste reste celui de l'artisan qui pense, imagine, un objet nouveau et qui pour le réaliser va devoir faire des recherches, performer ses gestes métiers, parfois s'acculturer à de nouvelles manières de faire, de penser, donc faire évoluer sa vision sur le monde, sa vision du monde. Le compositeur transforme le travail de l'interprète lorsqu'il écrit une œuvre, en lui permettant de découvrir d'autres manières de jouer et donc de travailler. Toutes ces raisons ancrent le travail de l'artiste compositeur ou interprète dans les tâches d'un présent sans cesse renouveler (Saint Augustin), car pour exister l'œuvre a besoin d'être vécue. Cette prescription du « faire vivre l'œuvre » fonde « les tâches du présent ».

2. Le matériau d'observation : *Sumidagawa* de Susumu Yoshida

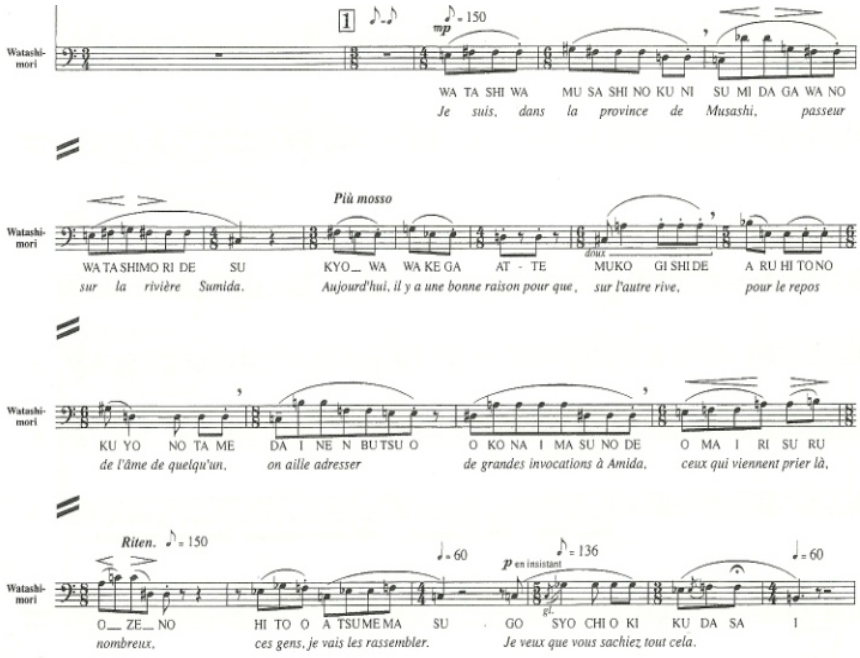
Pour illustrer ces propos, et en vérifier la pertinence, je puise des exemples de création dans ceux dont je dispose et sur lesquels j'ai travaillé. Il s'agit des travaux préparatoires, des esquisses, à la création

d'un opéra original de Susumu Yoshida, *Sumidagawa* (2007)[3]. Œuvre singulière à plus d'un titre, car comme nous allons l'étudier, cet opéra d'un genre nouveau est une œuvre syncrétique alliant une expression lyrique occidentale et tradition du théâtre nô. Les esquisses sur lesquelles nous nous appuyons sont la concrétisation de tâches qui s'inscrivent aussi bien dans le cheminement ontologique du compositeur que dans la rencontre des cultures qu'il convoque pour la réalisation de cette création musicale. S'il y a prescriptions, elles sont liées à la fonction des cultures française et japonaise dans les genres convoqués, - opéra et théâtre nô -, ainsi qu'aux éléments musicaux qu'il utilise, notamment un quatuor de percussions qui sert d'orchestre et les voix d'une soprano et d'un baryton pour solistes. Les tâches du compositeur sont de concilier les prescriptions qu'il s'est lui-même fixées pour donner vie à son projet musical.

Pour illustrer mon propos je prends l'exemple de la bribe de mélodie qui introduit l'intrigue au début de l'opéra :

[3] Le livret de l'opéra est tiré d'une histoire qui puise ses origines dans la poésie japonaise du IXe siècle, et qui est devenue une pièce célèbre du théâtre nô dès le XVe siècle. C'est le voyage d'une mère partie à la recherche de l'enfant qui lui a été enlevé et qui arrivée sur les bords de la rivière Sumida devra la passer pour aller se recueillir sur sa tombe et ainsi en faire ainsi le deuil (Zéami/Sieffert, 1960).

Ill. 1. : Bribe de mélodie introduisant l'intrigue
au début de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



2. 1. Rupture ou évolution organique avant d'être épistémologique ?

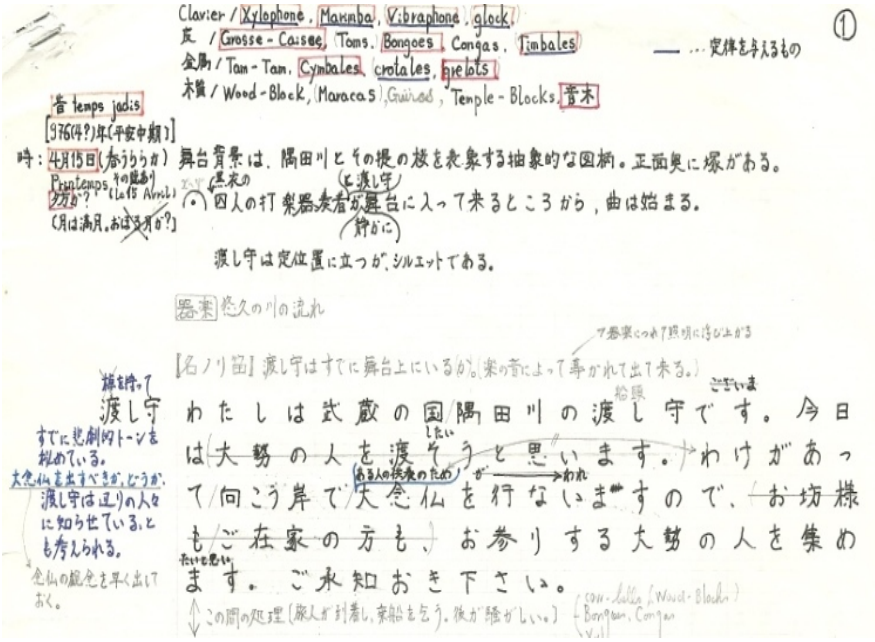
Sumidagawa est une œuvre qui recoupe les traditions lyriques de l'opéra occidental, et notamment françaises. En effet, Yoshida invoque d'une part les figures tutélaires de Bizet, et dans cet opéra, celle de Debussy, et d'autre part celles du théâtre nô, dont la déclamation entre parlé-chanté est singulière (Zéami/Sieffert, 1960 ; Godel, 2004). Cet opéra recoupe aussi les traditions instrumentales des deux pays, puisque les musiciens, ici un quatuor de percussions, sont disposés dans la fosse d'orchestre, mais une fosse surélevée, presque au niveau de la scène comme seraient disposés les musiciens sur la scène d'un nô. Ces premières remarques soulignent les adaptations que subissent les deux traditions lyrique et théâtrale pour ce fondre en un nouveau genre d'opéra-nô (Terrien, 2014, 2015). Venons-en maintenant à l'étude de cette première bribe de mélodie.

2.1.1. Une évolution organique de la mélodie

Lorsqu'on plonge dans les esquisses qui ont précédé la partition définitive, on s'aperçoit que le compositeur a procédé en plusieurs étapes pour écrire sa première mélodie. Je ne reviens pas sur la genèse de l'opéra et du sujet sur laquelle j'ai déjà publié des articles (Terrien, 2014, 2015), mais je m'intéresse directement à la naissance de cette mélodie.

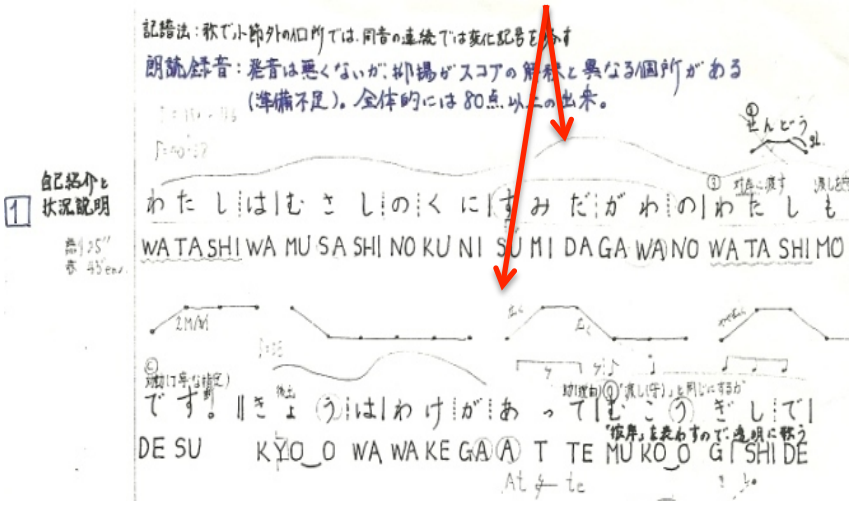
Dans un premier temps, le compositeur, après avoir sélectionné les bribes de phrases extraites des textes orignaux de la pièce jouées par les cinq écoles de théâtre nô (Terrien, 2015), dessine une première ligne qui s'apparente à la conduite mélodique qu'il souhaite donner en correspondance avec la hauteur des mots prononcés (Ill. 2.).

Ill. 2. : 1re esquisse du texte de *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



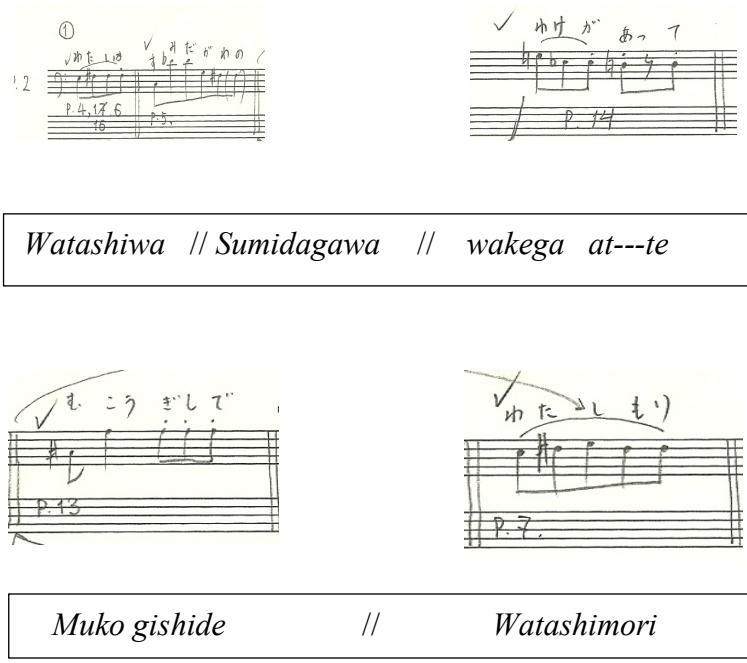
Dans l'esquisse suivante (Ill. 3.), le compositeur dessine deux lignes au graphisme différent. Le premier est une courbe qui accompagne et symbolise grossièrement le ton, la hauteur, des mots. La seconde est constituée de bribes de segments ponctués indiquant une différenciation discrète des hauteurs. Le passage de l'un à l'autre est aussi matérialisé par le changement de signes d'écriture, le compositeur utilisant aussi bien le *hiragana*, le *katagana* que le *kangi*, les deux premiers étant deux modalités de syllabaires moderne de la langue japonaise, le troisième une modalité d'écriture plus moderne faite de caractère chinois insérés dans l'écriture japonaise moderne. Cela étant, nous remarquons qu'un travail d'écriture mélodique s'élabore dans l'esprit du compositeur sans que pour autant les hauteurs discrètes soient définies.

Ill. 3. : 2e esquisse, premières esquisses mélodiques en relation avec la phrase de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



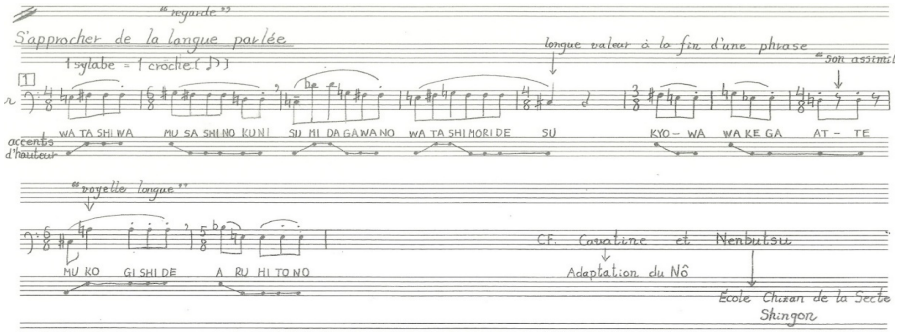
La tâche suivante est d'associer des hauteurs de notes (hauteurs discrètes), et des rythmes aux mots mis en musique (Ill. 4.) :

Ill. 4. : Esquisses de cellules mélodiques liées à la première phrase de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



Nous reviendrons ci-dessous sur le travail de rythme et de métrique que le compositeur a réalisé avant de mettre une mesure et des durées sur les notes (remarques : langue syllabique, rythme de base la croche, seule la métrique change binaire ou ternaire, et donc influe sur la pulsation). Dans ces quelques exemples, les bribes de mélodie correspondent aux mots du texte et servent de matrice à l'élaboration de la mélodie. Le compositeur n'arrive pas à ces choix par hasard ou indétermination, mais par une recherche méticuleuse de la hauteur qui correspond le mieux à la hauteur de ton des mots, et ses essais donnent naissance à la première phrase mélodique de l'opéra (Ill. 5.) :

Ill. 5. : Esquisses de la première phrase
de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.

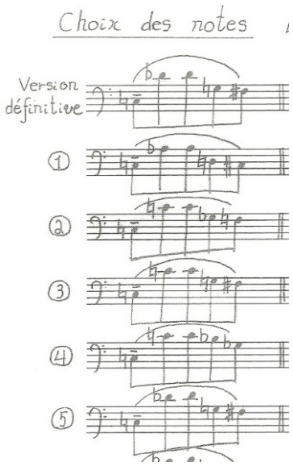


On y remarque assemblées les différentes bribes mélodiques avec les mots écrit en *Rōmaji* et dessous les "accents de hauteurs" qu'avait préalablement dessiné le compositeur. Sur ce manuscrit le musicien précise qu'une syllabe est égale à une croche, et que les valeurs longues sont principalement réservées à la fin des phrases ou aux voyelles longues. Il poursuit sa quête de "s'approcher de la langue parlée" le plus possible, comme a pu le faire Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, forte référence musicale de l'artiste.

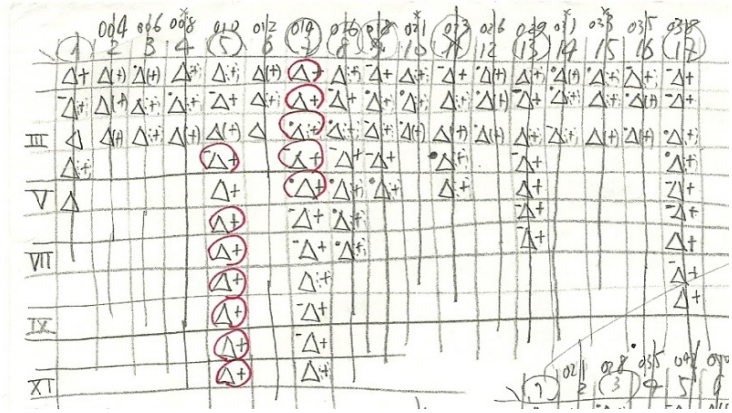
Mais avant de faire le choix des hauteurs discrètes liés aux mots, il écrit les différentes variantes d'une même note ou d'une même phrase, puis il les enregistre, les écoute et réécoute avant de fixer son choix (Ill. 6.). « Pour réussir une composition, il faut à la fois avoir subjectivité et objectivité » dit-il (Terrien, 2011/19)[4]. Pour fixer une durée, il fait plusieurs essais associant les durées aux hauteurs des mots.

[4] Ces citations sont extraites d'une série de trente entretiens réalisés avec le compositeur Susumu Yoshida en préparation d'une monographie portant sur l'ensemble de son œuvre.

Ill. 6. : Cinq esquisses mélodiques sur les dix-sept du mot *Sumidagawa* de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



Ill. 7. : Esquisses des variantes de durées sur le mot *Sumidagawa* de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



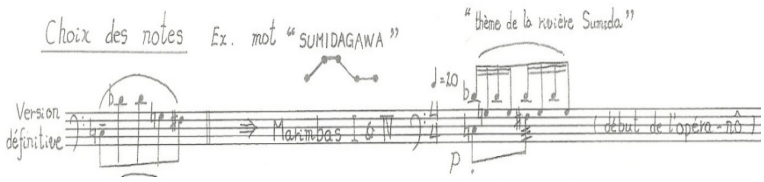
Il écoute ainsi les 17 variantes les unes après les autres sans interruption. Il en fait trois écoutes. Il code ensuite le résultat de ses écoutes : un triangle c'est convenable ; un cercle, c'est parfait ; un cercle en pointillé, c'est presque parfait. Puis il ajoute les + et les – . Après ces trois écoutes, il arrête son choix. Le principe est le même pour une longue phrase mais avec moins de variantes.

Et c'est ainsi pour l'ensemble des mélodies de cet opéra, à l'exception des citations d'une mélodie d'origine japonaise nommée la "cavatine", et du thème de la prière bouddhique *Namu Amida*, qui sont des mélodies directement issues des musiques traditionnelles.

2.1.2. Une évolution organique de l'harmonie

Dernière remarque sur le travail mélodique de Susumu Yoshida : certaines cellules mélodiques sont l'objet de développements mélodiques ou harmoniques. C'est le cas de la cellule *Sumidagawa* à partir de laquelle S. Yoshida développe l'ouverture de l'opéra (Ill. 8.) et une recherche de succession d'harmonies qui structurent l'œuvre en différents endroits (Ill. 9.).

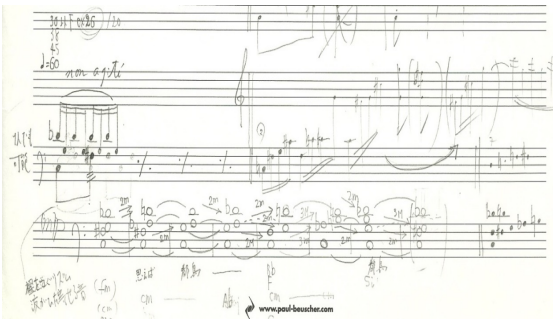
Ill. 8. : Du motif mélodique du mot *Sumidagawa* à l'ouverture de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



Dans cet exemple, on observe comment le compositeur organise à partir des notes importantes de la cellule mélodique un discours contrapuntique mêlant intervalles de neuvième mineure, quinte juste, quarte augmentée et de quinte diminuée à l'appogiature de seconde mineure *sol* / *fa* # ou l'effet curieux à l'oreille celle que produit à distance de neuvième mineure *do* / *ré b*.

Concernant un exemple de développement harmonique, toujours à partir de la cellule mélodique du mot *Sumidagawa*, nous relevons la progression chromatique de l'ouverture (Ill. 8.). Le lent décalage de la mélodie par secondes mineures sur les rythmes réguliers de croches et doubles croches produisent un sentiment de glissement et en même temps créent une atmosphère de recueillement sur l'auditeur qui n'a jamais cessé de me surprendre à chaque fois qu'il m'a été donné d'entendre cette œuvre en public. Dès les premières mesures, le public est pris dans cette musique silencieuse, si particulière chez ce compositeur japonais.

Ill. 9. : Du motif mélodique du mot *Sumidagawa* aux cellules d'harmonies de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.

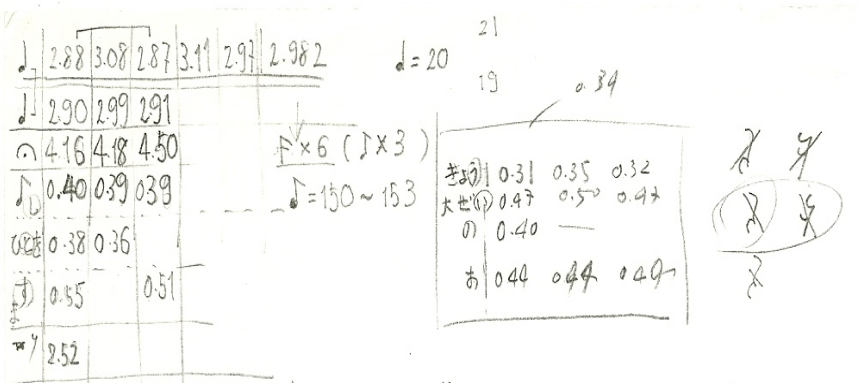


C'est ainsi qu'à partir de bribes de phrases, en travaillant sur la prononciation tonale des mots, en transférant ces tons à des hauteurs discrètes de notes, ce long travail donne forme à une mélodie, à une harmonie, qui personnifie la rivière. Donc, beaucoup de quinte diminuée ou de quarte augmentée, car pour S. Yoshida, la quarte représente le Japon, alors que la quinte représente la musique occidentale (Terrien, 2011/20).

2.1.3. Une évolution organique des durées

Concernant le travail sur les durées, S. Yoshida procède avec la même rigueur méticuleuse (Ill. 10).

Ill. 10. : Travail de recherche sur les durées de la première phrase de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



A l'étude de ces quelques esquisses matérialisant le travail de Susumu Yoshida, on relève la part organique de sa recherche. Puisant dans les deux cultures française et japonaise, dans les deux traditions musicales, les soumettant à un examen rigoureux tant du point de vue des hauteurs de tons que la langue japonaise procure que sur la temporalité du mot avec leur attaque, leur corps et leur chute (Schaeffer, 1966), le compositeur prolonge et fait évoluer, en interrogeant d'un autre point de vue, les traditions musicales des deux pays. Cet autre point de vue est lié à la fonction du silence en musique, car pour S. Yoshida, le silence est une durée musicale qui annonce le son ou qui le laisse résonner en nous : « Le silence comprend tous les sons possibles de cet univers. Si on prête l'oreille attentivement au silence on commence à percevoir le son. » (Terrien, 2011/21) C'est une des caractéristiques marquantes de la musique de ce compositeur.

L'étude de ces esquisses et de ces traces permet de percer la genèse de l'œuvre, sa longue gestation jusqu'à la création musicale. Cette étude nous permet de comprendre que la création musicale représente l'aboutissement du processus de composition, et même temps une forme de prescription aux interprètes, et ainsi, l'ouverture sur de nouvelles activités de musiciens. Je n'aurai pas le temps de développer cette idée dans ce texte, mais je l'aborde un peu dans d'autres publications sur l'œuvre. Il advient de l'auto-prescription, que se donne le compositeur, un travail réel qui nécessite un approfondissement des connaissances, un ajustement des gestes compositionnels, qui influenceront émotionnellement l'auditeur sans qu'il perçoive forcément le fondement de ses émotions.

2. 2. Recherche scientifique au service d'un projet artistique

Comme nous l'avons observé ci-dessus avec l'étude des sources de différentes bribes mélodiques matérialisant les phrases du texte, puis les mélodies, l'harmonie et plus largement la structure de l'opéra, la réalisation de cette œuvre est faite de recherche sur les différents textes, sur les hauteurs des mots employés dans les phrases, sur les durées de ces mots et leur structure rythmique dans les phrases avant d'en venir à la structure métrique. Langue singulière par rapport aux langues utilisées couramment dans l'opéra, il a fallu au compositeur faire un effort, non pas d'adaptation, mais de translation des éléments pour qu'une musique s'accorde à l'autre. Cela a été rendu possible par l'étude approfondie des textes d'origines de la pièce *Sumidagawa* et leur adaptation à la langue japonaise moderne. Il s'agit donc d'activités de transcription et d'adaptation où l'entendement des phrases passent par l'épreuve de l'écoute. Entre l'auto-prescription que se fixe le compositeur, - faire un choix parmi les textes des différentes écoles nô -, et la réalisation du texte de son livret, - la trace du réel de l'activité -, nombre d'ajustements sont à l'œuvre, ajustements guidés par l'oreille du musicien, par ce qu'il ressent dans ce qu'il perçoit. Comme le décrit Dejours, « le travail intellectuel ne se réduit pas à une cognition pure » (Dejours, 2001, 3) parce que le corps mémorise les activités du sujet, que celles-ci soient d'écoute, de production de hauteurs et de durées.

L'étude philologique et sémiologique des différents textes, en tenant compte des traductions passant d'un japonais ancien à un japonais moderne, et dans une visée d'expression lyrique à l'occidentale, a pris de nombreux mois de recherche et de travail au compositeur. Il redécouvrait un autre pan de sa culture, notamment celui lié à théâtre nô. Mais la recherche herméneutique ne suffisait pas, il lui fallait aussi faire une recherche sur la prononciation des mots, leurs rapports aux tons, aux hauteurs, aux dynamiques de chacun et aux dynamiques des syntagmes et des phrases. Ce long et méticuleux travail sur la perception des mots-sons nécessitait aussi un travail sur le rythme et la métrique, comme nous l'avons observé ci-dessus. Cette recherche s'inscrit dans des questions liées à la psychologie de la perception des sons (McAdams & Bigand, 1994).

Autre recherche, celle du lien musical entre son et silence ou silence et son, qui a été une partie importante du travail du musicien. Sur ce point, notons la présence de mélodies traditionnelles qui ont été adaptées, comme c'est le cas pour la cavatine, ou reprise à l'identique, comme la prière *Namu Amida*.

Ce travail d'approfondissement des deux cultures et surtout des deux genres artistiques, opéra et théâtre nô, va produire une œuvre syncrétique où le temps, le silence-son et l'espace sont redéfinis, et de ce fait vont redéfinir la/les durée(s) des activités. Le temps historique aussi parce que la thématique de l'œuvre traverse les époques et les cultures. Le temps prit dans sa dimension synchronique et dans sa dimension diachronique. Une mère à la recherche de son enfant disparu est un sujet qui touche les spectateurs-auditeurs, que cette histoire appartienne au théâtre nô dès le IXe siècle, pour être mis en texte au XVe siècle puis repris par les différentes écoles de nô avant sa transcription moderne à l'opéra. Le temps dans l'organisation de l'œuvre, puis celui de l'opéra repris deux fois dans des décors et mises en scène différents, avec une première fois en costumes traditionnels et sur titrage en français, et une seconde fois en costume moderne sans sur titrage.

Le choix de l'instrumentarium confié à un quatuor de percussions, ce qui oblige le compositeur à prendre des instruments à

hauteurs déterminées, mélangeant peaux, bois et métal, et où certains d'entre eux ont valeur de symbole comme le glockenspiel qui représente l'esprit de l'enfant le l'oiseau dans le ciel, le guiro qui représente le son du chapelet bouddhique.

Sumidagawa reste un exemple de syncrétisme obligeant à une redéfinition des paradigmes épistémologiques de la création musicale opératique en faisant intervenir comme nous l'avons vu des caractéristiques de l'écriture d'une autre culture dans un genre éprouvé.

3. Discussion

3. 1. Mieux connaître le travail par la création artistique

Une série de 30 entretiens a permis d'identifier les caractéristiques de la production musicale de ce compositeur, et de repérer les jalons importants de son parcours de créateur. Lorsqu'on revisite avec S. Yoshida l'ensemble de son œuvre, il nous confie que l'essentiel de sa pensée musicale était présent dès les premières œuvres écrites pour son concours d'entrée au conservatoire de Paris dans la classe d'O. Messiaen. Qu'il s'agisse de *Kana-Kana*, de d'*Irowa Nioedo* (1972-1974) ou de son œuvre pour grand orchestre *Utsu Semi* (1977), le silence comme unité du son est déjà présent, tout comme son travail sur l'écriture instrumentale qui dans le cas de *Utsu Semi* fait penser à un travail d'électroacoustique.

Proche de l'entretien d'auto-confrontation, j'ai pu observer comment S. Yoshida se ressaisissait de ses œuvres pour me les expliciter. Il revenait inlassablement sur ses activités de composition, son travail d'écoute, d'érudition musicale, et de savoir-faire sur l'écriture musicale. Il les réinterrogeait à l'aune du cheminement que prenait nos entretiens. Tout en revisitant son parcours de formation musicale, il questionnait par son activité de musicien le rôle spécifique de chacune des cultures japonaise et française :

> « *Ce n'est pas parce que je suis japonais que je compose de la musique contemporaine japonaise, ni parce qu'il y a quelque chose de profondément japonais en moi que ma musique devient japonaise. C'est un point très, très important pour moi. Je n'essaie jamais d'adapter ma sensibilité au cadre de la musique*

> *occidentale. En même temps, je ne m'approprie pas la technique de la musique japonaise, si cette technique ne convient pas à ma sensibilité* » (Entretien du 5 janvier 2014).

Assez curieusement, c'est la confrontation à un instrument européen (la cornemuse) qui va le « rassurer » sur sa principale contribution en composition, et technique d'écriture qui lui est la plus chère : l'accord de timbre[5].

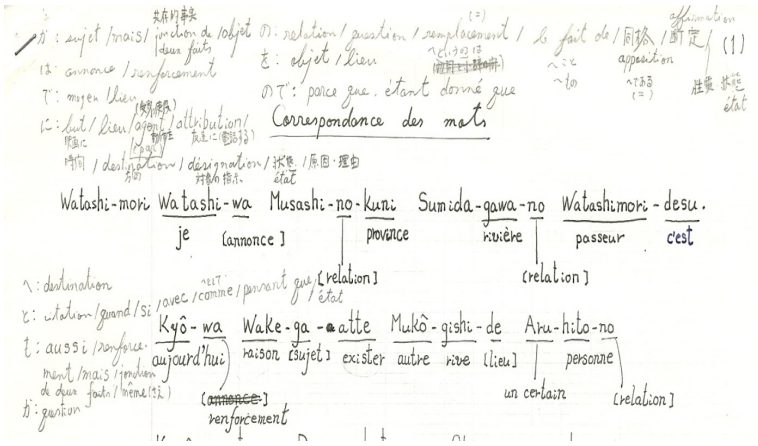
Nos entretiens étalés entre 2007 à aujourd'hui lui ont permis de revenir aussi sur ses gestes, ses manières d'agir en tant que compositeur. Pour chaque œuvre, en cours ou en projet, il note très précisément ce qu'il souhaite faire et comment il souhaite le faire. Les esquisses confirment ou infirment ses auto-prescriptions, et décrivent le processus de ses activités, ce qui a été réalisé, et ce qui a été abandonné, comme nous l'avons observé ci-dessus.

3. 2. Transformer le travail par la création artistique

Interroger le travail de l'artiste c'est aussi interroger ses manières de collaborer avec ceux qui interprètent son œuvre. Dans le cas de *Sumidagawa*, en même temps qu'il élaborait le livret et la partition, S. Yoshida notait les difficultés qui attendaient les deux chanteurs, la soprane canadienne et le baryton argentin. Difficultés de prononciation, bien sûr, mais aussi difficultés d'intonation, d'interprétation des rôles, de retenu dans l'expression des personnages. Pour l'ensemble de ces raisons, il a conçu quatre livrets différents, celui original avec le texte théâtral, celui remanié en japonais moderne avec ses apports personnels, et surtout un troisième livret en traduction mot à mot, et un quatrième en traduction française.

[5] Accordance des différents timbres des instruments entre eux.

Ill. 11. : 3e livret "Correspondance des mots"
de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.



Ill. 12. : Tableau des correspondances entre les livrets de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.

Livret 1re version japonais (traduction)	**Livret version définitive japonais (traduction)**	**Texte avec partition (traduction française)**	**Livret (traduction « correcte »)**	**Prompteur (traduction simplifiée)**
Je suis passeur sur la rivière Sumida, dans la province de Musashi.	Je suis passeur sur la rivière Sumida, dans la province de Musashi.	*Je suis, dans la province de Musashi, passeur sur le rivière Sumida.*	Je suis passeur sur la rivière Sumida, dans la province de Musashi	Je suis passeur sur la rivière Sumida.
Aujourd'hui, j'ai l'intention de faire passer la foule. Il y a une bonne raison pour que, sur l'autre rive, on va adresser de grandes invocations à Amida pour le repos d'une âme.	Aujourd'hui, ~~j'ai l'intention de faire passer la foule.~~ Il y a une bonne raison pour que, sur l'autre rive, on va adresser de grandes invocations à Amida pour le repos d'une âme.	*Aujourd'hui, il y a une bonne raison pour que, sur l'autre rive, pour le repos de l'âme de quelqu'un, on aille adresser de grandes invocations à Amida.*	Aujourd'hui, sur l'autre rive, on va adresser de grandes invocations à Amida pour le repos d'une âme.	Aujourd'hui, de l'autre côté de la rivière, la foule vient prier pour le repos d'une âme.
Je vais accueillir, tant de moine que de laïcs, tous ceux qui viennent pour prier.	Je vais accueillir~~, tant de moine que de laïcs,~~ tous ceux qui viennent pour prier.	*Ceux qui viennent prier là nombreux, ces gens, je vais les rassembler.*	Je vais accueillir tous ceux qui viennent pour prier. (*en insistant*)	Je fais traverser les pèlerins.
Je veux que vous sachiez tout cela.	Je veux que vous sachiez tout cela.	*Je veux que vous sachiez tout cela.*	Je veux que vous sachiez tout cela.	Je veux que vous sachiez cela. Venez, prenez place.

Dans ce livret "Correspondances des mots", le compositeur souhaite aider les chanteurs à comprendre le sens des mots qu'ils prononcent et qu'ils chantent. Ce travail est doublé d'enregistrement du texte lu puis chanté par le compositeur lui-même pour que les chanteurs s'approprient les sonorités de la langue japonaise.

Le compositeur sera présent à l'ensemble des répétitions, y compris lors des répétitions sur scène, ou sa connivence avec Michel Rostain (le metteur en scène), et la profonde amitié qui les lie, participeront à la réalisation scénique de l'opéra. Ce travail d'équipe avec les chanteurs va les métamorphoser dans la pratique de leur art. La visée humaniste et universaliste du projet n'est pas la moindre réussite.

Dans certains domaines de la musique d'aujourd'hui, en plus des artistes interprètes, les collaborations avec des techniciens, des ingénieurs, sont très courantes avec pour conséquences non de déposséder les compositeurs de leur projet, mais de leur donner toutes les chances d'aboutir, voire de dépasser l'image initiale.

3. 3. Discussion de l'idée de rupture

Comme nous l'avons observé dans cet exemple, il n'existe pas de rupture dans la création musicale de cette œuvre, mais une évolution entre l'idée au contour assez floue et la mélodie finale. Pour avoir travaillé avec de nombreux compositeurs, l'idée d'itération est première dans le cheminement compositionnel.

Si le compositeur s'appuie sur ces savoir-faire métier, il les fait évoluer, les adapte au nouveau projet, et va parfois puiser de nouveaux outils chez ces collègues quand il ne les invente pas lui-même ou qu'il demande qu'on lui invente dans les cas de musique utilisant les nouvelles technologies. Le travail de l'artiste, ses recherches, ses collaborations, mais aussi ces moments d'introspection, l'ensemble des différentes facettes de son activité de musicien développe son pouvoir d'agir, son pouvoir de création. Dans le cas de *Sumidagawa*, il est intéressant d'entendre comment parti du motif mélodique écrit sur le nom de la rivière, S. Yoshida élabore une harmonie qu'il déploie dans un mouvement contrapuntique au point

d'illustrer le cours de ce fleuve et créer l'atmosphère de recueillement nécessaire à la réception de l'œuvre.

Il n'y a pas de rupture dans l'œuvre du compositeur, comme il n'y a pas de rupture dans l'opéra, mais la présence continue d'une pensée musicale plastique, évolutive, et narrative.

3. 4. Discussion sur la recherche en création musicale

La recherche en création musicale s'est développée et embrasse aujourd'hui l'ensemble des connaissances dans les domaines scientifiques aussi divers que les sciences formelles, empirico-formelles, et bien entendu, herméneutique. Le compositeur procède par hypothèses et cherche à les vérifier par un ensemble d'activités qui valide ou non son projet. C'est ce que nous venons d'observer dans le travail de S. Yoshida, c'est ce qui se passe dans les grandes institutions de création de l'IRCAM à Paris au GNEM à Marseille.

Cette démarche, cette façon de faire, modifie le rapport du compositeur au monde de la musique et au monde qui l'entoure, celui des auditeurs. Il le porte à un compagnonnage avec d'autres artistes, comme par le passé, mais aussi avec des techniciens ou des ingénieurs. Beaucoup de musiques savantes actuelles sont des musiques qui nécessitent des espaces, du visuel, car les gestes de l'interprète renseignent sur l'idée musicale du compositeur. La création musicale devient une co-création où le compositeur est une sorte d'architecte-maître d'œuvre qui doit tenir compte des personnes qui l'entourent pour réaliser son projet. Il devient souvent source de prescription alors que le réel lui échappe, car il ne possède pas l'ensemble des connaissances nécessaires à la réalisation de son projet.

La recherche de l'inouï, recherche propre au monde de la musique, dépasse les connaissances herméneutiques, le compositeur a besoin de connaissances en physique et en psychologie de la perception, il a besoin de logiciels pour jouer avec les sons. Ce sont des savoir-faire qui évoluent sur le plan compositionnel mais aussi sur les modalités de travail collaboratif.

3. 5. Discussion sur la connaissance et la transformation du travail par l'artiste

Cette étude sur le travail compositionnel donne une autre perception des notions liées à la tâche et l'activité de l'artiste. Il me semble que la notion de prescription peut être envisagée sous un double aspect : celui de la commande institutionnelle et celui de l'auto-prescription que se donne l'artiste. Cette appréciation portée sur la prescription diffère de celle biface, montante et descendante, de Daniellou (2002). En effet, s'il est possible qu'un compositeur n'écrive pas sans commande institutionnelle préalable, il est aussi certain que celle-ci laisse une très grande liberté à l'artiste, et c'est cette liberté accordée, dévolue, qui fait qu'il va s'auto-prescrire des tâches pour réaliser son œuvre. Ces tâches représentent un ensemble d'activités dont il connaît la réalité pour en posséder les procédures dans son corps, et d'autres qui vont advenir pour répondre à des situations imposées par l'acte de création. Parmi celles-ci, comment penser et rendre perceptible un inouï représente un lent travail d'élaboration, de conception, où toutes les ressources du métier de musicien sont convoquées.

Parmi l'ensemble des activités nécessaire à la production d'une partition d'opéra, si certaines seront empêchées par diverses contraintes liées au contexte, d'autres ne seront jamais réalisées ou écartées parce qu'elles ne répondent pas au projet. Ainsi, comme nous l'observons dans les esquisses et avant même que la mélodie soit définitivement arrêtée le compositeur fait des choix parmi les gestes musicaux en corrélation avec l'environnement dans lequel ils doivent de développer. Il exclut des mélodies, des bribes de textes, des timbres en fonction des représentations qu'il se fait de l'exécution de l'œuvre. A la différence de l'artisan dont les choix peuvent être guidés par les limites propres à son instrumentarium, le compositeur peut déployer son imagination pour créer d'autres espaces sonores. La création musicale lui procure cet espace et ce temps.

Si la relation au corps est dissimulée dans l'acte de composition, alors même que toutes les fonctions cognitives de la perception sont convoquées, elle devient apparente dans la mise en scène et la représentation de l'opéra. Le travail du compositeur ne se limite pas à l'écriture d'une partition, mais comme nous l'avons

remarqué dans ces lignes aux différents aspects de sa mise en œuvre, à l'instar d'un ingénieur qui pense une pièce.

Composer est un travail adressé, mais deux fois adressé : la première fois aux interprètes ; la seconde fois au public. Ce travail s'inscrit dans un temps qui échappe au compositeur, car il laisse une œuvre qui lui survivra et donc la reproductibilité réinterroge chaque fois l'interprète et l'auditeur.

C'est ainsi que la composition participe à mon avis d'une transformation du travail. Chaque interprétation, chaque écoute représente une somme d'activités différentes, et nécessite la complémentarité des connaissances scientifiques et des connaissances artistiques, des savoir-faire, des pratiques. Comme nous l'avons décrit à travers le travail préparatoire sur le livret, il n'est pas envisageable pour le compositeur d'écrire un texte à partir de la seule recherche des sources, d'écrire des sons sans prendre en compte l'épistémologie de la perception, de donner du sens sans une épistémologie philosophique du monde et des thèmes universels. Ces connaissances scientifiques transforment l'idée, le projet même, autant que l'épistémologie des savoir-faire, des pratiques ne guident pas à pas la réalisation de l'œuvre. C'est ainsi que le regard du compositeur d'opéra transforme notre rapport au monde.

L'opéra est un genre qui s'ancre dans « l'ici et maintenant », la représentation, pour nous faire revivre les fondements anthropologiques et psychologiques de notre propre histoire à travers celle qui est représentée. Dans *Sumidagawa*, il s'agit de la perte de l'enfant, de l'acceptation du deuil et en même temps de la transformation, du passage d'un monde à l'autre, d'une rive à l'autre. Le travail de l'artiste est de nous permettre de renouveler notre interrogation sur le monde en intervenant directement sur lui et sur nous, en dépliant par différentes activités de composition, de jeux, d'écoutes, notre regard sur nous-même.

Conclusion

Notre approche renverse le regard sur l'art et sur la création, en pensant l'art comme un moyen pour développer son pouvoir d'agir et non comme une fin. Les créateurs travaillent leurs idées pour leur donner forme, leur donner un sens qui nous soit accessible, et pour nous installer dans une activité d'auditeur ou de spectateur. L'art possède une fonction qui relie les hommes entre eux. Le travail de l'artiste, ses activités, donne à voir et à comprendre les métamorphoses du monde dans lequel nous vivons. Les tâches, au sens de prescriptions, occasionnent autant d'activités cognitives et pratiques qui permettent à l'œuvre d'avenir. Ce qui singularise les gestes du compositeur tient à ce qu'il donne à voir à travers les esquisses des prescriptions qu'il reformalise à chacune de ces activités, le déploiement des nôtres. Ainsi, il n'y a pas de ruptures mais un flux continu de gestes et de pensées qui déplace le projet initial pour l'ajuster aux nouvelles attentes de l'artiste et de l'auditeur. Ce travail représente une série d'activités ou le corps est engagé dans un faire, un dire, et surtout un entendre, activités spécifiques du compositeur, tant le discernement des durées et des hauteurs vont donner du sens à sa phrase musicale. Ce qui implique que l'activité de composition reste une activité inscrite dans une durée longue, un temps long.

Par ailleurs, la création artistique est à la fois située et adressée à d'autres artistes et à travers eux à un public. « L'activité artistique est une activité de travail » parce qu'elle informe sur le monde et sur nous-même en ce faisant déplie ce qui nous est caché : notre perception cognitive du monde.

Références bibliographiques

AMIGUES R. (2009), « Le travail enseignant : prescriptions et dimensions collectives de l'activité », *Les Sciences de l'éducation Pour l'Ère nouvelle*, Le travail partagé des enseignants, vol. 42, n° 2, p. 11-26.

BARRERE, A., SAUJAT, F., LANTHEAUME, F. (2008), Rendre visible le travail enseignant. Questions de méthodes, *Recherche et formation* [En ligne], 57 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2012, http://rechercheformation.revues.org/861, consulté le 12 avril 2014.

CLOT Y. ET FAÏTA D. (2000), « Genre et style en analyse du travail. Concepts et méthodes », *Travailler*, n° 4, p. 7-42.

CLOT Y. (1999), « Le geste est-il transmissible ? », dans *Apprendre autrement aujourd'hui ?*, 10èmes entretiens de la Villette, Cité des Sciences et de l'Industrie, http://desette.free.fr/pmevtxt/Apprendre%20autrement%20aujourd'hui%20Sommaire%20complet.htm, consulté le 06 septembre 2015.

DANIELLOU F. (2002), « Le travail des prescriptions », Conférence inaugurale, Actes du XXXVIIème Congrès, Société d'Ergonomie de Langue Française, Aix-en-Provence, p. 9-16.

DEJOURS C. (2001), « Subjectivité, travail et action », http://sites.univ-provence.fr/ergolog/pdf/bibliomaster/dejours.pdf, consulté le 15 janvier 2016.

DEVELAY M. (1995), *Savoirs scolaires et didactiques des disciplines*, Paris, ESF.

GODEL A. (2004), *Le Maître de Nô*, Paris, Albin Michel.

MCADAMS S. et BIGAND E. (1994), *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF.

SCHWARTZ Y. (2000), *Le paradigme ergologique ou un métier de philosophe*, Toulouse, Octarès.

SENSEVY G. et MERCIER A., (2007), *Agir ensemble. L'action didactique conjointe du professeur et des élèves*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

SENSEVY G. (2007), Des catégories pour décrire et comprendre l'action didactique, dans Sensevy, G. & Mercier, A (dir.), *Agir ensemble – L'action didactique conjointe du professeur et des élèves*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 13-49.

TERRIEN P. (2015b), *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, Sampzon, Editions Delatour, France.

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

WISNER A. (1962-1995), *Réflexion sur l'ergonomie*, Toulouse, Octarès.

ZEAMI (1960), *La tradition secrète du Nô,* suivi de *Une journée de nô*, traduction et commentaires de René Sieffert, Collection Connaissance de l'Orient, Paris, Gallimard/Unesco.