



**HAL**  
open science

## Composer, écrire, parler

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Composer, écrire, parler : Entretiens avec des compositeurs de musique électroacoustique sur les écrits de présentation de leurs oeuvres. Congrès national de la recherche en IUT, IUT Auxerre, May 2017, Auxerre, France. hal-03940852

**HAL Id: hal-03940852**

**<https://hal.science/hal-03940852>**

Submitted on 16 Jan 2023

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

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

Composer, écrire, parler :  
Entretiens avec des compositeurs de musique  
électroacoustique  
sur les écrits de présentation de leurs œuvres

Florence LETHURGEZ

Aix-Marseille Université

IUT d'Aix-Marseille, site d'Aix-en-Provence

Laboratoire IRSIC (Institut de Recherches en Science de l'Information et de la Communication), EA 4262

**RESUME** - Les œuvres de musique contemporaine sont, depuis les années cinquante, accompagnées par des notes de présentation écrites par les compositeurs, chargées de les introduire auprès de leurs publics, notamment lors du concert. Or, le travail compositionnel n'est pas un acte langagier, aussi le discours va-t-il se centrer sur certaines dimensions de la musique plutôt que sur d'autres. Les mots choisis pour dire la musique correspondent in fine à des catégories spécifiques. Notre approche théorique relève de la sociologie compréhensive. Le matériau empirique repose sur la passation d'une vingtaine d'entretiens avec des compositeurs de musique contemporaine et électroacoustique vivant et travaillant en France, effectués depuis 2013, d'une durée d'une heure à près de trois heures. Notre principal outil méthodologique relève de l'analyse qualitative de discours par catégories conceptualisantes. Cette méthode permet de construire des typologies mettant en relation les pratiques d'écriture de ces textes et l'univers de sens que les compositeurs y associent. Le retour sur une certaine pratique de sa parole, est l'occasion pour le compositeur, de réévaluer ou d'établir les liens entre sa pensée compositionnelle, les questions de significations de la musique et les formes de communication avec l'auditeur qui en découlent.

*Mots-clés : musique contemporaine ; analyse compréhensive ; communication ; publics.*

#### INTRODUCTION :

Les œuvres de musique électroacoustique, comme de musique contemporaine en général, sont, depuis les années cinquante, accompagnées par des notices chargées de les introduire auprès de leurs publics, notamment lors du concert. Elles ont la particularité d'être rédigées par les compositeurs eux-mêmes et non par des musicologues, et c'est ce qui nous a retenu dans ce travail.

Le choix de la période contemporaine permet d'approcher des acteurs vivants, et donc de recueillir un matériau empirique de première main et susceptible d'être observé en situation naturelle. En outre, cette période permet d'observer les profondes modifications à l'œuvre dans les rapports entre les différents protagonistes de ce monde musical, du fait de ses caractéristiques propres : absence de répertoire stabilisé, valorisation de l'originalité, nouveaux modes d'existence des œuvres, remise en question des fonctions sociales de la musique, etc.

Les raisons de choisir en son sein plus particulièrement la musique électroacoustique sont également nombreuses, en ce qu'il s'agit d'un genre spécifique au sein de la création contemporaine, caractérisé par les traits suivants : originalité de l'environnement de travail, perte des repères que constituent les instruments, les interprètes et la notation, hybridité entre recherche et création, rôle central et diversifié que la technique et les médias y jouent.

Ces notices présupposent un modèle d'adresse au public. Le compositeur se conforme aux représentations sociales qu'il se fait de l'exercice et d'une manière plus large aux représentations qu'il se fait de sa propre parole et de la relation qu'elle se doit d'entretenir avec sa pratique créatrice, l'environnement global qui la rend possible (institutionnel, technique, esthétique...) et les publics. Nous faisons l'hypothèse qu'il est articulé aux conceptions que le compositeur peut avoir en matière de signification et d'expression de la musique elle-même.

Dès lors, qu'est-ce que communiquer pour un compositeur de musique électroacoustique ? Quel est le régime communicationnel de la musique électroacoustique, tel qu'il se laisse observer par le biais de la notice ?

Notre approche théorique relève de la sociologie compréhensive<sup>1</sup> en ce qu'il s'agit de cerner et comprendre l'univers de sens que les compositeurs associent à cette activité particulière.

Notre principal outil méthodologique relève de l'analyse qualitative de discours. Ce matériau résiste en partie aux traitements lexicométriques, c'est pourquoi nous faisons appel à l'analyse thématique à l'aide de catégories conceptualisantes. Les catégories discursives sélectionnées sont celles que la perspective compréhensive globale identifie, en mettant en regard les entretiens et la culture théorique dont le chercheur doit s'armer à propos de cette musique.

#### 1. LES NOTICES OU L'AUDITEUR FINAL

Le premier volet empirique de notre travail s'appuie sur l'analyse d'un corpus de notices rédigées par des compositeurs, annexées au dépôt de l'œuvre de musique électroacoustique correspondante et composée en 1985, au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine à Paris, afin d'intégrer et de prendre la mesure de la dimension institutionnelle du phénomène. L'année 1985 marque la fin d'une période favorable à la musique électroacoustique sur le plan de politiques publiques. Le corpus est constitué de 55 notices, de 42 compositeurs

---

<sup>1</sup> Pour un examen de l'articulation entre cette approche théorique et les méthodes de validation propres aux sciences sociales, voir P. Paillé, A., Mucchielli, "L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales", 3<sup>ème</sup> édition, Armand Colin, collection U, 2013.

différents. Nous relevons et recensons plusieurs fils conducteurs, dont nous n'exposerons ici que les trois principaux.

### 1. 1. Finalités compositionnelles et argumentation discursive

Les notices de musique électroacoustique se caractérisent par l'énoncé de finalités compositionnelles considérées comme des problèmes que l'œuvre s'est employée à résoudre. Ces éléments constituent la part la plus spécialisée en contenu théorique de la notice, faisant appel aux compétences critiques demandées aux compositeurs.

Christian Eloy écrit pour *De vive voix* :

« *La musique sur bande comporte cette terrible exigence de devoir inscrire définitivement "dans le texte" l'émotion, l'expression, la vive voix. (...) La musique sur bande me paraît être par nature le terrain privilégié pour exploiter cette ambiguïté entre l'information sémantique et l'information stylistique.* »

L'œuvre est ainsi conçue dans la notice comme la résolution, en acte, d'une problématique, par exemple : comment pallier l'absence de repères scéniques assurant traditionnellement le lien entre l'œuvre et le public ?

Les compositeurs s'emploient à justifier leur démarche. Les notices sont des micro-tribunes du haut desquelles ils prennent position et cherchent à être convaincants, en déployant une argumentation qui vise à partager avec le public une certaine conception de ce que c'est que faire une œuvre musicale.

### 1. 2. Des notices rédigées depuis l'acte d'audition

Les compositeurs de musique électroacoustique se montrent dans leurs notices davantage sensibles, sinon d'une manière spécifique, à l'auditeur, car ils composent depuis l'acte même d'audition. A un nouveau mode d'existence de la musique correspond un nouveau mode d'écoute.

Le soin apporté au choix du vocabulaire chargé d'indexer les composantes sensorielles du son musical, de nouer le tissu du sensible à celui du dicible, en est donc la caractéristique la plus saillante. Elles se font l'écho d'un modèle cognitif de la musique fondé sur l'expérience corporelle. La crédibilité de l'expérience sonore repose sur la référence à des expériences physiques concrètes, telles que le mouvement ou la gravité par exemple. Le corps de l'auditeur est entraîné par l'énergie d'une expérience sensible qui le traverse et qui correspond métaphoriquement à la traversée de la membrane du haut-parleur jusqu'aux objets sonores. Cette traversée du « mur du son » est verbalisée dans la notice à l'aide de narrations kinesthésiques et polysensorielles (vue et toucher). La question frontale de la perceptibilité du travail entrepris est explicitement abordée.

Gilles Racot, pour *Anamorphées*, écrit :

« *Tout aussi impossibles, réalisées traditionnellement, sont les opérations apportées par certains programmes traitant l'ordre temporel, permettant des micro-montages extrêmement complexes allant en dessous des seuils de perception temporelle jusqu'à l'organisation de séquences entières, faisant passer l'anamorphose du détail à la composition.* »

Les notices sédimentent ainsi les théories implicites de l'écoute que peuvent avoir élaboré les compositeurs.

### 1. 3. La technique : le grand récit des potentiels infinis

La musique électroacoustique n'oublie pas, surtout dans les années 80, qu'elle est un produit des centres de création et de recherche spécialisés, des studios, machines et programmes. Les notices explicitent avec précision les moyens techniques que les compositeurs mobilisent en relation avec les finalités compositionnelles qu'ils se sont donnés.

Daniel Terrugi, écrit pour *E Così Via* :

« *Est une Commande de Radio France. La bande a été réalisée au GRM avec le processus en temps réel SYTER développé au GRM. Un logiciel de contrôle graphique a été utilisé pour transformer des zones de piano pré-enregistrés. Dans ce logiciel (SYG) différents modules de transformation virtuelle peuvent être utilisés. Les principaux modules de transformation utilisés dans E Così Via sont : Harmoniseurs – Délais – Boucles de réinjection – Distorsion contrôlée – Filtres résonants – Réverbérations.* »

Une distinction est systématiquement faite entre le son concret, matériau de départ, et le traitement, lequel est souvent représenté comme l'extension a priori illimitée des possibles que la technique apporte.

Gilles Racot, précise pour *Exultitudes* :

« *L'emploi d'un matériau originel réduit permet de réaliser un véritable travail "génétique" de développement sonore et musical où chaque étape de traitement est une ouverture vers d'autres possibles. De mutations en mutations successives, les objets sonores résultants se diversifient, s'écartent progressivement ou radicalement du modèle de base, devenant eux-mêmes départ d'une nouvelle génération arborescente de transformations, puis développés et organisés en séquences par les opérations de micro-montage, tuilage, brassage... »*

C'est la technique, à condition d'être soumise à des critères esthétiques, qui contribue à saper l'ordre traditionnel de la musique et à légitimer, à l'époque, le travail du compositeur. La technique est valorisée parce que valorisante.

Les notices de musique électroacoustique articulent ainsi trois composantes de réception à la fois distincts et articulés: le sens final, le sensible et l'intelligible. L'auditeur peut être tour à tour sensible à des questions de finalités, d'évocation ou de procédures face à l'œuvre qu'il s'apprête à entendre. L'enquête de réception devra se donner les moyens de le vérifier.

## 2. LES ENTRETIENS : UNE PAROLE SUR LA PAROLE

Le matériau empirique du deuxième volet de notre travail repose sur la passation d'une vingtaine d'entretiens avec des compositeurs de musique électroacoustique vivant et travaillant en France, effectués depuis 2013, d'une durée d'une heure à près de trois heures. Une dizaine de compositeurs de musique électroacoustique interrogés par nos soins ont précisément composé et déposé une œuvre avec sa notice l'année du corpus analysé ci-dessus (notamment F. Bayle, B. Cavanna, P. Criton, B. Ferreyra, A. Fourchette, C. Mioreanu, G. Racot, J.-C. Risset, D. Terrugi).

Cette vision rétrospective est d'autant plus intéressante que les compositeurs de musique électroacoustique ont été confrontés, à partir des années 90, à un désengagement de l'Etat, à des facteurs critiques tels que la démocratisation des outils numériques, la crise du disque et de la programmation radiophonique, posant avec toujours plus d'acuité la question des liens entre création et diffusion.

L'approche compréhensive privilégie le questionnement réflexif, lequel émerge de situations de tension, de débat, d'un travail de recomposition identitaire, dont la quintessence est représentée par la parole qui se prend elle-même pour objet et qui s'interroge sur ses propres fondements.

Que nous révèle de spécifique ce moment de réflexivité discursive qui consiste à revenir sur sa parole ?

De fait, la typologie obtenue ne repose pas sur des critères compositionnels, mais sur des critères identitaires. Ce qui fonde l'identité, ici comme ailleurs, c'est la relation à l'autre. Celle-ci s'élabore précisément à travers le langage, et comme tel, relève d'une syntaxe. Notre typologie se montre effectivement grammaticale, en étant structurée par des pronoms.

Un premier type mobilise un « je », le compositeur, par rapport à un « vous », le public. Il correspond au compositeur-communicant, que nous nommerons la « voix de son maître ». Un deuxième type mobilise un « il », un énonciateur abstrait, par rapport à un « cela », l'œuvre, et correspond au compositeur-muet, que nous nommerons la « voix du silence ».

### 2. 1. La « voix de son maître » ou le compositeur-communicant

Le discours de la notice est à la fois identitaire, conjugué à la première personne, et interlocutoire, adressé à un « vous » correspondant au public. La parole du compositeur rappelle, en les assumant, les liens établis par la musique classique avec l'expression et la signification. Cette compétence nouvelle, qui consiste à savoir communiquer avec le public à propos des œuvres, s'inscrit pour eux dans un principe ancien, le principe de transitivité de l'œuvre : la relation commune qui s'établit entre l'artiste, le public et le monde et qui permet le dialogue.

La notice remplit une fonction de protection, une fonction assurantielle. Elle est considérée comme un moyen de ne pas abandonner son œuvre, après sa naissance, d'en contrôler la réception, de faire passer le message le plus juste, afin que les publics écoutent et soient orientés favorablement, sinon adéquatement, vers elle. La notice est un objet transitionnel chargé d'accompagner la sortie de l'œuvre à l'air libre du concert.

Daniel Terrugi évoque une fonction « rassurante » :

*« Alors, vu aussi du compositeur, il y a la fonction... la fonction, appelons-là rassurante, de la notice, pour le compositeur. Pourquoi ? Parce que le compositeur travaille dans son établi, dans sa solitude, dans son espace, et il est content, triste, heureux, ça c'est son problème, mais il arrive un moment où il est prêt à donner à entendre, à transmettre à l'autre, et... Je... pense, tous les compositeurs sont assez unanimes, qu'il faut cette intermédiation, qui est portée par le titre, par le papier, par le texte, par la bio, qui est un élément de la notice... »*

Si tous les compositeurs font du titre un moment essentiel de l'acte créatif, l'explication du titre est un moment fort et inévitable de la notice pour le compositeur-communicant. Le titre et la notice forment un dispositif organique dans lequel la deuxième file la métaphore amorcée par le premier. Il s'en dégage une spécificité : celle de jouer dès cette entrée discursive sur le côté concret du titre, sorte d'empreinte sonore préfigurant l'œuvre.

Daniel Terrugi en fait le préalable de la notice :

*« La première chose qui me vient à l'esprit et qui est en amont de la notice, c'est le besoin de nommer les choses. Comme les personnes ont des prénoms et c'est non seulement important pour la reconnaître, mais c'est*

*en relation aussi avec le temps, avec la personnalité. (...) Et le corollaire de ce nom, c'est cet objet multiforme, qu'on appelle la notice. Alors pourquoi je dis tout ça, et je repars d'un besoin d'un « nommage », parce que déjà dans le choix d'un titre, se crée une relation très forte entre le compositeur et l'œuvre. Et alors là où le titre devient important, au delà du point de vue du compositeur, c'est pour le public. Parce que c'est pour lui une manière d'identifier et c'est une porte d'entrée dans l'œuvre. C'est là où je vais m'orienter par rapport à la notice. C'est un début de sens, un préalable musical, c'est un contexte de réception, que le lecteur, que l'auditeur, dans ce cas, va avoir par rapport à l'œuvre. Donc il va entrer en résonance avec cet écrit, ou pas ! »*

L'importance de la parole pour Christine Groult la conduit à lui conférer une dimension compositionnelle :  
*« Le texte est une étape de réflexion, qui me fait comprendre sur quoi je travaillais intuitivement, c'est le bilan, qui me fait rebondir sur ce que je vais prolonger après. C'est le travail du texte qui fait ça (...) j'écris avant, j'écris pendant, j'écris après, je passe toujours par de l'écriture. Le texte tisse quelque chose, il permet de fixer, de penser, d'élaborer des images, c'est un peu comme le travail du rêve, c'est profond et fugitif. L'écriture, petit à petit, aide à fixer ces instants là, ces images là. Et ce qu'on a gardé, c'est peut-être le plus essentiel. »*

Enfin, la parole du compositeur porte sa présence vivante jusqu'au public, comme l'exprime Pascale Criton :  
*« Je l'écris au dernier moment, mais je reprends des mots, c'est fait de choses qui s'écrivent au fil du temps et de l'écriture de l'œuvre. Même s'ils ne sont pas arrachés comme ça au dernier moment, ils viennent de plus loin, de l'accompagnement de l'écriture. (...) Mais les mots c'est bien, ça sert à transmettre, à dire, donc ce n'est pas neutre. Mais pour que les mots ne soient pas neutres, il faut que ce soit vivant, habité... »*

## 2.2. La voix du silence ou le compositeur-muet

Les compositeurs de ce type expriment des réticences à écrire des notices pour des raisons rattachées à ce que nous pouvons appeler l'« ombre du langage ». Le langage ne serait qu'un palliatif imprécis, faisant obstacle à la compréhension des œuvres et inhibant la capacité d'entendre.

Nicolas Verin expose le problème ainsi :

*« La lecture assidue des notes de programme, ajoutée à la réputation du compositeur, tiennent lieu de réception et empêchent le public d'écouter la musique pour elle-même. Les œuvres deviennent des objets de « conférence », qui viennent s'y substituer, alors que la raison d'être de la musique est précisément d'apporter quelque chose d'irremplaçable et qui ne pourrait être exprimé autrement. »*

L'œuvre, ce n'est « que les sons ». Si elle est de qualité, la réception suivra, sans le secours des notices.

Beatriz Ferreyra y revient à plusieurs reprises :

*« Je vais vous dire que c'est un problème pour moi. La musique électroacoustique est complètement abstraite, je n'ai pas quelque chose à dire. »*

*« Il ne faut rien qui soit en dehors de la musique. »*

*« Le titre, c'est évocateur pour moi, ça me fait travailler. Je n'en parle pas dans la notice parce que le titre est impliqué dans l'œuvre et l'œuvre impliquée dans le titre. »*

Les descriptions, plutôt ascétiques, veulent s'en tenir à la part de la réalité la plus objective, servie par une écriture impersonnelle, afin de ne pas induire d'éléments interprétatifs auprès des auditeurs.

Ces compositeurs sont tentés de résister à la pression implicite d'une institution musicale qui présuppose la pertinence comme la performativité des notices.

Beatriz Ferreyra l'évoque en ces termes :

*« afin de ne surtout pas parler de la musique, de ne pas donner de prises dans le langage, parce ce qu'il faut bien écrire des notices pour que la pièce soit acceptée par les organisateurs de concerts, et pour éviter en même temps de focaliser l'attention du public. »*

## CONCLUSION GENERALE :

Ce qui se sédimente de ces notices, ce ne sont finalement pas des éléments pertinents propres aux œuvres closes qu'elles sont chargées de présenter, mais propres à un contexte musical global auquel est attaché un circuit particulier de communication. S'y accumulent les traces de l'évolution de la musique, ici électroacoustique, de son régime socio-communicationnel, et de ce que cette évolution implique. Ce petit objet textuel a donc un intérêt épistémologique indéniable, au-delà de sa fonction de communication et de son statut d'archive. Ainsi, considérons nous la notice comme une médiation forte, participant en les configurant, aux processus complexes par lesquelles la musique existe et se vit socialement. Son étude est l'occasion d'orienter la musicologie d'une part, déterminée par son objet, la sociologie d'autre part, déterminée par ses méthodes, vers une sociologie musicologique, s'autorisant à entrer dans l'analyse même des œuvres singulières depuis les actes discursifs des acteurs interrogés plus ou moins directement à leur propos.