



HAL
open science

Lire la musique au concert

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Lire la musique au concert : Les notes de programme des compositeurs de musique électroacoustique. Electroacoustic Music Beyond Concert Performance, Electroacoustic music network, 2014, Berlin, Allemagne. hal-03940904

HAL Id: hal-03940904

<https://hal.science/hal-03940904>

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.

Lire la musique au concert : **Les notes de programme des compositeurs de musique électroacoustique**

Florence Lethurgez

Introduction

Discours de présentation « apéritif », les notes de programme offrent une forme de cadrage symbolique des œuvres au moment et sur les lieux mêmes de leur rencontre avec les publics lors du concert dont elles constituent le cœur des programmes de salle.

Constituées de textes brefs, aux composantes informelles, à usage éphémère, ces notices relèvent d'un usage tacite et contraignant leur donnant le statut de rite de passage, de sésame indispensable à l'existence sociale de l'œuvre, sans autre forme d'introduction qu'elles-mêmes, dans l'évidence impensée de leur nécessité fonctionnelle. Cette pratique propre à la création musicale s'institutionnalise à partir des années 50 et continue à évoluer aujourd'hui.

Or, les notices sont peu interrogées pour elles-mêmes sinon comme documentation d'appoint par une musicologie sensible prioritairement aux considérations d'analyse et de programmation d'œuvres. Pourtant, elles exposent un concentré de préoccupations et d'intentions que les compositeurs considèrent comme étant communicables ou devant être communiquées, et qu'elles médiatisent selon leur ordre propre.

Le compositeur y met en mot l'esprit de création, diffusion et perception de son œuvre, en l'articulant plus globalement à des positionnements et des stratégies socialement et esthétiquement situées.

L'exercice qui lui est demandé au cœur de ce petit espace discursif est complexe. S'y entremêlent en strates des éléments de nature différente (définitions, catégories, problématiques, paradoxes, impensés, etc.) laissant apparaître, au gré de ce que le compositeur choisit de privilégier, des spécificités, des tendances, donnant prise au traitement typologique et à l'établissement de pertinences.

La mise à disposition de cet arsenal, destiné à faire connaître et respecter ses intentions, à amplifier la valeur d'expertise de sa parole, participe à la construction de l'autorité qui lui est consentie socialement.

Les notices, l'équivalent des cartels épinglant individuellement chaque tableau dans les musées, se consacrent à un objet précis, une œuvre, un compositeur, la valeur singulière de sa démarche et de sa contribution, mais à l'intérieur d'un dispositif le plus souvent collectif, dans lequel plusieurs œuvres sont agencées dans une programmation d'ensemble et en situation d'être comparées. Les notices se font l'écho d'une telle situation, propice à un travail réflexif, inséparable de questions de communication, voire de pédagogie, notamment dans le cas spécifique de la MEA (musique électroacoustique).

Les réflexions théoriques de référence sur la MEA mobilisent un vocabulaire de l'épreuve et de la perte pour qualifier notamment la nature de l'expérience du concert, qu'initie de manière emblématique cette phrase de P. Schaeffer¹: « *subir une privation essentielle pour des auditeurs de concert (...) subir l'épreuve de*

¹ La musique concrète, QSJ.

l'inouï. », subir pour continuer, celle de l'invisibilité, de l'opacité, de l'absence, de l'inconnu ou encore celle de la dissimulation².

Pour autant l'enquête montre qu'il s'agit moins par la notice de chercher à pallier ces manques que plus subtilement travailler par la raison communicationnelle l'ensemble des questions esthétiques et pragmatiques nouvelles posées aux compositeurs.

En outre, cette définition privative s'accompagne d'un revers opulent, constitué d'autant de gains esthétiques décisifs. Sur le plan expérimental, la MEA est en mesure de créer de l'imprévisible et du radicalement autre, notamment en recyclant les liens construits entre la musique et la notation : nouvelle musique, nouvelles sonorités, nouveau mode d'existence de l'œuvre, nouvelle situation de diffusion et d'écoute. Celle-ci est voulue « réduite ». Les deux grandes façons de connaître la musique, élaborée dans l'ombre des institutions de la musique traditionnelle, soit d'une part l'explication des causes (auquel le sonore renvoie) et d'autre part la compréhension du sens (dont le son est porteur) sont remises en question.

On peut supposer que les notices se font l'écho, voire interviennent, dans cette configuration particulière, et s'insèrent dans un circuit de communication tentant de nouer, comme l'écrit Michel Chion, « *le fil d'une communication intérieure, essentielle, mais fragile*.³ »

En cela, l'adresse particulière qui est faite à l'auditeur, en même temps, qu'elle le configure, est une spécificité des notices de MEA, comme si celles-ci étaient rédigées depuis l'acte même d'audition, tel que le compositeur se le représente et qu'il parvient à mettre en mots.

La notice est le lieu par excellence où s'établit la continuité propre à la MEA entre mode compositionnel et mode d'écoute. François Bayle, dans la notice de *Motion-Emotion*, aborde la question des conditions du passage de l'idée à la chose perceptible, et mobilise des éléments descriptifs organiquement intégrés à une théorie phénoménale de l'écoute.

Une conséquence en est tirée, qui concerne directement la fonction de la notice : « *Il faut aménager avec soin ce parcours de l'écoute*. »⁴, ce souci faisant de la notice un espace significatif de négociation avec l'auditeur.

Pascal Criton, qui travaille sur les seuils perceptibles dans *Déclinaison à l'ombre des choses familières* : « *D'abord construire l'immobilité d'où le moindre écart sensible crée une perturbation*. »

Christian Eloy pour *De vive voix* : « *La personnalisation du message s'opère entièrement au cours de la réalisation de la bande, en établissant un réseau de relations analogiques, métaphoriques, affectives, qui place le récepteur (l'auditeur) dans sa propre « zone de réel » qui n'est ni absolue, ni réductrice, ni abstraite*. »

Gilles Racot pour *Anamorphées* : « *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*. »

² Cf. Michel Chion, *La musique concrète, art des sons fixés*, Entre-deux, 2009.

³ Michel Chion, op. cit, p. 290.

⁴ Ibid. p. 290.

Une approche compréhensive

Pour ouvrir un espace mental de questionnement relevant des sciences sociales, il ne suffit pas de travailler sur un corpus socio-sémiotique recueilli par l'enquête et ses méthodes de validation. Il convient d'intégrer à l'analyse mais sans la relayer la problématique du soupçon liée à la relation entre musique et langage, présente frontalement dans le cas qui nous préoccupe ici.

La notice, appartenant à l'ordre du langage, plus précisément du métalangage de présentation des œuvres, est souvent l'objet d'un jugement normatif dans lequel est mis en doute son statut d'instance de signification. Plus encore, il lui est reproché d'être une figure d'ombre, dotée d'un pouvoir irrésistible de faire obstacle à la capacité d'entendre et de comprendre les œuvres pour ce qu'elles sont.

Ce jugement normatif est mobilisé par une pluralité d'acteurs, compositeurs, critiques, musicologues qui se rejoignent dans la même condamnation d'une médiation susceptible de dénaturer la relation des auditeurs à l'œuvre.

Par exemple, pour le compositeur de MEA, Nicolas Vérin⁵, 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.

Si cette préoccupation est naturelle pour les acteurs qui participent à l'élaboration de l'échelle de valeur et du jugement esthétiques comme peuvent l'être les compositeurs et les critiques, elle peut sembler plus étonnante de la part des musicologues, contribuant finalement à produire de l'impensé sur un phénomène appartenant à la réalité musicale pourtant visée.

Il s'agit donc pour nous d'intégrer ces éléments axiologiques à notre analyse, et non d'en relayer directement les questionnements, afin d'observer précisément selon quelles modalités les acteurs s'en saisissent dans cette situation établie de médiation et quelles significations ils peuvent y associer.

⁵ Nicolas Vérin, « Quelles notes de programme pour la musique d'aujourd'hui ? », *Le son et la voix*, Marie Thonon (dir.), MEI (Médiation et Information), n°8, L'Harmattan, 1998, p. 69-82. Également étudiant au Conservatoire de Paris (avec Pierre Schaeffer et Guy Reibel), il a obtenu des commandes de l'État, de Radio-France, de l'INA-GRM et de plusieurs festivals et est actuellement professeur de composition et d'électroacoustique à l'École Nationale de Musique et de Danse d'Evry.

Les résultats de l'enquête

1. Le corpus de notices

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 composée en 1985, au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine à Paris afin de prendre la mesure de la dimension institutionnelle du phénomène. Il ne s'agit pas d'un échantillon représentatif, ayant les caractéristiques de systématisme et d'équivalence d'une liste construite et contrôlée selon la rigueur propre à la méthode expérimentale, mais d'un corpus empirique, prélevé dans une situation naturelle qui le conditionne socialement.

Le corpus est constitué de 55 notices, de 42 compositeurs différents. Il a la taille d'un échantillon qualitatif et doit donc être traité comme tel. Il s'agit de recenser et classer les récurrences thématiques, sans pour autant leur donner une valeur statistique représentative.

Se dégage une petite dominante d'œuvres de musique mixte (N = 29), dont 7 sont des œuvres vocales, réparties en sous-genres (chorale, opéra, pédagogique, chorégraphiques et théâtrale) contre 26 œuvres de musique EA pure, dont 6 sont chorégraphiques, radiophoniques, pédagogiques et apparées à de l'image.

Nous avons choisi l'année 1985 pour plusieurs raisons. Un noyau d'une dizaine de compositeurs de MEA interrogés⁶ ont précisément composé et déposé une œuvre avec sa notice cette année-là, ce qui nous permet le cas échéant de croiser la pratique sinon à son commentaire rétrospectif du moins à l'univers de sens que le compositeur y associe. L'année 1985 se situe chronologiquement au point intermédiaire entre les débuts de la MEA et aujourd'hui, ce qui permet de donner sens aux paroles des compositeurs interrogés en 2013. Enfin, selon Hugues Dufourt, les années 80 représentent un moment critique pour la MEA : « *la vitalité de l'électroacoustique n'accédant pas à l'écriture puis dans les années 80, s'auto-dissolvant dans la musique mixte.* » Il est vrai que plus de la moitié des œuvres de notre corpus relèvent de la musique mixte. S'il ne s'agit bien sûr pas de renouer avec cet ancien débat, il reste intéressant d'observer les modalités qu'il a pu prendre au cœur des notices.

Existe-t-il dès lors un régime métalinguistique spécifique à la MEA, dès lors que nous relevons et recensons par une analyse dite thématique des fils conducteurs spécifiques, qui sont à la fois des points d'entrée dans les œuvres et des concentrés de significations ?

L'explication du titre :

Les titres d'œuvres EA du corpus, comme ceux des autres genres, renvoient à des noms d'objets, d'instruments ou sont des expressions linguistiques, poétiques, des jeux de mots ou encore des néologismes, des titres énigmes, comportant une référence à déchiffrer. Le titre et la notice forment un dispositif organique, comme pour les autres musiques, dans lequel la deuxième file la métaphore amorcée par le

⁶ Il s'agit des compositeurs F. Bayle, B. Cavanna, P. Criton, B. Ferreyra, A. Fourchette, C. Miereanu, G. Racot, J.-C. Risset, D. Terrugi.

premier. Il s'en dégage une spécificité : celle de jouer dès cette entrée discursive sur le « côté palpable » du titre, captant quelque chose d'essentiel du continuum matériau-organisation. Les titres dans les 2/3 des cas de notre corpus (28 sur 55) se donnent comme le concentré mémoriel, l'« empreinte sonore » de l'œuvre.

Les titres des œuvres de MEA sont donc des titres-son plus que des titres-sens, et si le sens est présent, par transport métaphorique, le son n'est jamais loin.

Michel Redolfi, par exemple, pour son œuvre *Carnaval*, renvoie ce titre à l'« émeute acoustique ».

Ainsi la notice s'emploie-t-elle à ramener le sens au son, l'extra-musical à l'intra-musical, plutôt que l'inverse dans le cas de la MEA.

Les assignations génériques :

Les références précises à la terminologie générique, délicate dans le cas de la MEA, sont sans doute, pour cette raison, assez systématiquement présentes dans le corpus. Nous remarquons la profusion des appellations, dont la plus récurrente est « *musique pour bande* », qu'il s'agisse de MEA pure ou de musique mixte⁷.

L'évitement de l'assignation générique suit, quant à lui, plusieurs logiques. Le genre est absorbé par la description fine des moyens techniques utilisés, ce que la référence dans la notice à la Machine acousmatique vient illustrer⁸. Il peut également s'effacer derrière la référence à des genres plus établis, tels celui de l'opéra, du théâtre musical, de la symphonie, du monodrame et il n'apparaît que sous la forme d'une mention subalterne dans la notice⁹.

Bernard Cavanna, pour *Goutte d'or blues*, décrit la théâtralisation de sa pièce davantage que les aspects liés à l'EA : « *Un saxophoniste y joue seul. Plus tard un groupe le rejoint. Echanges – coïncidences – résonances. Puis chacun regagne sa solitude initiale.* »

Michel Chion, pour *Nuit noire*, s'attarde sur le genre du monodrame, ses codes, dont sa pièce s'inspire et se distingue en même temps : « *Comme dans les autres monodrames Le prisonnier du son, La tentation de Saint-Antoine, il y a un personnage unique qui vit ce cauchemar, mais ici, le héros, anonyme, ne s'exprime que par plaintes, rôles, soupirs, et n'émet aucun son articulé.* »

Xavier Garcia, pour *Multisons* ; deuxième, fait référence à la machine acousmatique. Gérard Garcin, pour *La ultima puerta*, présente avant tout son œuvre comme un drame musical, développe essentiellement des éléments du livret, de la scénographie. La bande EA n'est même pas mentionnée et une seule phrase est consacrée à la description de la musique, selon, et cela est significatif, une

⁷ « musique sur bande », « musique conçue pour bande magnétique », « pour bande magnétique et instruments », « un chœur mixte et des sons de synthèse », « pour instrument et bande ordinateur », « pour instruments et bande magnétique 2 pistes », etc.

⁸ « live electronics », « bande électro-acoustique et dispositif informatique », « sons enregistrés traités par ordinateur », « dispositif électronique de transformation en direct », « instrument et magnétophone », « traitement numérique », etc.

⁹ C'est le cas des notices de Michaël Levinas, pour *La conférence des oiseaux*, de Guy Reibel, pour *Les chambres de cristal*, de Gérard Garcin, pour *La ultima puerta*, de Pierre Henry, pour *Hugosymphonie*.

métaphore narrative, celle du fil du discours, venant consolider le marquage narratif et littéraire de la notice.

Pierre Henry, pour *Hugosymphonie*, accorde relativement beaucoup plus d'importance au texte et à son traitement par la chanteuse, nommément désignée, les mots étant « *l'âme harmonique de la musique* » et à Victor Hugo, à qui la notice donne longuement voix : « *Fais de l'harmonie avec ce bruit, fais de l'amour avec ces haines, fais de la paix avec ces combats. Sois le maestro de ce qui n'a pas de maître. Sois le conquérant de l'immensité. Apprivoise l'horreur, calme la violence, baise la crinière des éléments.* »

Michaël Levinas, pour *La conférence des oiseaux*, développe une problématique étrangère à la MEA, qui est mentionnée dans le corps de la notice de manière incidente : « *Mes recherches en composition sur les rapports entre l'instrument et l'élément de la voix, posent la question de l'opéra dès que le verbe d'une narration appelle la musique au théâtre.* »

Bernard Parmegiani, pour *Exercisme 1 et 2*, s'attarde longuement, sous forme d'une explication très développée du titre, sur le genre de l'exercice : « *Lorsque, musicalement parlant, l'exercice échappe à lui-même, s'affranchissant de sa régularité, délaissant un certain type de rigueur pour en adopter un autre, on le nomme étude. (...)* »

Guy Reibel, pour *Les chambres de cristal*, adopte un style narratif qui se centre sur le livret, l'intrigue, les personnages, les chanteurs, avant de terminer sur la MEA dans sa dernière phrase.

L'idée « germinale » :

Le terme « idée » est utilisé de manière polysémique par les compositeurs, renvoyant à un objectif de travail, voire même à une consigne.

Pour Jean Schwarz, dans *Perpetuum mobile* : « *L'idée générale de la pièce a été de travailler sur des éléments rythmiques variables autour d'une pulsion fixe dans chaque mouvement.* »

Pour Daniel Teruggi, *E Così via* « *est construit autour de l'idée d'ambiguïté entre l'instrument réel et sa contrepartie non réelle.* »

Elle s'applique à la préfiguration d'un domaine sonore spécifique, comme chez Michel Pascal, pour *Duo* : « *L'idée était d'arriver à une « couleur mélodico-harmonique ».*

Elle est enfin une source d'inspiration comme chez Bertrand Dubedout, dans la notice d'*Accords anciens* ; « *L'idée (ancienne elle aussi) de cette composition provient de mon émerveillement pour les carrés rythmiques de Paul Klee, et en particulier un tableau daté de 1925 intitulé : "sonorité ancienne, Abstraction sur fond noir", directement lié à la genèse d'Accords anciens (je devrais dire plutôt "gestation" tant il est vrai que la musique ne constitue en aucune façon une illustration sonore du tableau, mais tente une mise en situation compositionnelle des principes dynamiques et structurels de l'œuvre de Klee.)* » La notion de « gestation » qu'il mobilise illustre la qualité du rapport du compositeur à son œuvre, la notice étant un objet transitionnel chargé d'accompagner la sortie de l'œuvre à l'air libre du concert. Elle permet en même temps au compositeur d'établir ici la bonne distance de la musique à son modèle.

La mention de l'« idée germinale » préside à la mise en route du processus

compositionnel. Souvent mentionnée en début ou en fin de notice, elle entrelace la chronologie de la création à celle de la réception. Les deux sont saisis dans une dynamique d'approfondissement progressif du travail de composition et d'écoute.

Luc Ferrari pour Collection de petites pièces, nous livre sur le mode narratif, un fragment du processus créatif, concernant justement, l'assignation générique : *« C'est une curieuse préoccupation de composer des pièces très courtes. Cela ne m'était jamais arrivé. En fait, je prenais des « notes » un peu partout qui traînaient en fouillis et puis un jour, je me suis dit, ce sont des petites pièces, ouiiii ! »*

Les références externes :

Les notices, tentant d'ouvrir un espace de signification, font état de références externes (poétiques, picturales, culturelles, historiques, etc.) dont l'œuvre se donne comme domaine-cible d'une métaphore, ou plus profondément encore, se nourrit. Plus que la nature éventuellement spécifique de ces références externes dans le cas de la MEA, c'est la question d'un compagnonnage complexe avec l'œuvre qui est abordée significativement dans la notice. Il est intéressant d'observer avec quelles précautions les compositeurs établissent ces rapprochements. I

Pour François Bousch, *« Le monde symbolique extrêmement riche des arcanes majeures du Tarot »* est défini comme un *« réseau inextricable de relations subtiles »*. C'est en tant que tel qu'il *« donnera quelques clés pour mieux percevoir Sources Vives. »*, œuvre s'employant à constituer une combinatoire d'*« expressions plurielles »*.

Pour Daniel Terrugi, *« La double nature de l'air – générateur de sons et milieu dans lequel ils se déplacent – est à l'origine d'Étrea. »*

José-Luis Campana, pour *Imago* : *« (...) s'est inspiré de son expérience clinique de psychologue pour recréer le climat d'une séance de psychodrame de groupe. »* Mais le compositeur la met à distance d'une part en extrayant un processus de *« composition-décomposition identitaire »* et d'autre part en l'appliquant à la représentation scénique.

Nous avons déjà évoqué la référence de Dubedout à un tableau de Klee qu'il couple à celle de Monteverdi dans la partie de sa notice consacrée aux remerciements : *« dont la partition de l'Orfeo n'est peut-être pas étrangère au mouvement qui clôt Accords anciens. »*

La notice de *Sud* du compositeur Jean-Claude Risset cite à la fois Cézanne et Michaux, et définit leur apport en termes de *« synthèse croisée »*, lui permettant d'hybrider enregistrement et traitement sonores. Un lieu précis, le massif des calanques de Marseille, est évoqué à la fois en tant que source d'imaginaire et de prélèvement sonores.

Jacques Lejeune, pour *Cantique de la résonance*, vise *« trois états d'activité imaginés de la résonance »*, qu'il rapporte à des matériaux concrets, tel le bronze ou encore le cristal, et dont il décrit les contours : *« d'abord dessinée, contorsionnée, à l'encontre de sa définition d'objet nappé, régulier et sage ; puis, se gonflant en épaisseur, etc. »*

Daniel Tosi, dans la notice de *Verstimmung*, *« se propose d'aborder le monde du "désaccord", tout en voulant forger avec son matériau propre un autre domaine de l'imaginaire (...) »*.

La notion d'« esprit », non moins polysémique que celle d'« idée », vient souvent résoudre cette délicate équation et protéger de la tentation de l'évocation et de la figuration.

Les liens de filiation :

Le compositeur se situe et situe son œuvre soit par des liens de filiation, hiérarchique, envers un modèle, soit par des liens plus horizontaux, par rapport à ses pairs.

Jean-Claude Risset, multiplie ces liens entre pairs jusqu'à constituer dans la notice un groupe significatif et dont l'œuvre *Sud*, en sa conception dite « phonographique », devient le point commun : « *F.-B. Mâche, Knut Victor, Luc Ferrari, Michel Redolfi, Georges Bœuf, François Bayle...* »

Pour Michel Pascal, dans la notice de *Duo*, la référence au modèle que constitue Ligeti est établie non sans précautions : « *Les œuvres de Ligeti réussissent admirablement à assurer la cohésion harmonique d'une œuvre sans éliminer de son langage des accords extrêmement connotés tonalement et sans que ceux-ci soient perçus comme véhiculant une référence à la tonalité. Duo voudrait tenter d'atteindre ce résultat par une technique et une écriture radicalement différente.* »

La notice peut renouer avec la tradition de l'hommage et de la dédicace. Cette question s'avère sensible dès lors que la composition s'inscrit dans une démarche expérimentale et fortement individualisée. La manière de définir ces liens, dans l'instance officielle de la notice, est donc intéressante.

Il est significatif que Luigi Nono ne fasse pas nommément référence à Pierre Boulez dans la notice d'une œuvre qui porte la marque de la dédicace dans son titre même : *A Pierre*, alors même qu'une notice allographe y fait explicitement allusion et y consacre l'essentiel du propos. Les occurrences du prénom Pierre dans la notice de Nono sont filtrées et déplacées par de multiples références, qui présupposent implicitement une relation à la fois concrète et symbolique avec le dédicataire.

L'œuvre de Pierre Henry annonce dès le titre l'hommage que l'œuvre rend à Victor Hugo, sous la forme d'un mot-valise : *Hugosymphonie*. La notice, très développée, est sous-titrée « *Victor Hugo et moi* ». Les liens souhaités avec le modèle sont précisés : « *cette Hugosymphonie me semble être une synthèse de mon œuvre, comme un « ensemble » de tout mon travail. Je voudrais qu'elle soit à l'échelle du poète.* ». Ils ne sont pour autant établis concrètement, c'est-à-dire musicalement, qu'à partir d'un élément tiers important pour l'être et le faire compositionnel d'Henry : la nature, et plus précisément les quatre éléments.

Les finalités des œuvres :

De manière assez proche de l'« idée germinale », mais s'employant à définir non pas « à partir de quoi » mais « pourquoi » il a composé, le compositeur peut être enclin à en donner les « bonnes raisons » dans la notice. Ces finalités sont très rarement extérieures à la musique, se faisant métaphysique, politique, culturelle ou encore sociale, dans le cas de la MEA¹⁰.

¹⁰ Seules les notices aux finalités culturelles et humanistes de Pierre Bernard pour *Kanaké* et

Les notices de MEA se caractérisent davantage par l'énoncé de finalités compositionnelles considérées comme des problèmes que l'œuvre s'est employée à résoudre. Ainsi, leur inventaire peut permettre de dresser un état de la question de la MEA à cette période. Ces éléments constituent la part la plus spécialisée en contenu théorique de la notice, faisant appel aux compétences critiques demandées aux compositeurs, sous forme de raisonnements dialectiques articulant finement des paires conceptuelles. Les tensions (devenant souvent des hybridations) auxquelles le compositeur fait face de manière récurrente dans notre corpus peuvent être ramenées à deux pôles simplificateurs, et concernent des questions de perception d'une part, de composition d'autre part. Du côté de la perception sont travaillées les catégories suivantes : abstrait et concret, réel et virtuel, discrétion et visibilité, perceptibilité et imperceptibilité, pauvreté et richesse du matériau. Du côté de la composition, définie comme expérimentation, reviennent les oppositions entre connu et inconnu, ressemblance et étrangeté, familiarité et singularité, universalité et spécificité, fidélité et imagination, répétition et variation, liberté et contrainte, permanence et rupture, etc.

Ces finalités ne sont pas isolées dans ces notices qui organisent leur surface textuelle d'une manière particulièrement élaborée.

Christian Eloy pour *De vive voix*, expose tout d'abord l'idée « germinale » de son œuvre : « *A l'origine de cette pièce, une préoccupation sur l'aspect sémantique de la musique...* ». Suit l'exposé d'une première finalité : affronter la tension entre communication sémantique et communication esthétique : « *La musique sur bande me paraît être par nature le terrain privilégié pour exploiter cette ambiguïté entre l'information sémantique et l'information stylistique.* » Puis une deuxième finalité s'y articule : affronter la tension entre présence et absence ainsi explicitée : « *La musique sur bande comporte cette terrible exigence de devoir inscrire définitivement "dans le texte" l'émotion, l'expression, la vive voix.* » et sous-entendue par le titre même : « *De vive voix... lettre morte...* ».

Les finalités s'enchaînent en montant en abstraction et en légitimité et aboutissent à ce que l'œuvre parvient à réaliser. L'œuvre est ainsi conçue dans la notice comme la résolution, en acte, d'une problématique, par exemple dans le cas précédent : comment pallier l'absence de repères scéniques assurant traditionnellement le lien entre l'œuvre et le public ? Mais la notice se borne à poser les questions auxquelles seule l'œuvre écoutée, ou l'écoute de l'œuvre, répond.

Bernard Fort, dans la notice de sa *Grande suite pour Alice*, évoque les « *cassures et renouvellements de nos conceptions de l'ordre habituel des choses dont le mode acousmatique aime à rendre compte.* »

Bernard Fort, dans la notice du *Script nécessaire*, explique le titre de sa pièce, en ces termes : « *Le mot script est emprunté à la terminologie cinématographique, cela sous-entend un travail sur l'image acoustique, la démarche expérimentale en composition, la découverte de l'identité du mode acousmatique.* »

Le déroulement temporel de l'œuvre :

La notice se place ici au cœur de l'accompagnement de la perception acoustique, prise dans sa dimension temporelle concrète. Le compositeur s'emploie à indexer le

fil de l'œuvre par des repères situés dans le temps, afin d'assister la mémoire des auditeurs ainsi que leur perception en temps réel.

Les compositeurs de MEA ne conçoivent pas ce déroulement en termes de forme ou comme le fait Michel Chion, ainsi¹¹ : « *occupation d'une certaine durée déterminée et minutée, par des sons et des silences précis* ».

En effet, et presque sur le mode de la performance sportive, les minutages très précis des œuvres, jusqu'au dixième de seconde près, sont assurés dans la notice, marquage textuel d'un régime temporel propre à la musique de « sons fixés » et qui permet de superposer temporalités internes et externes¹² à l'ordre universel de la mesure, contrôlant parfois même les interstices de durée entre chaque partie d'une même œuvre.

D'autres moyens sont mobilisés par les compositeurs afin d'inscrire l'écoute dans le cheminement chronologique de l'œuvre mais ayant comme caractéristique de faire l'économie du régime narratif propre aux formes classiques, mises à part les œuvres vocales. Le régime est celui de la dynamique du phénomène sonore perçu, décrit selon son début, son milieu et sa fin que le compositeur peut vouloir adosser à celui du travail compositionnel, le temps consacré à l'écriture de l'œuvre étant lui-même souvent renseigné avec précision.

Denis Dufour, pour *Le labyrinthe de l'amour* : « *brassée de tringles métalliques qui choit sur le sol, s'entrechoquent, rebondissant avant de s'immobiliser en roulant sur le plancher.* »

Luc Ferrari, pour *Collections de petites pièces* : « *Des petites pièces, déjà finies avant qu'on s'en aperçoive. Elles commencent et elles sont déjà finies. Quelque fois, elles ne commencent même pas... Alors, c'est une suite ? Entre le rêve de ne jamais finir et celui de toujours recommencer ?* »

Marc Lauras, pour *Cinq pivoinies blanches dans un vase* : « *Les silences entre les mouvements font partie de l'écriture.* »

Enfin, s'appliquant à la dimension temporelle, elles peuvent subrepticement emprunter à une conception métaphysique de la musique (52), liée à la proximité établie historiquement entre la musique et l'activité intérieure de la conscience.

Pour Daniel Tosi, *Surimpressions n°7b* : « *Constitue un essai de mélanges de sons insolites les plus divers provenant de mémoires technologiques, spirituelles ou affectives. Leur enchevêtrement formel s'appuie sur cette triple alternance et tout leur développement est régi selon leur présence dans une action mouvementée ou dans une action plus calme. Cela suffit pour moi à créer ces climats psycho-poétiques allant de la violence à la somnolence et correspondant à l'image de mon discours musical intérieur. (...) Les trois parties de la pièce sont pour moi autant de plages différentes de méditations musicales orientées qui se construisent et se répondent.* »

Le Matériau :

Le matériau est défini dans les notices de MEA comme ce « *à partir de quoi travaille le compositeur composant* » pour reprendre l'expression de Michel Chion¹³ dès qu'il ne s'agit pas d'éléments classiques mais de complexes sonores, d'entités opaques et

¹¹ Op. cit, p. 106.

¹² cf. forme interne-externe : 33

¹³ Op. cit, p. 31

concrètes.

Les formulations des notices de MEA prennent soin d'impliquer dans des actions organiquement liées le matériau et son agencement par le travail compositionnel sans pour autant développer frontalement une réflexion sur cette question. Ils communiquent cette conception spécifique à leur métier de compositeur de MEA sur le mode de l'évidence et de la spontanéité préréflexive, du moins dans la notice, mais de manière bien plus poussée, dès lors que l'entretien les y invite.

Pour Patrick Fleury, dans la notice de *Stand by*, « *Le son de départ est la percussion d'un marteau-pilon (...). Il a donc fallu explorer très intensivement certaines possibilités de traitements sur le système numérique proposé.* »

Daniel Tosi pour *Verstimmung* évoque son travail direct sur la matière en ces termes : « *Une métrique gestuelle personnelle m'a permis de tailler et d'ordonner continuellement ces amalgames dans une attitude de sculpteur électroacousticien.* »

Les compositeurs utilisent un lexique conçu *ad hoc* afin de saisir des constituants impossibles à capter par le vocabulaire solfégique traditionnel, lié à l'écriture, à une conception abstraite du son ainsi qu'à une syntaxe de type combinatoire.

Ils ont recours à la terminologie formant les bases d'un solfège généralisé de l'objet sonore de Pierre Schaeffer dans le *Traité des objets musicaux* lié à la préoccupation de constituer un code commun, stable et pérenne, pour communiquer sur la musique avec les termes propres à une esthétique particulière.

Jacques Lejeune, pour *Impromptu-nuage* décrit le matériau en termes morphologiques : « *Je me suis ensuite engagé dans deux directions de traitement : l'une affectant la durée par les variations de l'allure, l'étirement, la suspension, la dérive ; l'autre, la dislocation de la morphologie par le brassage, l'accumulation, le hachage, la dispersion.* »

Bernard Parmegiani pour *Exercisme 1 et 2*, met en regard ces deux conceptions opposées du son et du ton en ces termes : « *Mais une contrainte supplémentaire surgit à travers les claviers des synthétiseurs avec lesquels il est difficile de s'extirper de la notion de hauteur des sons fixés selon les degrés de la gamme tempérée. D'où retour à la note, à la portée. Reste alors le timbre et la morphologie sur lesquels va s'appuyer l'essentiel de l'écriture. On décortique la note pour en extraire le son. On tente d'oublier le contenant pour opérer sur le contenu.* »

La figure textuelle récurrente et spécifique du genre est l'énumération dense et précise liant organiquement le processus compositionnel à son résultat. Elle est souvent triplement articulée en vocabulaire solfégique, morphologique et métaphorique.

Ivo Malec pour *Attaca*, fait une longue énumération descriptive : « *les départs incisifs, les liaisons « aux ciseaux », les arrêts secs, les faits sans progression ni préparation également, les apparitions et disparitions soudaines, les plans fixes, les échanges par paliers bien définis, les formes rituelles. Enfin, les contours précis et homogènes, les silences ordonnés.* »

Jean-Claude Risset, pour *Sud*, est amené, en une longue phrase caractéristique à mélanger vocabulaire solfégique, morphologique, concret et métaphorique : « *Une échelle de hauteur (sol-mi-fa dièse-sol dièse) exposée d'abord par des sons synthétiques, va colorer divers sons d'origine naturelle : elle devient dans la dernière partie une véritable grille harmonique ; qu'oiseaux ou vagues font résonner, à la façon d'une harpe éolienne.* »

Denis Smalley, pour *Clarinet Threads*, procède de même : « *Il y a des motifs de*

cellules à suivre et à observer : glissandi, notes tenues dans l'aigu qui sont conçues comme des appels et des cris, des objets sonores dérivés de l'air et de l'eau, un motif rythmique et mélodique qui apparaît en une douzaine de variations, des variétés d'objets sonores dérivés de sources naturelles et synthétiques. »

Il en est de même de Horacio Vaggione, pour *Théma* : « *Quant aux manipulations, elles comportent notamment des transformations d'enveloppes, des transpositions (par exemple, des séquences créées à partir d'un seul son), des insertions de filtrages récurrents, des multiplications et proliférations de matières (par exemple des nuages de bruits de clés traités avec des algorithmes de filtrage pour obtenir des textures de plus en plus éloignées de leurs origines, jusqu'à se présenter comme des sons de cordes pincées dans l'extrême aigu).* »

Une clarification est pourtant faite entre le son concret, matériau de départ, et le traitement, lequel est souvent représenté comme extension a priori illimitée des possibles, grâce à la technique.

Denis Dufour distingue et articule dans *Le labyrinthe de l'amour n°1*, son transformé et son d'origine : « *aboutit à un super-processus, sorte de grande morphologie de type percussion-résonance, à l'image du son d'origine (...)* », lequel est précisément décrit.

Pour Patrick Fleury, dans la notice de *Stand by*, le matériau de départ concret est clairement désigné : « *Le son de départ est la percussion d'un marteau-pilon (...).* »

Yann Gueslin, pour *Rebours*, précise que : « *Ceci est l'état d'un son concret de boulier recopié des milliers de fois sur lui-même... et ne raconte aucune histoire.* »

Jean Schwartz, pour *Perpetuum mobile* articule assez abruptement la source singulière concrète à son traitement technique, le trait d'union étant une opération cognitive : « *L'analyse du chant de rossignol de mon jardin comparé aux chants de toutes sortes d'oiseaux m'a conduit à isoler certains modèles qui ont été traités dans un vocoder et dans un modulateur en anneau.* »

Michel Redolfi, pour *Walkdog*, sur le mode humoristico-solennel de l'avertissement, définit les modalités de prise de son de sa pièce : « *Les enregistrements que vous allez entendre ont été intégralement réalisés par un chien.* »

Michel Pascal, pour *Duo*, précise qu'il « *utilise une technique de génération automatique de séries (employée dans le second quatuor à cordes de Michel Philippot), basée sur le calcul des chemins hamiltoniens d'une série.* »

Jean-Claude Risset, pour *Sud* :

« *Je les ai multipliées en leur appliquant diverses opérations : moduler, filtrer, colorer, réverbérer, spatialiser, mixer, hybrider.* »

Gilles Racot, pour *Anamorphée* : « *Chaque phrase illustre un principe très caractéristique : jeux de flux-élans, tuilage de tenues filées à allure et couleurs hétérogènes, courbes et glissés noués et entrelacés, nuées effervescentes et giratoires, enfin miroitements fins micro-mélodiques. Les sons de ces différents moments sont souvent la conséquence d'une « arborescence » de traitements successifs ; en effet, les sons issus d'un ensemble de traitement peuvent être à chaque fois « germe original » ou « branche » d'autres combinaisons... et ceci à volonté.* »

Gilles Racot, 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... »
Nous touchons là à l'une des séquences d'un grand récit, tramé dans les notices, et qui s'articule aux possibilités offertes par la technique.

La métaphore :

Nous venons d'évoquer le rôle significatif que joue la métaphore dans les notices, ressource précieuse sur le plan cognitif notamment pour porter et rendre compte du processus par lequel l'œuvre de MEA accorde une importance centrale à la perception sensible et développe une expérience esthétique radicalement autre.

Les métaphores spatiales

Les objets sonores, localisés dans l'espace, entretiennent des relations nouvelles qu'il s'agit de saisir par des métaphores nouvelles.

Peu de références théoriques explicites, en revanche, sont faites à la célèbre distinction de Michel Chion entre « espace interne » (déterminé par le compositeur lors de la fixation du son sur le support) et « espace externe » (déterminé par les conditions de diffusion en concert), même si ces deux niveaux sont renseignés dans certaines notices.

Xavier Garcia, pour *Multisons-Deuxième* : « *Les traitements obtenus sont dirigés vers la console de diffusion (placée dans le public) net spatialisés, c'est-à-dire répartis dans la salle, au moyen de la Machine Acousmatique* » (espace externe)

Allain Gaussin, pour *Nature et apocalypse selon Ouhi Cha*, précise qu'« *Ici, la musique agit comme un philtre, pour éveiller le silence de l'œil dans son cheminement indicible et imaginaire.* »

Rolf Gehlaar, pour *Son-espace* : « *Cet espace sonore, extrêmement complexe technologiquement, se donne à jouer de manière directe au public.* »

Jacques Lejeune, pour le *Cantique de la résonance* : « *d'abord dessinée, contorsionnée, à l'encontre de sa définition d'objet nappé, régulier et sage ; puis se gonflant en épaisseur et s'amplifiant pour tenter les noces de ses différents registres et en exprimer les coloris ; enfin, se cristallisant en une sorte de goutte à goutte, d'arborisation minérale.* »

Jacques Lejeune, pour *Impromptu-nuage* : « *L'image du nuage se renversant sur lui-même.* »

Michaël Levinas, pour *La conférence des oiseaux*, termine en ces termes sa notice : « *créer une magie dans l'espace et des possibilités de métamorphose des instruments et des personnages.* »

Daniel Tosi, pour *Verstimmung*, « *Cette éclosion sonore jaillissante s'apparente pour moi à un jet d'images cinématographiques* »

Les métaphores spatio-temporelles

Le temps interagit avec l'espace et des métaphores spatio-temporelles viennent rendre compte de ce point d'intersection à travers la catégorie d'entrée sensible du mouvement dans l'espace.

François Bayle pour *Motion-Emotion*, redéfinit le mouvement : « *Sait-on entendre le mouvement pur qui secoue un être sonore ? (...) La motricité interne à l'être ne devient chose perceptible qu'à de précises conditions (...)* »

Allain Gaussin, pour *Nature et apocalypse selon Ouhi Cha*, précise qu'« *Ici, la musique agit comme un philtre, pour éveiller le silence de l'œil dans son cheminement indicible et imaginaire.* »

Jacques Lejeune, pour *Palpitations de la forêt* : « *A l'instar d'autres de mes pièces, sont le reflet d'un parcours, d'un déroulement qui devient ici à la fois traversée d'un labyrinthe et lever de la lumière sur la forêt.* »

Pascale Criton, pour *Déclinaison à l'ombre des choses familières* : « *créer un mouvement interne qui s'associe, se dissocie ou précède un mouvement extérieur (harmonique ou événementiel)* ». « *Qu'est-ce qui bouge ?* » un mouvement intensif, qui n'est pas nécessairement un déplacement spatial. »

Les métaphores purement temporelles sont plus ambiguës du fait de leur relation avec la métaphore-source du langage, elle-même liée à l'intériorité de la conscience ainsi qu'à la linéarité syntaxique du système tonal. Elles ont bien comme caractéristique de renvoyer au discours intérieur, à la mémoire et à la narration, mais son, de fait, très rares.

Yvo Malec, avec *Attaca*, s'emploie à définir l'idée d'« enchaînement immédiat ». Il est significatif d'y remarquer « *également un certain recours au « leitmotiv », comme à une source de mémoire.* »

On se souvient de la notice conçue comme discours musical intérieur de Daniel Tosi, pour *Surimpressions* n°7b qui : « *Constitue un essai de mélanges de sons insolites les plus divers provenant de mémoires technologiques, spirituelles ou affectives. Leur enchevêtrement formel s'appuie sur cette triple alternance et tout leur développement est régi selon leur présence dans une action mouvementée ou dans une action plus calme. Cela suffit pour moi à créer ces climats psycho-poétiques allant de la violence à la somnolence et correspondant à l'image de mon discours musical intérieur. (...) Les trois parties de la pièce sont pour moi autant de plages différentes de méditations musicales orientées qui se construisent et se répondent.* »

Le sensible

La notice favorise une communication du sensible davantage encore pour sa valeur *sui generis* que pour son pouvoir d'évocation, en lien avec la MEA, conçue comme un objet à forte valeur ajoutée sensorielle. Elle s'emploie à prendre en compte la part sensible du sens notamment par des termes mis en relation avec le matériau et s'appliquant à des sensations extérieures.

Les notices travaillent à appareiller l'écoute en se faisant l'écho d'expérimentations compositionnelles d'autant plus élaborées que sont à la fois maîtrisées et reproduites les caractéristiques psychoacoustiques de la perception (nous pensons par exemple aux recherches de simulations et d'illusions sonores).

Bernard Fort, pour sa *Grande suite pour Alice* : « *A une traduction musicale de l'ouvrage littéraire, l'acousmatique, écho des bruits et miroir des mouvements, préfère ici s'attacher aux sensations fortes et aux bouleversements de perceptions qui jalonnent Alice au pays des merveilles.* »

La prise en compte du corps :

Les notices de MEA semblent particulièrement développer une conception de l'écoute faisant appel au corps pour des raisons spécifiques. Au-delà du refus de cette musique de séparer les dimensions sensibles et intelligibles, de même que d'autres dualismes propres à la musique occidentale, la question de la crédibilité, abordée par F. Bayle dans le cas d'une musique « masquée » et résolue par la spatialisation, s'appuie également sur l'expérience physique concrète, telles que le mouvement, la gravité, etc. Le corps de l'auditeur est entraîné par l'énergie d'une expérience sensible qui le traverse et qui correspondrait métaphoriquement à la traversée de la membrane du haut-parleur. Cette traversée du mur du son est verbalisée dans la notice à l'aide de descriptions synesthésiques, polysensorielles, entre la vision, l'audition et le toucher, d'objets sonores conçus comme polymorphiques. La musique est décrite comme un nouveau milieu naturel dans lequel tout est donné en même temps et dans lequel le corps de l'auditeur s'immerge.

Guy Reibel, pour *Les chambres de cristal* décrit son œuvre comme un univers d'immersion porté par un chaînage de métaphores, la mer, puis le cristal : « *La musique envahit progressivement, tout devient jeu, geste, initiation, substance même de l'action...* »

Pascale Criton, pour *Déclinaison à l'ombre des choses familières* : « *créer un mouvement interne qui s'associe, se dissocie ou précède un mouvement extérieur (harmonique ou événementiel)* ». « *Qu'est-ce qui bouge ?* » un mouvement intensif, qui n'est pas nécessairement un déplacement spatial. » « dans le mouvement »

Marc Favre, pour *Vernis sauvage* : « *Pas de grande théorie sur cette œuvre, pas de recherche fondamentale, seulement le plaisir de se laisser entraîner par les trains qui passent.* »

Costin Mioreanu, pour *Terçafeira*, s'emploie à décrire un effet d'écoute : « *Terçafeira met en place un discours musical à évolutions différées entrecoupées de textures à effet de masque tout à l'image de brouillages des phénomènes sonores des paysages urbains.* »

Xavier Garcia, pour *L'apocalypse* : « *En concert, la pièce est précédée d'une « ambiance » sonore (mer) installée dès l'entrée du public.* » Elle correspond au souci d'indexer les circonstances de diffusion en concert, qui conduit le compositeur à donner la durée globale non de l'œuvre mais de ce qu'il nomme la « prestation ».

Allain Gaussin, pour *Nature et apocalypse selon Ouhi Cha*, décrit l'immersion du corps de l'auditeur selon le déroulement de l'œuvre et de la visite de l'exposition.

La tentation de la présence scénique : manipulateurs et interprètes

Il s'agit d'un point particulièrement important et récurrent dans le corpus. Il correspond à l'une des problématiques abordées dans le cadre des finalités compositionnelles. Il s'agit de pallier l'absence par une nouvelle modalité de présence scénique, et qui justifierait le concert de MEA, en évitant le retour nostalgique à ses anciennes modalités.

Cette présence est définie avant tout comme humaine. La question du direct ou du temps réel y est particulièrement clarifiée mais toujours dans son articulation au

temps différé.

Xavier Garcia, pour *Multisons-Deuxième*, insiste sur ce point : « *Contrairement à la diffusion d'une pièce sur bande magnétique, ici, tout se fait en direct : le jeu des instruments, les traitements et la spatialisation.* »

On se souvient également de la notice de *Son-Espace* qui insiste sur la notion d'immédiateté.

Bernard Parmegiani pour *Exercisme 1 et 2* : « *une partie est exécutée en « temps réel » par le TRIO TM+. L'autre, purement électro-acoustique, donc en « temps différé ».* » Et le compositeur souligne par des guillemets et des italiques.

Le dispositif SYTER est décrit par Gilles Racot, pour *Exultitude*, comme un « *dispositif informatique de transformation en temps-réel* », et permet de recevoir l'œuvre : « *instrument, transformations en temps différé et réel comme issu d'un seul « hyperinstrument »* ».

Jean Schwarz, également pour *Perpetuum mobile*, qui a eu recours à SYTER : « *Certains traitements obtenus en temps différé ont été retraités en temps réel.* »

L'opérateur-manipulateur, visible par le public, qui intervient sur les dispositifs techniques, reçoit une mention spéciale et précise dans la notice. En tant que nouveau protagoniste, l'indication systématique de sa présence, nouvelle et originale, n'occasionne que peu de commentaires, car il entre en cohérence avec le programme expérimental.

Christian Eloy pour *Chalil* : « *La console de mixage devra être manœuvrée par un musicien suivant rigoureusement les indications de la partition, très précise à ce sujet.* »

Xavier Garcia pour *Multison-deuxième* : « *Spatialisation : Marc Favre (GMVL), Traitements audio-numériques : Xavier Garcia (GMVL)* » présenté sous forme d'un talon d'identification au même niveau que la liste des instrumentistes : « *Console de diffusion placée dans le public* » et recevant directement « *les traitements obtenus.* »

Il en va différemment de la référence à l'interprète dans le cas de la musique mixte. Les compositeurs s'emploient à en faire une source sonore concrète, parmi d'autres, le corps en plus, et à recycler ses fonctions habituelles de lecteur d'une partition existant préalablement, de virtuose, de donneur d'expression. Le corps de l'interprète reste, cependant, du fait de son humanité, le lieu expérimental du possible et de l'impossible, et donc de l'épreuve risquée du réel, lors de sa rencontre devenue problématique avec la technique. Les notices portent la trace de cette reconfiguration, en témoigne le traitement discursif entre interprètes et « bande à part ».

Les instrumentistes :

Xavier Garcia, pour *Multisons ; deuxième*, en fait précisément état, sur le mode narratif propre à l'événement : « *Il y avait donc une première : c'était le 30 mai 84 à l'auditorium Maurice Ravel avec les percussions de Strasbourg... La deuxième « édition » de Multisons est une rencontre entre trois musiciens...* »

Marc Favre, pour *Vernis sauvage* : « *Bien sûr, tout dépend de la sensibilité de l'interprète, car dans toutes les musiques mixtes que j'ai composées, j'ai toujours laissé l'interprète libre du choix de ses sons et de son jeu séquentiel à l'intérieur d'un esprit et d'un canevas imposé par la bande magnétique.* »

Jacques Lejeune, pour *Clair d'oiseaux* donne un statut spécifique à l'interprète :

« *l'instrumentiste trouve alors en quelque sorte une fonction de liaison et d'ornementation entre les enfants et la bande ; lien de présence et de contact mais aussi de synchronisme et de dynamisme.* »

Fernand Vandenbogaerde, pour *Quetzalcoatl*, s'adresse en quelque sorte aux interprètes ainsi : « *Une fusion des timbres, un dialogue rythmique et une recherche de « jeu » doivent s'instaurer entre les instruments et la bande magnétique, parfois avec complicité, parfois comme un combat.* »

Gérard Garçin, pour *La Ultima Puerta* : « *la présence sur scène des musiciens, composante majeure de la scénographie, confère à la Ultima Puerta sa dimension de spectacle total.* »

Les chanteurs :

Les notices d'œuvres vocales, réparties en sous-genres : chorale, opéra, pédagogique, chorégraphiques et théâtrale, font des chanteurs les protagonistes essentiels de la notice, entretenant ainsi une forme de métaphysique de la voix comme expression essentielle de la présence scénique. Pour autant, leur statut est également redéfini et ils deviennent des hybrides : chanteur-acteur, chanteur-instrument, voir les trois à la fois.

C'est le cas de José-Luis Campana, pour *Imago* : « *Mi-vocale, mi-théâtrale, Image est une oeuvre conçue pour des « chanteurs-acteurs ».*

Les circonstances

Une conception très circonstanciée de la musique est présente, dans la notice du moins, qui se traduit par un souci d'ancrer dans un lieu et un temps donné l'événement au cours duquel l'œuvre est donnée en concert.

Dans le cas de la MEA, musique des « *sons fixés* », l'insistance sur certaines de ces dimensions singulières peut sembler paradoxale en ce qu'elle s'appuie sur la distinction entre l'œuvre d'une part et les conditions contingentes de son exécution d'autre part. La notice, témoignant sinon d'une forme de tentation de l'événement, assume ici sa fonction pragmatique.

1. Le lieu et le moment : un ancrage spatio-temporel

La notice semble faire office de véritable « boussole », assignant des coordonnées spatio-temporelles singulières dûment précisées, attestant d'une situation ancrée dans l'espace et dans le temps, portée également par la date d'écriture de la notice et la signature du compositeur, et qu'elle contribue à fixer, en tant qu'événement, et même, nous l'avons dit par ailleurs, le temps de composition de l'œuvre et son lieu.

Bernard Cavanna, pour *Goutte d'or B* : « *Cette œuvre fut écrite à l'occasion de l'inauguration de la grande Halle de la Villette à Paris en janvier 1985. La « goutte d'or » est un quartier pauvre, proche de celui de la Villette, sorte de Harlem miniature au Nord Est de Paris.* »

Luc Ferrari pour *Strathoven* consacre sa notice à la description d'une scène, un studio, où a lieu la rencontre entre Stravinsky et Beethoven.

Marc Lauras, pour *Cinq pivoinies blanches dans un vase* : « *Cette musique, demande du Groupe de Musiques Vivantes de Lyon, a été composée de juin à décembre 1985*

et sera créée le 22 janvier 1986, à la Maison de la danse, à Lyon. »

La notice de Nono, pour *A Pierre*, décrit le lieu et le moment de la rencontre à Paris avec et chez Boulez : « *Marches escaliers très raides à angle aigu circulaires pour arriver (1952) à l'espace de Pierre sur les toits dans le ciel bleu (pur hasard ? Je me souviens bien) de Paris - (« les 2 structures pour pianos ») »* etc.

2. Les conditions de possibilité institutionnelles : un réseau de sociabilité pragmatique

Des indications précises concernant l'environnement institutionnel, parfois complexe, qui a rendu l'existence de l'œuvre possible, dont nous n'oublions pas que certaines sont contractuelles (dédicataire, commanditaire, centres spécialisés, formation, date et lieu d'écriture, etc.), sont présentes dans les notices.

La notice s'emploie à dresser une carte d'identité de lien, selon un réseau serré et finement hiérarchisé. On y distingue, selon un rangement clairement structuré, une sorte de pavé d'identification, les commanditaires, distincts des demandeurs, les dédicataires, ou encore les acteurs que les compositeurs remercient, et qui sont presque exclusivement les concepteurs d'outils informatique et les programmeurs, ce qui ne manque pas d'être spécifique.

Ils sont considérés comme des « passeurs », ouvrant les portes des studios.

Remerciements :

Gilles Racot, pour *Exultitudes* : « *Je remercie les concepteurs des outils informatiques utilisés : Bénédicte Maillard, Alain Dumay, Yann Geslin, pour le studio 123 et Jean-François Allouis pour SYTER. »*

Jean-Claude Risset, pour *Dérives* (John Appleton et Gorges Bœuf)

Alain de Fombelle, pour *Materia* : « *Pour la joie éprouvée, l'auteur souhaite remercier ici Jean-Etienne Marie ainsi que le CEMAMU. »*

Bertrand Dubedout pour *Accords anciens* : « *Mes remerciements très chaleureux à Benedict Maillard, Yann Gueslin, Alain Dumay pour leur accueil au studio 123 et leurs précieux conseils. »*

Commande et demande :

Marc Lauras, pour *Cinq pivoines blanches dans un vase* : commande corrigée par une rature manuelle en « demande du Groupe de Musiques Vivantes de Lyon »

Jacques Lejeune, pour *Clair d'oiseaux* : « *Clair d'oiseaux est une commande de l'Etat, écrite à la demande de Gérard Authelain et de l'association Clavicordes. »*

Ivo Malec, pour *Attaca* : « *Attaca, concerto pour percussion solo et bande magnétique (1985/1986). Commande d'Etat pour les « Rencontres Internationales de Musique Contemporaine » de Metz. »*

Gilles Racot, pour *Exultitudes* : « *Commande de l'INA-GRM »*

Jean-Claude Risset, pour *Sud* : « *est une commande du Ministère de la Culture, à l'initiative du Groupe de Recherches Musicales de l'INA où la pièce a été réalisée. »*

Denis Smalley, pour *Clarinet Threads* : « *est une commande de Roger Heaton, financée par le Eastern Arts Association et créée en 1985 au Norfolk Triennial Festival. »*

Christian Eloy pour *De vive voix* : INA-GRM

Béatriz Ferreyra, pour *Petit Poucet Magazine* : Commande GMEB, Prix France-

Culture de l'innovation.

Production :

Gérard Garcin, pour *La Ultima Puerta* : quand il s'agit d'une œuvre vocale de grande dimension.

Dédicataires :

Marc Luras, pour *Cinq pivoinés blanches dans un vase* : « *Le texte du post-scriptum, inspirateur de la musique, a été écrit et dit par Yves Plunian, dédicataire de l'œuvres* », mention à plus d'un titre, témoignant d'une présence singulière.

Luigi Nono, pour *A Pierre* : la notice annexée à la partition mentionne « *A Pierre Boulez pour le 26.3.1985* », se référant donc au soixantième anniversaire de Boulez, mais pas celle qui est annexée au programme du Festival d'Automne de 1987.

Michel Chion pour *Nuit noire* : « *est dédiée à la mémoire et à l'œuvre toujours vivante de Philip K. Dick (1928-1982)* », véritable sociologie des réseaux esthétiques.

3. Les conditions de possibilité techniques

Nous sommes ici au cœur de ce qui caractérise les notices de MEA. Le dispositif technique, souvent complexe, y est renseigné avec soin, dans un souci de justesse lexicale et de clarification.

Rolf Gehlhaar, *Son=Espace*, décrit de manière détaillée la complexité du dispositif : « *Toute la technique et le matériel utilisés pour Son=Espace sont de conception et de fabrication originales. Les détecteurs utilisés sont des senseurs ultra-soniques fabriqués par Polaroid. Chaque senseur émet un train d'ondes à très haute fréquence, renvoyé par le premier obstacle rencontré (...) Le synthétiseur numérique, le Quatron, a été entièrement reconstruit pour Son=Espace. Cette machine est un prototype troisième version, autour de laquelle s'articule le développement des logiciels et la recherche en informatique musicale de la Boite à Musique.* »

Daniel Terrugi, 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 sonos 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.* » logiciel. » On identifie également, à travers l'énumération nourrie des modules de transformation l'apport décisif en matière d'extension des possibles propre à la technique.

La réalisation en studio : programmes et programmeurs

L'œuvre de MEA n'oublie pas qu'elle est un produit des centres de création spécialisés, des studios, des programmeurs et de leurs programmes. Nous avons évoqué dans les exemples précédents l'étape fondamentale de la réalisation qui caractérise la MEA.

Allain Gaussin, pour *Nature et apocalypse selon Ouhi Cha* : « *La bande magnétique a été réalisée avec l'assistance de Thomas Seeling au studio de musique électronique de l'université technique de Berlin.* »

Christian Calon, pour *Portrait d'un visiteur* : « *a pu être réalisée grâce à l'invitation du*

GMEM (Marseille), de l'EMS de l'université McGill (Montréal) et du Studio Multisons (Montréal). » Suit l'énoncé du 1^{er} prix obtenu au Concours International Luigi Russolo, Italie, 1985.

Jérôme Dorival et James Giroudon pour *Double 1* : « *A l'origine, le donné instrumental est élaboré à partir de différentes transformations en studio de séquences de prise de son de clarinette et clarinette basse. Une série de propositions musicales (en synthèse numérique) seront réalisées à l'aide de MLOGO, langage d'assistance à la composition (...)* »

Bertrand Dubedout pour *Accords anciens* : « *Paris, studio audionumérique 123 de l'INA-GRM, Toulouse, Studio du CNR. Juillet 1985 / septembre 1986. Commande INA-GRM.* » (cf remerciements supra)

Horacio Vaggione pour *Théma* : « *Tous les traitements numériques ont été réalisés à l'IRCAM avec l'ordinateur VAX 11/780. Le mixage final sur bande magnétique a eu lieu en septembre 1985 au Studio Electroacoustique de l'Université de Paris 8.* »

Ainsi les notices du milieu des années 1980 semblent soucieuses d'explicitier de manière transparente les moyens techniques que les compositeurs mobilisent en relation avec les finalités compositionnelles qu'ils se sont donnés. Le souci est présent d'établir une continuité, et donc une égalité de condition, dans la notice, entre fins et moyens. Le rôle de la technique n'est pas communiqué en régime masqué car c'est elle, à la condition d'être soumise à des critères esthétiques, qui contribue à saper l'ordre traditionnel de la musique en ouvrant considérablement le champ des possibles. Cette ouverture fait l'objet dans le corpus de notices d'un grand récit dont la première séquence est liée au traitement du matériau.

François Bousch pour *Sources vives* : « *fait appel aux moyens réunis du Groupe de Musique de Chambre Expérimental (transformation du son instrumental classique), de l'Ensemble d'Instruments électroniques et du Groupe Vocal de France, palette sonore aux multiples facettes. La prochaine halte devrait permettre d'affiner, grâce aux moyens informatiques, les domaines combinés de l'espace et de la matière. Le chemin (...) conduit peut-être vers l'œuvre totale (?), opéra futur, associant image et son dans leurs expressions plurielles (vidéo, musique, chorégraphie, mime...)* »

Christophe Eloy, pour *De vive voix* : « *Le sens intrinsèque du son concret est toujours dévié et élargi grâce aux transformations ; il s'enrichit ainsi de toute une palette de sens extrinsèques qui lui donne de cette manière sa fonction de communication esthétique.* »

Bernard Fort, pour *Grande suite pour Alice* : « *En effet, le studio de composition, de par les vertus grossissantes du microphone, déformantes des machines de traitements, surnaturelle de ses synthétiseurs, de par sa capacité d'agir sur le temps en le figeant d'abord pour le contracter ou l'élargir ensuite, est l'instrument rêvé pour pénétrer l'univers onirique d'Alice.* » (cf métaphores temporelles : temps contrôlé)

Daniel Tosi, pour *Verstimmung* : « *se propose d'aborder le monde du « désaccord », de l'inhabituel, tout en voulant forger avec son nouveau matériau propre, un autre domaine de l'imaginaire vivant par des interactions multipliées. C'est d'abord le travail d'une autre matière sur un champ de sonorités déterminé.* »

Enfin, le souci est constant de ne pas autonomiser le dispositif technique de questions de perception selon une articulation propres aux notices de MEA.

Gilles Racot pour *Anamorphées* : « *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. »

Christian Eloy pour *De vive voix*: « *La personnalisation du message s'opère entièrement au cours de la réalisation de la bande, en établissant un réseau de relations analogiques, métaphoriques, affectives, qui place le récepteur (l'auditeur) dans sa propre « zone de réel » qui n'est ni absolue, ni réductrice, ni abstraite. »*

Conclusion :

Certes, les composantes expérimentales et individualisantes en vigueur dans la MEA et qu'enregistre son circuit de communication font de chaque notice un prototype unique. Le compositeur y est invité à qualifier son œuvre, à en dévoiler la singularité, parfois même à renoncer à réduire l'incertitude de l'auditeur, et à ajouter de l'inconnaissable à l'inconnu.

Pour autant, certaines récurrences, sont repérables, au fil de verbalisations semblant se ranger derrière deux objectifs principaux : combler la distance séparant les auditeurs de l'œuvre, la notice assurant en quelque sorte une fonction de télécommunication, et, en amont, montrer le chemin, la notice assurant alors une fonction de commutation.

Une deuxième récurrence consiste en ce que les compositeurs oscillent entre fragmentation et exhaustivité, catégorisation et totalité, afin de favoriser l'appréhension synthétique et analytique de leur œuvre. Ils tentent à la fois d'en isoler certains éléments particuliers et de rendre compte de son propos général. L'approche synthétique peut être théorique ou à l'inverse concrète, jouant sur les équivalences sensorielles. L'approche analytique segmente, dans le continuum de l'œuvre et de l'écoute, des éléments saillants qu'elle hiérarchise, sinon positionne. Cet équilibre entre détail et globalité permet à la parole du compositeur de se faufiler.

2. Les entretiens

L'approche compréhensive implique de compléter l'analyse de la pratique, s'exprimant par les manières plurielles des compositeurs de présenter leurs œuvres¹⁴, par celle des points de vue que les compositeurs en ont.

Le matériau empirique repose sur la passation d'une dizaine d'entretiens avec des compositeurs de MEA, effectués en 2013, d'une durée d'une heure à près de trois heures, et ayant composé au moins une œuvre dans notre corpus de notices, et ce, même si l'entretien n'a pas précisément porté sur cet objet.

Elle nous a permis de définir une typologie tripartite qui n'a, à ce stade du traitement, qu'une valeur intermédiaire et reste « anonymisé », la transcription n'ayant pas encore été soumise à approbation.

Elle nous autorise tout d'abord prendre la mesure du caractère composite de la réalité, qui fait qu'un compositeur n'est jamais assimilable à un type, et qu'en lui peuvent coexister, selon une cohérence qui lui est propre, plusieurs types. Il ne s'agit donc pas d'assigner un nom de compositeur, voir même des groupes de compositeurs, de manière étanche, à une posture, ne serait-ce que parce que la taille de notre échantillon n'est pas suffisante, mais d'identifier des logiques consistantes socialement mais non systématiques.

Cette typologie correspond, et c'est le résultat le plus saillant de notre analyse, à des « genres communicationnels » par lesquels les compositeurs s'adressent au public, ces genres étant sous-tendus par une intention ayant partie liée avec celle qui préside à la composition des œuvres elles-mêmes : le genre descriptif et explicatif, le genre expressif et, enfin, le genre argumentatif.

La logique de l'évidence

Cette logique correspond au genre descriptif et explicatif. Les notices sont, et c'est ce qui nous intéresse sur le plan socio-sémiotique, le résultat du travail de sélection des éléments de l'œuvre jugés pertinents par le compositeur et qu'il s'emploie à rendre plus saillants, afin de guider, voire d'instrumenter, l'écoute. Il peut être soucieux de faire correspondre ses écrits à un niveau de compétence supposé des publics. Il identifie, expose, décrit et explique avec clarté et précision les composantes de l'œuvre et les articule en séquences cohérentes afin de réduire l'incertitude de l'auditeur.

Sur le plan du faire compositionnel qui peut lui être tendanciellement attaché, les compositeurs se montrent préoccupés par les qualités immanentes du son, sa relation à l'espace et au corps (Solomos), et moins par son pouvoir évocateur et expressif.

Les compositeurs se méfient en cela d'une approche trop subjective et symbolique et préfèrent adopter en conséquence dans la notice un discours minimaliste. Ils peuvent entretenir avec la question du commentaire et de la communication avec les publics une relation problématique et manifester des réticences à écrire des notices. S'ils le font, ils se soumettent à des conditions ascétiques de rédaction.

¹⁴ Descriptive, explicative, analytique, expressive, poétique, prédicative, etc.

La logique expressive

Il s'agit d'une logique au statut ambigu selon la conception moderniste d'une autonomie de l'œuvre musicale en regard du langage. La médiation de la parole du compositeur s'emploie non sans ambivalence, à canaliser ou à exalter la part expressive la plus incontrôlée de la composition.

Les notices s'attachent davantage à l'être qu'au faire compositionnel. La valeur qui est attachée au genre expressif est l'authenticité alors que celle du genre descriptif est l'universalité.

Ces notices touchent, pour le compositeur de MEA, à la question de la présence. Le genre expressif, par l'usage de petites narrations, par des procédés d'amplification et d'insistance, se donne pour l'analogon de la présence humaine par excellence, celle du compositeur. Elle en restitue l'énergie vitale.

Les compositeurs sont sensibles à la question de l'«intraduisibilité» de la musique, qu'ils affrontent paradoxalement par le souci qu'ils ont du commentaire sur leur œuvre. Le souci du public y est implicitement et parfois explicitement articulé. Leur écriture particulièrement littéraire, poétique, métaphorique, s'emploie à en dévoiler la signification fondamentalement sous-jacente et radicalement autre.

L'œuvre, en quelque sorte, n'est plus la même qu'avec la logique précédente. L'immanence de purs objets sonores devient dialogue orienté symboliquement vers l'auditeur par la puissance de l'expression.

La logique argumentative

Elle s'oppose à la première logique, du fait de sa dimension normative. En effet, les compositeurs s'emploient à justifier leur démarche, pourquoi ils font « ceci et non cela », en mobilisant une rhétorique de l'expérimental. Les notices sont des micro-tribunes du haut desquelles les compositeurs prennent position et cherchent à être convaincants en déployant une argumentation qui vise à partager socialement une certaine conception de ce que c'est que faire œuvre.

Pour autant, la notice n'est pas une banderole, et le compositeur n'y défend pas une conception, incarnée dans son œuvre, en s'opposant à d'autres. Le compositeur ne se centre pas directement sur l'œuvre ainsi défendue, mais sur des problématiques générales, transversales ou nouvelles que l'œuvre contribue à travailler de manière singulièrement autre.

Dans notre corpus, elles sont plus souvent associées aux œuvres de grande dimension, sur le plan de la durée ou du genre, ou encore les œuvres désignées comme « acousmatiques ».

Appartiennent à cette logique des compositeurs particulièrement concernés par la question de la spécificité du concert de MEA. Ils le conçoivent comme un espace-temps sensible et complexe dont les composantes doivent être travaillées afin d'intégrer davantage l'auditeur comme un acteur à part entière dans un cadre ouvert et hybride, afin de déborder des cadres linéaires, hiérarchiques convenus et figés.

Aussi, le compositeur s'emploie dans la notice à entrer en contact directement avec l'auditeur, non pas pour partager un ressenti, mais pour attirer son attention, le surprendre et le faire réagir. Le compositeur se fait prédicateur.

Conclusion

Rappelons pour conclure que ces trois genres d'adresse au public, sous-tendus par une intention globale, ne sont pas séparés de manière étanche et s'entrelacent au sein de postures qui peuvent coexister du fait de la pluralité et donc de la réflexivité accrue caractérisant le compositeur dans la modernité avancée.

Ces points de vue portés sur les fonctions des notices correspondent à trois niveaux sémantiques à la fois distincts et articulés, qu'il convient de mobiliser pour communiquer, le premier genre privilégiant la sensation, le deuxième la sensibilité et le troisième le sens final. De même, l'auditeur, loin d'être assignable à un niveau de compétence ou d'intérêt, peut être sensible à des questions de manipulation, d'évocation ou de finalités face à l'œuvre qu'il s'apprête à entendre. Enfin, si la notice éclaire l'œuvre d'une manière partielle, en fonction du souci du compositeur, celle-ci est, dans son existence sociale, à la fois une entité « *homomorphique, dialogale et expérientielle* ».

Conclusion générale

Le minuscule point d'entrée que nous avons choisi s'avère finalement fécond en ce qu'il fait partie d'un processus, celui du devenir œuvre, au moment révélateur du concert, dans lequel une multiplicité d'acteurs, de lieux, de circonstances et d'objets interviennent, interagissent et sont noués de manière très serrée.

Les compositeurs sont officiellement sommés de participer au dépôt et à la cristallisation d'un sens commun par lequel est assurée la vie sociale et institutionnelle de la musique et plus particulièrement ici de la MEA.

En cela, les catégories discursives choisies sont l'objet d'enjeux, en ce qu'elles accordent aux composantes des œuvres qu'elles recouvrent une force symbolique qui leur assure un statut de modèles, sinon de candidates à la généralisation paradigmatique, comme en témoigne par exemple la notion à la fois métaphorique et opératoire d'espace sonore.

Les notices participent donc à la construction et à la configuration d'une certaine histoire de la MEA, à travers la forme singulière de la mise en récit qu'elles déploient. L'analyse doit se donner les moyens de saisir la cohérence formelle et symbolique de narrations articulées qui se redéfinissent en permanence à la faveur des perspectives croisées des acteurs impliqués ; et notamment des publics, auprès desquels le récit conté fonctionne sous certaines conditions, ce que doit de son côté révéler l'enquête de réception.