



HAL
open science

Écrire et communiquer sur son œuvre

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Écrire et communiquer sur son œuvre. Comparatismes en Sorbonne, 2014, 2014 (5). hal-03940986

HAL Id: hal-03940986

<https://hal.science/hal-03940986v1>

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.

Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine

Florence Lethurgez

IRSIC - Institut de Recherche en Sciences de l'Information et de Communication

Résumé

La rédaction de notes de présentation de leurs œuvres, par les compositeurs, à l'occasion de leur programmation au concert, est un phénomène encore peu analysé en lui-même et pourtant très présent depuis les années cinquante. De fait, ces textes sont des objets réduits, éphémères et fonctionnels. Nous faisons l'hypothèse qu'ils sont au cœur d'un processus complexe et contraignant qui lie la valorisation de la création à la parole du compositeur.

La phase empirique de notre travail présentée ici s'appuie sur l'analyse d'un corpus de textes de compositeurs annexés aux œuvres correspondantes écrites en 1985 et déposée au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) à Paris. Une analyse thématique et stylistique selon trois genres communicationnels recense les catégories et les modalités par lesquelles les compositeurs écrivent sur leur musique et communiquent avec leur public dans cette situation.

Abstract

Composers taking advantage of their concert programming to present their works remains a phenomenon in itself not often analyzed though very present since the fifties. In fact, these texts are reduced, ephemeral and functional objects. We assume that they are at the core of a complex and binding process that links the promotion of creativity to the word of the composer.

The empirical phase of our work presented here is supported by the analysis of a corpus of texts written in 1985 attached to the corresponding works of the composers and filed within the Documentation Centre for Contemporary Music (CDMC) in Paris. A thematic and stylistic analysis according to three communicational genres identifies the categories and the methods in which composers wrote about their music and communicate with their audience in that situation.

Les notes de programme rédigées par les compositeurs, dans le cas de la musique dite « contemporaine » (à l'exclusion du jazz, des musiques du monde et des musiques actuelles), sont peu analysées en tant que phénomène spécifique par les sciences sociales et la musicologie alors même que cette pratique apparaît et prend beaucoup d'importance à partir de 1950, soit précisément aux origines de la musique contemporaine. De fait, ces notes sont des objets réduits, forts de quelques lignes, tout au plus de quelques paragraphes, éphémères et confusément utilitaires. Elles ne sont pas interrogées pour elles-mêmes sinon comme documentation d'appoint et commodément synthétique, principalement sur l'œuvre d'un

compositeur ou les orientations de la programmation d'un organisme de concert¹. Or, nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit d'un observatoire singulier et significatif du domaine de la création musicale d'aujourd'hui, au cœur de la tripartition compositeur-œuvre-auditeur, et révélateur des usages tacites et des « impensés », des tensions et des paradoxes constituant son existence sociale.

1. Un objet incertain et paradoxal

Les notes de programme sont appariées à leur œuvre respective à l'initiative d'acteurs divers (compositeurs, commanditaires, organisateurs de concert, éditeurs phonographiques ou de partitions, chargés de communication ou documentalistes d'un organisme spécialisé, etc.), selon des modalités concrètes et dans des lieux très variables. Initialement distribuées sous forme de prospectus lors du concert, elles poursuivent leur vie en étant insérées comme avertissement ou préface de la partition éditée, dans le livret d'accompagnement de la pochette de disque, annexées au dépôt de l'œuvre dans un centre de documentation spécialisé (CDMC²), compilées sur les sites internet des compositeurs ou d'organismes spécialisés (IRCAM, GRM, CIRM, etc.³), ou encore réunies en corpus dans des ouvrages et des travaux musicologiques⁴. Leurs destinataires sont constitués par le public du concert, collectif difficile à cerner, le lecteur d'un centre de documentation, l'internaute d'un site spécialisé, mais également le chef d'orchestre, l'interprète, le critique, le musicologue, etc. Elles accomplissent ainsi une véritable carrière, depuis la création de l'œuvre, ses programmations voire ses remaniements successifs, et peuvent être elles-mêmes l'objet de transformations⁵. On peut également y repérer un style, propre à un compositeur, une école, un moment, à

¹ On recense de nombreux travaux historiques portant sur des programmes de concert depuis le XVIII^e siècle et l'invention du concert public, réunis et développés dans le cadre du séminaire sur le Répertoire des Programmes de Concerts en France (RPCF) à l'Institut Universitaire de France, à la suite des travaux de William Weber (voir notamment « Les programmes de concert comme champ de recherche en musicologie », *Répertoire des Programmes de Concerts en France* [en ligne]. <http://www.rpcf-projet.fr/archives/460>, 2010). Des travaux portant sur la période contemporaine analysent des comptes-rendus de critiques de concerts, ou développent des études de cas (notamment Jésus Aguila, « Les Notes de programme de Pierre Boulez pour les concerts du Domaine musical », Colloque *La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, ENS, 2005 [en ligne]. <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=575>). Les approches sociologiques plus larges sur le statut et l'identité du compositeur ne les évoquent que très rapidement (voir par exemple Hyacinthe Ravet, « Les nouvelles frontières du métier de compositeur », *Composer au XXI^e siècle*, Sophie Stévance (dir.), Paris, Vrin, 2010, p. 27-40, ou encore Éric Tissier, *Être compositeur, être compositrice en France au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers musical, 2009). En revanche, Nicolas Donin expose d'une manière programmatique, l'intérêt qu'il y a « à les étudier en prenant en compte leur dimension militante, pragmatique, performative, ce qui permet de croiser des questions d'information de l'écoute et de fabrication de l'autorité des créateurs », à partir de l'exemple du Domaine musical, lieu semble-t-il inaugural en France (voir Nicolas Donin, « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert : l'exemple des programmes de salle du Domaine musical », Anne-Sylvie Barthel-Calvet (éd.), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire, 2011, p. 33-34).

² Il s'agit du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

³ Il s'agit respectivement de l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique, du Groupe de Recherches musicales et du Centre International de Recherche Musicale.

⁴ Le livre du compositeur François-Bernard Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, coll. « Perspectives musicologiques contemporaines », 2012, en est un exemple récent. Il confronte les notes de présentation des œuvres qu'il a rédigées au moment de leur création avec les commentaires, les éclairages, voire les amendements qu'il serait à même d'y apporter aujourd'hui.

⁵ Certains compositeurs interviewés lors de notre enquête, cependant, associent définitivement notice et œuvre, et s'interdisent d'y revenir, afin de préserver l'éclairage propre au contexte de la composition.

l'image des prières d'insérer de la collection *Tel quel* chez Gallimard dans les années soixante-dix, analysés, non sans ironie, par Gérard Genette⁶.

Leurs dénominations sont multiples, peu stabilisées, puisqu'on relève indifféremment les termes de « notes », « notices », « textes » combinés avec des indications diverses de destination ou d'attribution : « de programme », « de présentation », « d'intention », « de salle », « de concert », etc. Leurs fonctions sont également diverses et hybrides, entre information, explication, expression ou encore incitation. Elles se rapprochent en cela du « prière d'insérer » propre aux pratiques de l'édition littéraire, qui mêle des éléments d'information, de promotion et de critique⁷. Pour autant, leur destination, admise communément et tacitement, est de guider l'écoute de l'œuvre lors de son exécution au concert, ce qui renvoie en creux à une question longuement débattue : celle d'un déficit de familiarité du public avec l'univers sonore de la musique contemporaine, et, conséquemment, de la nature et de l'opportunité des médiations et dispositifs à même d'y pallier⁸.

L'origine de cette pratique est également incertaine, pour les compositeurs comme pour les historiens. Elle ne semble pas s'inscrire dans une filiation unique et continue et peut en effet devoir son antériorité au livret d'opéra, à la musique à programme, au paratexte éditorial (phonographique et de partition), aux écrits de compositeurs (hors écrits fonctionnels, épistolaires, pédagogiques, etc.). Ces derniers font florès à partir du XIX^e siècle, sous la forme d'une littérature para-compositionnelle de plus en plus diversifiée, depuis l'ouvrage théorique jusqu'au genre musicologique, voire médiatique, de l'interview, témoignant de la montée en puissance du regard subjectif et critique propre à la modernité⁹.

Ces éléments de complexité et d'incertitude propres à cette pratique ne sont pas insignifiants et contribuent à faire des notes de programmes rédigées par les compositeurs eux-mêmes des objets problématiques. Il est hasardeux et réducteur de mettre en relation ce phénomène et les caractéristiques et contraintes propres à un contexte sous forme de causes directes et isolables. Cependant, le contexte socio-historique qui voit se généraliser cette pratique, aujourd'hui figée, est marqué par une rupture, sinon un passage, à laquelle deux facteurs principaux peuvent être attachés.

Le premier facteur renvoie à l'individualisation des langages musicaux, chaque compositeur en venant à créer son propre langage, chaque composition déterminant son propre vocabulaire et sa propre méthode¹⁰. Cet accroissement de la singularité, de la nouveauté, parfois de l'intransitivité des œuvres, aurait pour conséquence de rendre indispensables, non sans paradoxe, les repères apportés par le compositeur lui-même, érigé au rang d'expert privilégié, et pourtant peu distancié, et de qualifier le contrat de lecture, tacite mais puissant, des notices. Jésus Aguila, dans son histoire du Domaine musical, situe précisément le phénomène « *Dans un contexte de rupture esthétique comme celui des années 1950-1970*¹¹. » Le recours aux

⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p.105.

⁷ Une fonction inattendue, évoquée par un compositeur lors d'un entretien, est celle d'objet transitionnel, assurant en douceur la séparation entre l'œuvre et son auteur, lors de sa création.

⁸ Voir Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien, le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales : Musique et champ social », 2001.

⁹ La question de l'origine de ces notices de présentation correspond justement à un « point aveugle » pour la majorité des compositeurs que nous avons interrogés, ce qui contribue à souligner sa dimension à la fois centrale et impensée et la nécessité d'en approfondir l'analyse.

¹⁰ En témoignent notamment les références récurrentes dans le discours des compositeurs à la déclaration de Debussy : « *Il faut refaire le métier selon le caractère que l'on veut donner à chaque ouvrage.* », de Manuel de Falla commentant en français dans la revue musicale sa contribution au *Tombeau de Claude Debussy* en 1920 (« Claude Debussy et l'Espagne », *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, Arles, Actes Sud, série « Musique », 1992, p. 112.) jusqu'aux jeunes générations de compositeurs d'aujourd'hui.

¹¹ Jésus Aguila, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, p. 333.

verbalisations explicatives y est envisagé sur le mode de la contrainte, de l'obligation, comme la réponse à un besoin. À partir d'un schéma de communication hiérarchique et séquentiel, qui part du compositeur, puis descend par palier vers l'interprète, le musicologue, le critique et enfin le public, ce dernier est doté, *a priori*, d'un besoin finalisé d'informations :

En fin de chaîne, (...) le public avait également besoin d'informations : il avait besoin des mots du compositeur pour qu'il puisse tenter de le rejoindre dans sa démarche, pour assimiler les nouvelles conventions dont il s'était servi. Le public demandait donc implicitement au compositeur de produire un discours qui constitue pour lui un point de départ, qui lui permette de projeter des stratégies de perception à partir desquelles il pourrait ensuite associer ses idées personnelles annexes¹².

Le deuxième facteur, plus « extérieur » en apparence aux questions de composition et d'écoute des œuvres, est lié à l'organisation économique et administrative de la création contemporaine et à ses formes institutionnalisées en matière de commande, de subvention et de concert. Cette contrainte s'observe par exemple lorsque ce sont les organisateurs de concert qui demandent aux compositeurs, cas de figure le plus général, d'écrire ces textes. Le concert est, de fait, le milieu « naturel » de cette pratique, en ce qu'il est au point de convergence de la relation entre les compositeurs, les œuvres et les publics, mode privilégié de production des œuvres et de construction de leur écoute au cours d'un événement codifié, voire ritualisé, dans sa forme, sa programmation, son lieu, son moment, etc.¹³. Dans le cas de la musique contemporaine, il est la seule occasion de contact avec les œuvres pour la grande majorité du public, et bien sûr la première, lorsqu'il s'agit d'une création¹⁴. Il n'est pas, contrairement au concert de musique classique, un dispositif de diversification, de vérification ou de renforcement de la pratique. Les notes de programme, se situant en amont d'une relation première et éphémère entre l'œuvre et le public, sont des objets de communication semble-t-il décisifs, en l'absence d'autres occasions de médiatisation susceptible de préparer l'écoute.

Ainsi, ces notes émergent d'un contexte et d'un processus complexes et contraignants qui semblent lier la valorisation de la création à la « parole » du compositeur, ce qu'il a à dire de son œuvre au public, et dans lequel les facteurs liés à la production et à l'écoute, aux conditions d'existence sociale des œuvres sont inséparables.

L'examen chronologique de rares réflexions de compositeurs et/ou organisateurs de concerts¹⁵ à propos des notes de programme montre qu'il s'agit d'un objet ambigu, considéré

¹² Jésus Aguila, *ibid.*, p. 333. Cette représentation du phénomène, comme étant à la fois fortement contraignant et peu explicite, et encore moins vérifié empiriquement, donne tout son intérêt à l'approfondissement de l'enquête auprès de l'ensemble des acteurs impliqués.

¹³ Voir Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, coll. « logiques sociales/musique et champ social », 2000 ; François Nicolas (dir.), *Les Enjeux du concert de musique contemporaine*, Paris, CDMC/EntreTemps, 1997.

¹⁴ Cécile Bernardi conclut lors de son enquête sur le public du festival International des Musiques d'Aujourd'hui en 1998 à Marseille que « Plus de 60% du public du festival n'en écoutent jamais chez eux. » (Cécile Bernardi, *La musique contemporaine et ses publics, enquête sur le festival International des Musiques d'Aujourd'hui 98 du GMEM*, mémoire de Maîtrise, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1999, p. 77.) La question de la médiation de l'enregistrement sonore, dont l'accompagnement documentaire est un autre lieu d'accueil des notices, et de ses effets sur l'écoute, qui n'est jamais un phénomène ponctuel, mérite d'être approfondie.

¹⁵ La pluralité des fonctions étant une des caractéristiques de la situation sociale actuelle du compositeur (voir Hyacinthe Ravet, *ibid.*).

à la fois comme insignifiant et problématique par les acteurs eux-mêmes, faisant paradoxalement écho aux critiques les plus complaisantes de l'avant-gardisme musical. Boulez, attentif à concevoir des textes de programme du Domaine musical susceptibles de contribuer à la présentation optimale des œuvres¹⁶, se montre très discret dans les notes consacrées à ses propres œuvres¹⁷. Jésus Aguila, dans son histoire du Domaine musical, réserve un sous-chapitre à l'examen de ses réticences¹⁸. La complexité du discours serait inversement proportionnelle à la capacité de l'œuvre à être, littéralement, conséquente. Aussi, l'analyse des notices rédigées par les compositeurs et acceptées par Boulez dans les textes de programme du Domaine musical devrait permettre de reconstituer, en creux, les critères auxquels elles devaient satisfaire, afin d'être considérées comme des objets de communication pertinents.

En règle générale, les programmes du Domaine musical se réduisirent à un maximum de dix lignes par œuvre : cet espace était nettement suffisant pour exposer le projet esthétique de chaque compositeur, décrire les expériences phénoménologiques qui avaient été à l'origine de l'œuvre, donner les repères formels utiles à l'écoute et livrer quelques secrets de fabrication¹⁹.

L'article volontiers ironique intitulé « Prière d'écouter » écrit par Marc Texier²⁰, compositeur et acteur important de la diffusion de la musique contemporaine, s'ouvre en posant deux affirmations péremptoires : ces notes sont des épiphénomènes de la démocratisation de la musique et elles sont vilipendées par tous. Elles sont inutiles et inopérantes, et répondent à un besoin de justification sans objet, car l'acte créateur échappe en principe à toute justification. Elles sont infantilissantes, déniaient ou dépossédant l'auditeur de toute forme d'esprit critique. Y sont invoquées des valeurs transcendantes, que l'auditeur, rendu passif, est réduit à prendre telles quelles. Enfin, elles sont élitistes, alors même qu'elles cherchent à rapprocher les publics des œuvres, creusant toujours davantage le grand partage entre parole experte et écoute néophyte. Les catégories les plus saillantes y sont les indications de filiation, les assignations identitaires, l'explicitation du principe unitaire et de la structure de l'œuvre. Enfin, le compositeur Nicolas Vérin, dans un article intitulé « Quelles notes de programme pour la musique d'aujourd'hui ? », met, quant à lui, l'accent sur la pression exercée par les organisateurs de concert qui exigent des compositeurs l'écriture de ces textes²¹. Or, 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 « conférences », qui viennent s'y substituer, alors que la raison d'être de la

¹⁶ Une analyse thématique (la dimension biographique) ayant été faite par Nicolas Donin (*ibid.*), je ne m'y attarderai pas.

¹⁷ Même si des informations biographiques sont diffractées dans d'autres zones du dispositif d'accompagnement et si Boulez semble laisser à Messiaen le soin d'assumer pleinement la paternité de cette pratique (voir Nicolas Donin, *ibid.*, p. 44 et p.46).

¹⁸ Voir Jésus Aguila, *ibid.*, p. 336 : *La méfiance de Pierre Boulez envers les notices*.

¹⁹ Voir Jésus Aguila, *ibid.*, p. 338.

²⁰ Marc Texier, « Prière d'écouter », *EntreTemps, Musique contemporaine*, n° 2, novembre 1986, pp.55-60. L'auteur, qui a étudié la composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Pierre Schaeffer et Guy Reibel, est devenu un acteur de la diffusion de la musique contemporaine, en tant que fondateur de festivals, de revues spécialisées et producteur à France Musique et à l'Ircam.

²¹ 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.

musique est précisément d'apporter quelque chose d'irremplaçable et qui ne pourrait être exprimé autrement.

Ainsi, malgré les changements de points de vue et d'époque, s'observe la même condamnation d'une forme de médiation susceptible de dénaturer la relation des auditeurs à l'œuvre, le compositeur ayant la responsabilité d'indexer ce qui dans la matérialité sonore de son œuvre peut ou doit être amené à faire sens pour l'auditeur. Il est intéressant d'observer dans ces exemples les effets des variations de position au sein du monde de la création musicale contemporaine et le jeu substitutif d'attribution des responsabilités dans lequel sont également pris les interprètes et sans doute les critiques et les musicologues²². Il s'agit bien d'un phénomène sensible. Une enquête qualitative en cours, sous forme d'entretiens non directifs avec des compositeurs, mais également des organisateurs de concert, des interprètes spécialisés, des éditeurs et des acteurs chargés de la valorisation de ces textes devrait nous apporter quelques éléments de vérification empirique.

2. L'analyse d'un corpus de notices

Une autre phase empirique de notre travail s'appuie sur l'analyse d'un corpus de notices de compositeurs annexées au dépôt d'œuvres composées en 1985 au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine à Paris²³.

Deux axes d'analyse, thématique et par genres communicationnels, visent à observer le fonctionnement particulier de la langue mobilisée par les compositeurs, dans une situation spécifiquement contrainte par la musique, art « ineffable²⁴ » et, comme le souligne Nicolas Vérin, confronté à l'« indicible ».

Ce corpus d'une trentaine de textes a la taille d'un échantillon qualitatif et doit donc être traité comme tel, en étant attentif aux récurrences thématiques et stylistiques, sans pour autant leur donner une valeur statistique représentative²⁵.

L'analyse thématique

Une première étape consiste à relever les thèmes récurrents, les points d'entrée dans l'œuvre, par lesquels le compositeur qualifie son œuvre, en dévoile la singularité ou encore l'« inconnaissable », afin de réduire l'incertitude de l'auditeur, et ainsi de préparer et favoriser la rencontre.

Les recensions obtenues que nous allons détailler maintenant par ordre décroissant ne valident que partiellement les constats de Marc Texier quant à l'existence de certains tropismes d'écriture.

²² Il nous importe d'intégrer à l'analyse le point de vue normatif, parfois polémique, des acteurs concernés sur ces textes de présentation et non de les relayer.

²³ Depuis 1978, le CDMC est un centre de documentation spécialisé dédié à la promotion et à la diffusion de la musique contemporaine depuis 1945, en tant que répertoire vivant et créé en France. Le Ministère de la Culture et la Sacem en sont les partenaires et contributeurs institutionnels (alors que Radio France dote le CDMC des copies des enregistrements effectués par ses soins). Il ne faut donc pas perdre de vue l'effet inévitablement sélectif de cette institution.

²⁴ Voir Vladimir Jankelevitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1961.

²⁵ Ce travail sur un corpus réduit sera poursuivi de manière exhaustive ; il porte ici sur l'intégralité des œuvres déposées au CDMC dans les deux années ayant suivi leur création, afin d'être au plus près du contexte chronologique.

Le titre est presque toujours renseigné (dans 90% des cas), notamment parce qu'il est très majoritairement thématique (dans 80% des cas). Six titres sont en langue étrangère, dont le latin. Ils renvoient à des noms d'objets, d'instruments, d'être mythologiques, empruntent à des titres ou incipits d'œuvres littéraires, picturales ou sont eux-mêmes des expressions poétiques ou des néologismes²⁶. Le titre est une amorce textuelle en continuité avec la notice qui le développe, aisée à mettre en mot puisque la contrainte de dire un langage par un autre langage ne s'y exerce pas. Le compositeur y montre un souci de cohérence et de reconnaissance d'une œuvre à laquelle il a donné un nom et son nom, les œuvres étant dans leur existence sociale, en particulier lettrée, associées au nom de leur auteur. La création est ce moment baptismal de l'œuvre dont le compositeur reconnaît la paternité. Enfin, les titres des œuvres contemporaines sont souvent des titres énigmes, comportant une référence à déchiffrer. La notice de Pascal Dusapin, pour *Item*, cite la définition pure et simple du mot dans le dictionnaire *Petit Robert*. À l'opposé de cet exemple strictement informatif, Claire Schapira, pour *Chant cousu* construit intégralement sa notice sur un jeu poétique avec le titre : « *Chant cousu, champs cousus, bouche cousue, etc.* ». La notice est ici un poème déclinant le titre comme le point de départ d'une énumération par association.

Les finalités des œuvres, les raisons, au nom de valeurs supérieures, sont présentes dans 80 % des cas. La dimension normative est donc implicitement au cœur de cet exercice. Le compositeur ne fait pas que décrire en quoi son œuvre est ce qu'elle est, mais il en donne les « bonnes raisons ». Celles-ci sont extérieures à la musique dans la moitié des cas, se faisant métaphysique, politique, anthropologique ou encore sociale. Carlos Roque Alsina pour son *Concerto pour piano et orchestre*, conclut son texte en évoquant une finalité métaphysique : « *l'ensemble étant guidé à son tour par une idée "supérieure" : l'existence dans l'ambiguïté et ses données évolutives.* », tandis que Pierre Bernard, pour *Kanake*, s'en tient à une finalité culturelle et politique : « *Cette musique veut affirmer l'existence forte d'une identité culturelle...* »

La référence au matériau sonore, soit les éléments musicaux et leur traitement, est présente dans 70 % des cas et correspond à la part la plus audible de l'œuvre. Les notices assurent ici leur fonction de guide d'écoute. S'y exercent pleinement les contraintes de la traduction d'un langage dans un autre langage. Les compositeurs y montrent leur capacité à faire se correspondre les mots et la musique, ainsi qu'à construire un modèle réduit de leur œuvre en sélectionnant les éléments présumés universels de l'écoute. Michel Decoust, pour *Éole*, donne la description suivante : « *L'utilisation de dix flûtes considérées parfois comme une seule, amplifiées – par le vent – ou l'eau, déformées par les significations multiples d'un élément, sont, avec le contraste considérable des textures et des puissances de ces instruments (...)* »

La question du choix d'un vocabulaire conventionnel, issu du solfège, ou conçu *ad hoc*, y est corrélée et c'est donc sans surprise que la même proportion de notices y a recours afin d'indexer matière et processus sonores. Le souci d'être compris par le public semble être pris en compte par les compositeurs, dans notre corpus, qui évitent les termes savants et utilisent un lexique concret, des images communes, correspondant aux états et à la mise en forme de la matière sonore. Ces termes se regroupent autour de quelques pôles sémantiques (mathématique, organisme, matériau, etc.), notamment dans les notices d'œuvres électroacoustiques, du fait de l'absence d'écriture traditionnelle. André Bon, pour *Ode II*, a recours aux deux types de vocabulaire : « *superposition de tempi différents* », « *motifs de deux notes* » versus « *à grain itératif* », « *à grain lisse* ». Michel Decoust, pour *Éole*, décrit un élément sonore comme un « *module compact, achuré, linéaire* ».

²⁶ Voir Françoise Escal, « Le titre de l'œuvre musicale », *Paratextes*, Poétique 69, Seuil, p. 101-118.

Le souci d'indexer la description de la réalité sonore de l'œuvre sur son déploiement temporel, soit le cadre de l'exécution et de l'écoute, est présent dans presque 60 % des notices. Nous sommes au cœur même de l'accompagnement de l'écoute, prise dans sa dynamique concrète. La musique est bien ici un art du temps qui exerce sa contrainte sur la surface textuelle. C'est le cas du texte d'André Bon pour *Ode II* : « *De part et d'autre de cette péripétie sont placés deux autres mouvements. Dans le premier l'enchevêtrement de motifs est porté par une trame abondante et la superposition de tempi différents. Il s'arrête comme coupé net et cède la place au silence de l'attente.* » et de celui d'Allain Gaussin, pour *Les voix de la mémoire* : « *Si au début, les intervalles mélodiques sont réduits en étant associés à des valeurs (...), l'œuvre évolue vers... L'œuvre s'achève par...* »

Des indications très circonstanciées concernant l'environnement qui a rendu l'existence de l'œuvre possible, dont nous n'oublions pas que certaines sont contractuelles (dédicataire, commanditaire, formation, instruments, date et lieu d'écriture, etc.) sont présentes dans plus de 40 % des cas. L'œuvre est placée dans son contexte, parfois complexe, auquel la notice fait référence de manière précise. Le compositeur n'y entretient pas la fiction de l'œuvre pure et autonome ; au contraire. La description détaillée du dispositif technique des œuvres électroacoustiques est un cas particulier. Xavier Garcia, pour *Multisons ; deuxième*, en fait précisément état : « *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...* », de même qu'Allain Gaussin, pour *Nature et apocalypse selon Ouchi Cha* : « *La bande magnétique a été réalisée avec l'assistance de Thomas Seeling au studio de musique électronique de l'université technique de Berlin.* »

Arrivent ensuite, dans moins de 40% des cas, les références externes à l'œuvre (musicale, littéraire, picturale, historique, culturelle, etc.) et dont celle-ci se nourrit. L'œuvre est ici inscrite dans un environnement significatif. Ces références sont généralement communes, bien que majoritairement lettrées, et font partie d'un patrimoine emblématique ou à défendre. L'œuvre, souvent considérée comme le résultat d'un manque, comble une distance avec d'autres univers signifiants jugés particulièrement riches et avec lesquels elle entre en dialogue (autres cultures, mythologie, histoire de l'art, littérature, etc.). Jean-Yves Bosseur, pour *Ton-Bale*, l'évoque clairement : « *La partition se réfère à plusieurs formes de la musique traditionnelle bretonne* », tandis que José-Luis Campana, pour *Vox faucibus haesit*, confie implicitement à l'expression latine du titre une référence à l'Ennéide de Virgile²⁷.

Des précisions sur la structure de l'œuvre n'adviennent que dans 30% des cas et très rarement en l'absence d'indices temporels, ce qui est un constat contre-intuitif. Les compositeurs ne communiquent pas sur une donnée particulièrement savante ou abstraite, ou l'habillent de son manteau temporel ou générique. Xavier Darasse, pour *Masques* précise que : « *Cette pièce est formée de 8 séquences allant de la fébrilité la plus inquiète, au début, au calme mystérieux à la fin.* »

L'idée que nous appelons « germinale » est évoquée dans 20% des notices seulement, alors que celle-ci renvoie à une définition du compositeur en tant que créateur inspiré et au double mystère de l'intériorité et de l'antériorité. Nous l'avons baptisée ainsi car c'est elle qui autorise la mise en route du processus compositionnel. Les compositeurs obéissent à une chronologie conventionnelle en l'explicitant au tout début de leur texte. L'amont de l'œuvre fait ainsi écho à l'amont de l'écoute : la création est bien une naissance. Selon Carlos Roque Alsina pour son *Concerto pour piano et orchestre*, « *Cette œuvre est le résultat d'une réflexion portant sur deux idées fondamentales, véritable point de départ de ce travail...* ».

²⁷ Livre III, vers 38. Cette expression signifie le fait de rester sans voix, dans une situation de stupeur.

José-Luis Campana pour *Vox faucibus haesit* évoque « *L'idée de départ pour la composition de cette pièce (...)* ».

Les Citations apparaissent quatre fois dans notre corpus. Elles sont liées à une référence externe ou à une filiation auxquelles elles donnent voix, corps et présence. Pascal Dusapin, pour *Item*, cite un extrait du roman de Beckett *Mercier et Camier*, sous forme d'un dialogue théâtral : « *Si nous n'avons rien à nous dire, dit Camier, ne nous disons rien. Nous avons des choses à nous dire, dit Mercier. (...)* »

Dans seulement trois cas, le compositeur se situe, par rapport à ses origines ou à ses pairs, et très rarement par rapport à une figure tutélaire, un maître. Il s'agit encore d'un constat peu attendu. Les liens de filiation hiérarchique sont délaissés au profit d'affinités horizontales. « *Quant au Lyrisme, il est si naturel à un artiste méditerranéen qu'il est inutile d'en parler* », précise Gérard Garcin sur le mode adouci de la prétérition, pour *Comme*, tandis que Jean-Claude Risset, pour *Sud*, évoque des liens de parité multiples : « *F.-B. Mâche, Luc Ferrari, Michel Redolfi, Georges Bœuf, François Bayle...* »

Les différentes tendances propres à la musique contemporaine, telles que musique sérielle, néo-tonale, bruitiste, électro-acoustique, etc., sont quasiment absentes du corpus, en dehors de quelques références explicites à la musique acousmatique. Si les compositeurs sont amenés à faire la démonstration de leurs compétences critiques et donc à situer leur travail dans la production contemporaine, ils ne le font pas dans ce cadre. La note de programme n'est pas considérée comme un médium propre à la communication entre pairs et à ses modalités critiques, du fait même de son statut pragmatique et de sa brièveté²⁸.

Au terme de cette première partie de l'analyse, portant sur les catégories récurrentes de notre corpus, nos constats sont nuancés. Certes, l'accomplissement d'une fonction d'explication des œuvres emprunte des chemins divers, parfois de traverse, au point de faire de chaque note, un prototype unique. En même temps, un modèle, un noyau dur, est déjà aisément repérable. Les textes répondent finalement à deux questions, l'une sur le pourquoi et l'autre sur le comment. Les compositeurs semblent obéir à un code immanent et conformiste, donnant à ces textes le statut d'objets de communication, dont la finalité est la construction d'un sens commun, alors même que s'y joue la construction de la valeur singulière de leur œuvre. Le grand absent y est cependant l'auditeur (de même que l'interprète²⁹), approché de manière idéale ou prescriptive. Pour Gilles Racot, dans *Exultitudes*, « *La conduite générale de ce travail demande à l'auditeur de ne pas chercher à distinguer les sons de l'instrument des sons traités mais de recevoir le tout.* »

L'analyse par genres communicationnels

La deuxième étape de ce travail consiste à analyser la manière, le style, par lequel les compositeurs de notre corpus écrivent leurs notes de présentation.

Sont-elles informatives, s'offrant comme des modèles fidèles mais réduits de l'œuvre, dont elles capteraient les éléments les plus objectivement descriptibles ? Sont-elles l'expression narrative d'une parole intime et confessent-elles alors un ressenti ? Valent-elles alors pour

²⁸ « *L'activité critique d'un créateur est indissociable de sa propre création.* » (Pierre Boulez, « *Domaine Musical* », *Bulletin international de musique contemporaine*, n°1, Paris, 1954, pp.1-11). Pour autant, les compositeurs interviewés montrent également des réticences à être classés dans une tendance et mobilisent faiblement de telles catégories.

²⁹ Alors que le compositeur Maurizio Kagel fait de l'interprète le destinataire premier de ces textes : « *Ce que la partition contient ne correspond pas à ce que l'on entend. C'est pourquoi les indications concernant l'exécution et les notices explicatives occupent une place qui revenait originellement à l'analyse : celle d'une aide pour l'interprétation destinée à l'exécutant.* » (Maurizio Kagel, *Tam-tam*, Paris, Bourgois, 1966, p. 74).

elles-mêmes, en tant qu'objets esthétiques et littéraires, en écho, en complémentarité ou en concurrence avec l'œuvre ? Les compositeurs y prennent-ils position, cherchent-ils à être convaincants, en déployant une certaine forme d'argumentation ?

De fait, l'analyse aboutit à une classification selon trois « genres communicationnels », informatif, expressif et argumentatif, respectivement sous-tendus par une intention spécifique³⁰.

Ces trois modalités de communication, loin d'être exclusives, sont trois tendances, qui se combinent, s'entrelacent et dont il est parfois délicat d'isoler des éléments. On observe ainsi dans le corpus trois groupes de notices ventilées selon ces trois tendances, mais rarement présentes à l'état pur.

Le genre informatif

Il relève de la fonction première de la notice et affecte un tiers des textes de notre corpus. Les compositeurs décrivent et expliquent les dimensions pertinentes à l'écoute de leur œuvre, faisant de leur notice un espace idéal de rencontre entre composition et réception³¹.

L'écriture se veut objective, impersonnelle ; de fait, 60% des notices font l'économie de la première personne du singulier, marquant ainsi une distance avec l'énoncé. Les verbes y sont conjugués au présent, et plus encore, à l'infinitif. C'est le cas de la note Gérard Garcin, pour *Comme* : « *Utiliser un texte poétique sans le déformer (...) Respecter la charpente rythmique du texte et accuser le lyrisme du poème furent le moyen élu pour répondre au pari.* »

De nombreux connecteurs grammaticaux, temporels et logiques éclairent l'organisation de l'information et du raisonnement, et s'appliquent à éclairer des choix, alors que la disposition typographique privilégie une représentation tabulaire aux items hiérarchisés, souvent soulignés et numérotés. Bernard Fort, dans sa *Grande suite pour Alice* donne sous forme de tableau la liste des différentes parties de la suite, avec ses sous-titres numérotés (*1. Le sommeil d'Alice*, etc.).

Mais la figure récurrente et spécifique du genre est l'inventaire, l'énumération nourrie, précise et ordonnée, portant sur le processus compositionnel et son résultat. C'est le cas de la note de 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...* » ou encore celle de Jean-Claude Risset, pour *Sud* : « *Je les ai multipliées en leur appliquant diverses opérations : moduler, filtrer, colorer, réverbérer, spatialiser, mixer, hybrider.* »

La contrainte référentielle propre au pacte descriptif et explicatif est particulièrement respectée dans ce groupe de notices. Leur but est d'embrayer immédiatement sur l'écoute de l'œuvre, comme en témoigne le lien temporel établi entre chronologie de la création, d'exécution et d'écoute. Pour autant, le genre n'existe pas à l'état pur et s'appuie sur quelques éléments expressifs qui apportent leur force et leur couleur.

Le genre expressif

³⁰ Voir Philippe Breton et Serge Proulx, *L'explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 1996.

³¹ En cela les notes de compositeurs permettent d'observer leurs théories implicites de la réception.

Les notices à dominante expressive sont plus rares, puisqu'elles représentent un peu plus d'un quart du corpus.

Le genre expressif permet d'extérioriser ce que le compositeur a mis de lui-même dans l'œuvre, sa manière personnelle, parfois imaginaire et sensible, de voir le monde. La valeur qui lui est attachée est l'authenticité alors que celle du genre descriptif est l'universalité. Le genre s'appuie volontiers sur des figures de style évocatrices ou allusives, des métaphores notamment, creusant une distance par rapport à la langue ordinaire.

Aucune notice n'est conjuguée intégralement à la première personne du singulier. Le basculement, quand il a lieu dans 40% des cas, est contrôlé et ponctuel. Gérard Garcin confie pour *Comme* que « *Les chants de perpétuelle venue du poète Max Loreau m'ont touché par leur rythmique...* », de même, Allain Gaussin, pour *Les voix de la mémoire* : « *Avec cette œuvre, j'ai souhaité me confronter à l'instrument de musique le plus sensible, le plus émouvant, le plus fragile aussi : la Voix* »

Les comparaisons et les métaphores sont bien présentes dans le corpus, permettant par leur contenu émotionnel ou imaginaire d'exprimer ce qui ne peut l'être autrement, sinon par la musique elle-même. Bernard Fort, pour sa *Grande suite pour Alice*, définit cette œuvre acousmatique comme l'« *écho des bruits et miroir des mouvements* ». Allain Gaussin, pour *Nature et apocalypse selon Ouchi Cha*, précise qu'« *Ici, la musique agit comme un philtre, pour éveiller le silence de l'œil dans son cheminement indicible et imaginaire.* »

Les notices les plus expressives développent un discours parallèle à la matière musicale, à cohérence interne, à partir d'une métaphore originelle puis filée. Dans la notice d'*Intenso*, Gérard Condé file une métaphore dans laquelle l'alto est la « *chèvre de Monsieur Seguin* » alors que « *repus par une abondante littérature, les violoncelles ne dévorent plus les altos faméliques lorsqu'ils viennent brouter sur leur terre* ». « *C'est là une situation émouvante...* », conclut le compositeur qui délivre son ressenti.

Les procédés rhétoriques d'amplification et d'insistance sont également récurrents dans notre corpus, en particulier l'accumulation graduée de termes. C'est le cas du texte de Jean-Pierre Leguay, pour *Madrigal VII* : « *J'ai souhaité écrire une musique claire et fluide, lisible, directe, vivante et souple, savourant la couleur, sans virtuosité intempestive, ni violence.* » et de celui de Guy Reibel, pour *Les chambres de cristal* : « *La musique envahit progressivement, tout devient jeu, geste, initiation, substance même de l'action...* »

L'emploi du superlatif se conjugue, mais rarement, à ces accumulations hyperboliques, chez Xavier Darasse, pour *Masques* : « *allant de la fébrilité la plus inquiète, au calme mystérieux* », comme chez Allain Gaussin, pour *Les voix de la mémoire* : « *le plus sensible, le plus émouvant, le plus fragile* ».

Il est intéressant d'observer l'usage de petites narrations au cœur d'un genre généralement descriptif et avec lequel « *elle entre en conflit*³² ». C'est pourquoi les notices les plus expressives en sont entièrement constituées. L'intégralité de la notice de Michel Decoust, pour *Aubes incendiées*, est une petite narration poétique sur les péripéties de l'aube, à la syntaxe bousculée et allusive (absence de verbe, asyndète, points de suspension, etc.), poème sur le poème mis en musique : « *Crépuscule du matin, Blanchissement de l'horizon, souffle suspendu avant la vie ou le lin blanc de la Mort, et... tout à coup elle est incendiée... Alors les « choses » de la vie peuvent continuer, s'accomplir.* »

Comme avec le récit, les citations viennent animer les descriptions, telles des hypotypes, et en même temps canaliser dans leur espace clos l'effusion expressive. Dans la note de Pierre Bernard pour *Kanake*, seule la citation a une dimension expressive, portée par une comparaison : « *Les deuils disparaîtront comme l'onde qui s'efface en s'élargissant à la*

³² Voir François Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, Nathan-Université, 2000, p. 32.

surface de la rivière. » Dans la note d'*Item* de Pascal Dusapin, la citation extraite du roman *Mercier et Camier* de Beckett expose un dialogue animé entre deux personnages, à la manière d'une stichomythie.

La personnification est une figure, rare dans notre corpus, avec laquelle le compositeur anime son propos en attribuant à l'œuvre musicale les qualités d'une personne, marquant ainsi, après sa naissance, son émancipation. Pour Carlos Roque Alsina pour son *Concerto pour piano et orchestre* : « *L'œuvre elle-même confronte ces éléments dans une structure évolutive, l'ensemble étant guidé à son tour (...)* ».

La longue phrase métaphorique et mimétique de l'œuvre est la figure spécifique du genre expressif dans notre corpus, plus insistante et opulente que précise. Un bon exemple est donné par cet extrait de la note de Suzanne Giraud pour *L'offrande à vénus* :

Articulés par une construction rigoureuse et d'un seul tenant, les fragments d'une ligne incantatoire, tantôt émergent de part et d'autre d'une trame pointilliste où l'individualité des timbres est volontairement neutralisée pour rejoindre l'effet statistique, (tendant en cela à évoquer le grouillement des petits amours représentés par le maître de Venise), tantôt, après une résolution provisoire par un entrecoupement d'impacts verticaux, se dissout puis se recrée, en traversant un univers de soupirs et d'extase, pour surgir en un bouquet de lignes ascendantes sous-tendues par trois accords qui refondent en une ronde obsessionnelle le parcours harmonique de toute la pièce.

Ces petites formes expressives relèvent bien d'un « souci de soi » subjectif et ne sont donc pas que des outils de communication, par le surcroît de significations qu'elles proposent. Elles ne sont pas pour autant de purs objets émotionnels. L'effusion lyrique y est contenue. Elles expriment des affects, un monde imaginaire ou allusif certes, mais de manière cadrée, notamment par des bribes de raison informative ou argumentative. L'expression, très rarement une fin en soi, anime une description et renforce une argumentation. L'hypothèse de la substitution esthétique, après la substitution rationnelle, n'est donc pas non plus vérifiée. Les notices restent sur leur quant à soi et laissent à la littérature et aux arts le soin d'institutionnaliser le regard subjectif.

Le genre argumentatif

Le dernier genre communicationnel, majoritaire dans notre corpus (douze occurrences), est le genre argumentatif. Mais il ne se donne pas comme tel, le but affiché de l'exercice n'étant pas de promouvoir ou de justifier l'œuvre. Nous ne trouverons pas dans les notices une argumentation explicite, par laquelle le compositeur défendrait sa position, incarnée dans son œuvre, en s'opposant à ceux qui défendraient une position autre ou contraire. Les compositeurs ne mobilisent pas non plus de « preuves » afin de convaincre et persuader leur auditoire. Les arguments d'autorité y sont très rares de même que le recours aux filiations tutélaires.

L'argumentation y est de l'ordre d'une intention globale, celle pour le compositeur, de donner et défendre son opinion sur ce que c'est que faire (cette) œuvre, de délivrer les « bonnes raisons » ayant conduit à (la) composer. Le compositeur tient un discours, témoignant d'une posture.

La configuration particulière de ces notices est de présenter un réseau d'indices textuels, chaînés organiquement et graduellement les uns avec les autres, leur donnant un caractère plus élaboré. Les finalités, relevées dans la première partie de l'analyse, s'enchaînent en montant en généralité et en légitimité. Ces éléments fonctionnent, sans être de véritables

arguments d'autorité, comme des points de départ partagés *a priori* avec l'auditoire et sur lesquels l'argumentation pourra se construire solidement.

Christian Eloy pour *De vive voix*, œuvre acousmatique, 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, théorique. Il s'agit d'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.* » Une deuxième finalité, davantage esthétique, s'y articule. Il s'agit d'affronter la tension entre présence et absence, qui fait écho elle-même à la dualité du titre, « *De vive voix... lettre morte...* », ainsi explicité : « *La musique sur bande comporte cette terrible exigence de devoir inscrire définitivement "dans le texte" l'émotion, l'expression, la vive voix.* ». On repère le chaînage et la montée en généralité des finalités aboutissant au dépassement final d'une dualité (ici entre vie et mort, et dans d'autres notices de ce groupe entre discrétion et visibilité, pauvreté et richesse du matériau, etc.).

L'œuvre accomplit la synthèse du champ des possibles. Le chaînage des éléments monte en abstraction et fait de l'œuvre une théorie en acte, ici, de la musique acousmatique. Une problématique est clairement posée : comment pallier l'absence d'espace et de repères scéniques, de la présence humaine de l'interprète assurant traditionnellement le lien entre l'œuvre et le public ?

L'image du « chaînage » que nous utilisons ici n'est pas neutre ; elle renvoie au possible enfermement de l'auditeur dans l'opinion surplombante du compositeur. À cet égard, cet ensemble de notices néglige relativement la dimension audible des œuvres. Pour autant, elles ne sont pas centrées directement sur l'œuvre ainsi défendue mais vers des problématiques transversales ou nouvelles. Dans notre corpus d'œuvres écrites en 1985, elles sont plus souvent associées aux œuvres acousmatiques et aux œuvres vocales et/ou de grande dimension.

Ainsi, le genre argumentatif présente des caractéristiques spécifiques, faisant de la notice un espace persuasif et réticulé, captant les ressources des autres genres pour consolider et dissimuler son dessein. Il est corrélé à une classe d'œuvres, malgré l'étroitesse de notre échantillon, faisant apparaître une typologie spécifique et finement contextualisée.

Si l'analyse thématique met davantage l'accent sur les éléments communs à l'ensemble du corpus, sans réduire le « dicible » des œuvres à une « grammaire » constituée de quelques catégories récurrentes, les genres de communication sont plus clairement discriminants. Ainsi, les notices sont bien des objets de communication. Leur raison communicationnelle n'est cependant que peu orientée vers la participation active de l'auditeur. Ses rares représentations sont celle d'un auditeur abstrait, universel, dont on présuppose la bonne volonté à être éclairé, ému ou convaincu par la notice comme il le sera ensuite par l'œuvre. L'examen comparatif d'un corpus plus récent permettrait d'observer d'éventuelles évolutions, à la faveur de la prise en compte récente d'une conception plus active, sinon participative, du public.

Nous avons choisi un point d'entrée, minuscule mais sensible, dans une approche sociologique de l'œuvre musicale attentive aux processus de médiation³³, « *Le mot désign[ant] ce qui fait lien dans une certaine situation*³⁴ ».

³³ Antoine Hennion, *La Passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.

³⁴ Jean-Pierre Esquénazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Colin, 2007, p. 46.

Au cours d'un exercice par lequel les compositeurs déposent et cristallisent un sens destiné à être commun, sous la pression implicite d'une institution musicale qui en postule la performativité, se construit et se joue en partie la valeur singulière de leur œuvre, et au-delà de leur travail. Les notices sont des dispositifs de médiation paradoxaux par lesquels l'idiosyncrasie des protagonistes est à la fois maîtrisée et consolidée.

Cerner la dimension communicationnelle dont relève notre objet nécessite de compléter l'analyse interne d'un corpus plus ou moins étendu de notices, par celle du point de vue des producteurs et des récepteurs, afin d'impliquer l'ensemble du schéma communicationnel : « *émetteur, messages, contexte, auditoire*³⁵ ».

L'analyse d'entretiens avec des compositeurs, et autres acteurs impliqués dans l'existence sociale de ce phénomène, devrait nous permettre de cerner l'univers de significations et de préoccupations qui lui est associé, de diversifier et comprendre les points de tension déjà relevés, d'approfondir et valider empiriquement nos commentaires.

Il nous faudra de même étudier le point de vue du public, dans le contexte singulier du concert de musique contemporaine, à travers ses usages, attentes et satisfactions en matière de présentation documentaire des œuvres, comme nous avons pu le faire dans une autre situation de réception³⁶.

³⁵ Breton & Proulx, *ibid.*, p. 88.

³⁶ Voir Florence Lethurgez, *Fonctions et usages des médiations paratextuelles des œuvres musicales : le cas des pochettes de disques*, Thèse de doctorat de sociologie, École des Hautes Études en Sciences sociales, 1993.

- « Un Terrain sensible de réception intermédiaire : la discothèque de prêt », Actes du huitième congrès national des Sciences de l'Information et de la Communication, *Les nouveaux espaces de l'information et de la communication*, Université de Lille 3, 1992, p. 333-338.

- « Expérience esthétique ou réception extrinsèque : la visite à la discothèque de prêt », *La posture esthétique*, Sociologie de l'art, n°9, 1996.