



HAL
open science

LES NOTICES D'OEUVRES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. LES NOTICES D'OEUVRES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE. 2023. hal-03941157

HAL Id: hal-03941157

<https://hal.science/hal-03941157v1>

Preprint 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.

Copyright

LES NOTICES D'OEUVRES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE : UN NOUVEL ESPACE DE PAROLE SUR LE TRAVAIL DU COMPOSITEUR

Florence Lethurgez

Résumé :

La musique dite contemporaine constitue selon la problématique du travail de l'artiste et des *tâches du présent* un segment de la musique particulièrement intéressant. L'artiste retenu est le compositeur, amené à écrire des notices de présentation de ses œuvres et de son travail en direction des publics. Nous sélectionnons des notices de compositrices appartenant à une génération ayant connu le contexte social particulier des années soixante-dix, de compositeurs de musique électroacoustique appartenant à une génération ayant connu une crise de cette mouvance au milieu des années quatre-vingt, enfin, les propos sur leurs notices, et plus généralement leur parole, de trois générations de compositrices japonaises, ayant choisi de parfaire leur formation en France. L'analyse a pour but d'identifier les catégories et les genres plus ou moins stabilisés du discours de présentation de soi et de son travail, d'évaluer leur importance relative, et au-delà de cette phase descriptive, de se risquer à établir des corrélations et à construire des typologies. Nous faisons l'hypothèse que les notices de présentation des œuvres, rédigées par leurs compositeurs, constituent un observatoire particulièrement riche, dans lequel sont sédimentées et articulées les traces discursives de l'évolution de leur travail aujourd'hui.

Mots-clés : musique contemporaine ; notices d'œuvres; travail compositionnel, approche compréhensive.

Abstract :

The contemporary music constitutes according to the problematic of the work of the artist and the tasks of the present a segment of the music particularly interesting. The chosen artist is the composer. He is led to write notices of presentation of his works and his work to the public. We select program notes of women composers belonging to a generation who knew the particular social context of the seventies, composers of electroacoustic music belonging to a generation that experienced a crisis of this movement in the mid-eighties. We finally select the comments of three generations of Japanese women composers, who have chosen to perfect their learning of composition in France, about their notices and more generally their speech. The aim of the analysis is to identify the more or less stable categories and genres of the self-presentation discourse and its work, to assess their relative importance, and beyond this descriptive phase to establish correlations and to construct typologies. We make the hypothesis that the notices of presentation of the works, written by their composers, constitute a particularly rich observatory, in which are sedimented and articulated the discursive traces of the evolution of their work today.

Key words : contemporary music; program notes; compositional work, comprehensive approach

1. Les notices d'œuvres au prisme de la sociologie du compositeur au travail

La sociologie des professions considère le travail comme une forme historique d'organisation sociale, reposant sur des critères de plus en plus nombreux et hétérogènes (Dubar, 1998). C'est en cela qu'elle peut s'inscrire dans les nouvelles sociologies, dites sociologie de l'individu (Martucelli et Singly, 2012). Ce sont, du fait de l'accroissement de la diversité des sociétés modernes, les activités de travail à échelle individuelle qui sont les plus impactées, la relation désormais individuelle au travail constituant une épreuve (Linhart, 2015). Celui-ci se singularise, à la faveur de la singularisation de l'individu social (Martucelli, 2010). Le travail n'est pas un donné mais un processus en constante évolution et qui présente des spécificités supplémentaires, déjà bien décrites dans le cas du travail

artistique (Menger, 2002, 2009 ; Heinich, 1996, 2005). Il oscille entre deux acceptions que différencie la langue anglaise, entre *labour* et *work* (Zimmermann, 2010 : p. 397-398), ou encore Hannah Arendt (1959), entre *opus* et *labor*. Le terme de « tâche », en ses usages historiques, renvoie également à une activité déterminée, fonctionnelle et quantifiable d'une part, et au devoir, à la mission valorisante d'autre part¹. Il semble particulièrement adapté à cet entre-deux que constitue le travail artistique.

Il est soumis, structurellement, à un principe d'incertitude, en étant peu régulé sur le plan institutionnel et économique, peu rationalisé sur le plan du rapport coût et avantage (Freidson, Chamboredon, Menger, 1986). Il est soumis à l'imprévisibilité de la demande d'art, au *kunstwollen*² des publics ou à leur volonté vide d'art (Riegl, 1893 ; Passeron et Pedler, 1991, XXXVI). En retour, l'activité artistique leur est opaque, du fait de ses modalités majoritairement privées, diffuses et parcellisées de réalisation (Nicolas-Le Strat, 1998 ; Le Cocq, 2002). Pour pallier cela, le compositeur, comme les autres artistes contemporains, soumet aux yeux du public, les traces de son travail (essais, schémas, manuscrits corrigés, carnets, etc.), procède à son auto-critique génétique, en accompagnant ses œuvres de commentaires. Le public contemporain, et plus particulièrement le public du contemporain, veut voir « *tout ce qu'il y a* » (Mallarmé, 1945, p. 699 ; Durand, 2002), et plus particulièrement laboratoires et coulisses.

C'est paradoxalement cet ensemble de déficit qui confère au travail artistique sa valeur centrale, celle de liberté, toutefois relative, tant le système de la commande et de la subvention lui est vital, notamment dans le cas de la musique contemporaine (Menger, 1983).

La musique dite *contemporaine* constitue selon la problématique du travail de l'artiste et des *tâches du présent* un segment de la musique particulièrement intéressant. Selon une définition esthétique, elle correspond à l'utilisation de langages en rupture avec la tonalité, qu'il s'agisse des musiques sérielles, de textures, aléatoires ou encore électroacoustiques. L'adjectif *contemporain* désigne alors non seulement ce qui est actuel, mais encore ce qui est en rupture par rapport au passé (Aguila, 1995 ; Mathieu, 2004). La définition chronologique appelle la définition esthétique, exige leur mise en relation volontaire, voire volontariste, suivant l'injonction rimbaldienne à être « absolument moderne » (2009 (1873), p. 280). Cela consiste à agir et non à contempler, donc à « *traverser l'écran* », selon l'expression de Michel Foucault au sujet de la démarche du compositeur Pierre Boulez (Foucault, 2001 (1982) : p. 1038-1041). Dès lors, l'examen des catégories sur lesquelles repose, pour les compositeurs, la définition du contemporain, et donc de leur propre travail, notamment son indétermination, ne peut qu'intéresser le chercheur. Il doit prendre en compte le fait que le discours sur l'« indescriptible », l'« indéfinissable » ou encore l'« indicible », appliqué ici à la musique contemporaine, est un récit, distinct de celui qui accompagne la musique classique (Picard, 2011). D'où l'intérêt d'interroger la nature particulière, voire paradoxale, du discours que les compositeurs contemporain tiennent publiquement et es qualité sur leurs œuvres.

L'artiste retenu ici est ainsi le compositeur, plutôt que l'interprète. Il représente la figure emblématique du créateur, de la personnalité unique. Le travail « à la tâche » que constitue la commande lui laisse une grande marge de liberté, et fort justement, d'indétermination. Son identité professionnelle est particulièrement complexe à cerner, comme peut l'être celle de l'écrivain (Heinich, 2000). Il peut s'autoproclamer en tant que compositeur, en même temps que son référentiel de compétences, divers et ouvert (capacités créatrices, intuitives, techniques, gestionnaires, érudition scientifique, habiletés critiques, littéraires, etc.) est laissée à l'appréciation de ses pairs et de ses publics. Son feuilleté identitaire évolue en permanence, d'autant plus qu'il s'agit d'une profession particulièrement ouverte, soumise à des contextes (moyens techniques, environnement institutionnel et juridique, organisateurs, interprètes, publics, etc.) auxquels elle doit continuellement s'adapter (Stevance, 2010). Il se doit de procéder à un travail de composition identitaire accru, afin de construire une cohérence entre des dimensions hétérogènes et nombreuses de l'être et les impliquer, éventuellement, et de manière syncrétique, dans son travail compositionnel. Le facteur explicatif de ce statut d'exception accordé au compositeur réside dans le rapport serré qu'il entretient avec l'œuvre, au

¹ www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A0che : « Quantité de travail qu'on s'est engagé à faire dans un temps et pour un prix déterminé. », « Mission généralement valorisante qu'on se donne ou qu'on accepte par devoir; ce que l'on doit accomplir. »

² Dans l'introduction de l'enquête sur la réception de la peinture réalisée au Musée Granet en collaboration avec Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, Jean-Claude Passeron proposait le terme *Kunstwollen* dans le sens de volonté générale, donc générique, de « recevoir de l'art ».

³ Selon l'expression de Stéphane Mallarmé, afin de qualifier les nouveaux droits, attentes et attitudes, des publics modernes.

sens cette fois du résultat concret de son activité compositionnelle. « (...) *l'artiste n'existe pas avant l'œuvre, de même que l'œuvre n'existe pas avant l'artiste, la production de l'un est production de l'autre* » note Bruno Péquignot (2007 : p. 32). En régime vocationnel (Heinich : 1991, 2008), l'artiste a pour idéal de s'effacer derrière son œuvre, d'être confondu, absorbé, dissout par elle, en ce que seule l'œuvre a la capacité de lui survivre.

D'où notre choix d'étudier plus particulièrement les notices d'œuvres, au titre d'un corpus à la fois nouveau, mal considéré ou oublié, et pourtant particulièrement emblématique d'un contexte socio-musical donné. Les notices nous semblent être un observatoire pertinent en ce que l'activité créatrice du compositeur doit se doubler d'autres activités, à la fois communicationnelle et critique, dont le statut doit être précisé.

Le travail compositionnel, plus particulièrement pour les compositeurs de l'avant-garde sérielle, inclut la théorisation des fondements de sa démarche, l'expression d'un regard méta-compositionnel. « *L'activité critique d'un compositeur (...) est indispensable à sa propre création. Elle est, en somme, un "journal de bord", écrit ou non.* », précisait Pierre Boulez (1954 : p. 31-32). Le compositeur se doit d'être capable de produire, en plus de ses œuvres, un discours sur ses œuvres, depuis son registre d'expertise spécifique, afin de situer de manière consciente et responsable sa démarche, son œuvre en général et chacune de ses œuvres singulières, parmi celles de ses pairs du passé et du présent, qu'il s'agisse de s'inscrire dans d'éventuelles filiations, en regard de modèles ou d'écoles. Cette exigence agrandit le cahier des charges de son travail, et ouvre un nouveau chantier de construction, davantage auto-historiographique qu'autobiographique (Decroupet, 2011, p. 125-145 ; Couture : 2015).

Le compositeur devient également un communicateur. Sa parole prend une consistance particulière, dès lors qu'une articulation serrée est établie et instituée entre son faire et son dire. L'activité compositionnelle n'est pas langagière, aussi l'élaboration de ce discours va-t-elle demander un travail au compositeur qui consiste à isoler les dimensions de son œuvre susceptibles d'être à la fois spécifiques et non résistantes au langage. Cette compétence discursive est destinée aux mêmes cercles de réception que ceux des œuvres, depuis les pairs, les interprètes, jusqu'aux publics. Le compositeur au travail doit intégrer des tâches qui relèvent désormais de la publicisation de ses œuvres auprès des publics (Jeanneret, 2003). Certes, ce tournant communicationnel, qui consiste à prendre langue et à favoriser le dialogue avec le public, s'inscrit dans la continuité d'un principe ancien, le principe de transitivité de l'œuvre, reposant sur la relation commune qui s'établit entre l'artiste, le public et le monde par son intermédiaire. Mais ce principe, fortement remis en question par l'avant-garde sérielle et expérimentale, fait de l'institution concomitante de la notice d'œuvre un objet paradoxal, résidu inconséquent d'un régime transitif lié à la musique classique et à la tonalité, laquelle pouvait s'en passer.

La notice devient dès lors un objet névralgique, fortement investi à charge comme à décharge sur le plan axiologique, suscitant attitudes, théorisations et jugements plus ou moins élaborés de la part des compositeurs, contraints de les écrire pour satisfaire aux exigences des organisateurs de concerts et à leurs rituels tacites de communication (Texier, 1986 ; Verin, 1998).

Nous faisons ainsi l'hypothèse que les notices de présentation des œuvres, rédigées par leurs compositeurs, constituent un observatoire particulièrement riche, dans lequel sont sédimentées et articulées les traces discursives de l'évolution de leur travail aujourd'hui. Leur réunion assure le récit d'une histoire du son musical à l'échelle des œuvres singulières, interconnectées par une norme de communication sociale, tacitement déposée par chaque compositeur, depuis son statut d'auteur. Ce qu'il choisit d'écrire sur l'œuvre constitue les éléments candidats à la récurrence et à la sédimentation, à partir desquels se construit un discours dès lors instituant sur la musique, renvoyant à ce qui est, s'il est admis et repris, considéré comme son essence propre. L'enquête empirique doit dès lors se demander, selon une approche compréhensive globale, qu'elle force performative éprouvent et/ou accordent les acteurs à ces instances discursives, toujours accompagnées de leur objet, l'œuvre musicale ainsi présentée.

2. Une approche compréhensive

Les traces historiques sont très lacunaires et allusives sur des pratiques tacites et informelles, donc impensées, comme l'écriture de notices. Elles n'ont été que peu l'objet d'une théorisation

indigène, ni même d'une catégorisation stable, à même de leur donner une consistance dans l'espace public et scientifique (Couture, Donin : 2011). C'est paradoxalement ce qui en fait un objet riche sur le plan compréhensif, en ce que l'impensé, l'absence de réflexion distancée et située par les acteurs impliqués à les mettre en œuvre et à les utiliser, produit à leur endroit une opulence axiologique particulièrement éclairante sur ce que le travail compositionnel est susceptible d'appeler en terme de discours de la part de ceux qui l'effectuent. Il s'agit donc de comprendre l'univers de sens que les compositeurs associent à la pratique d'écriture des notices et qui a des liens avec la part du sens qu'ils investissent ces textes ainsi que la manière dont ils les fabriquent (Paillé et Mucchielli, (2003) 2012).

L'approche compréhensive privilégie le questionnement réflexif, lequel émerge de situations de tension, de débat, de recomposition, notamment identitaire, face à un premier travail de composition au sens artistique du terme. L'entretien, situation sociale inhabituelle, suscite abruptement travail de réflexion et d'expression sur un objet davantage pratiqué que pensé (Marmoz, 2001 ; Kauffman, (1996) 2016). Les réponses verbales du compositeur données au chercheur le confrontent à la parole qu'il tient sur ses œuvres. Sa parole se prend elle-même pour objet et s'interroge sur ses propres fondements, dans cette situation particulière qui consiste à s'exprimer sur son travail et qui introduit un niveau de réflexivité supplémentaire.

Ces corpus de verbatims portent donc sur des registres nombreux et hétérogènes (représentations, perceptions, valeurs, motivations, affects, besoins, satisfactions et frustrations, préoccupations, etc.). Nous procédons, selon la double exigence d'un traitement formel et sémantique de ces textes, à la catégorisation, à la recension et à l'articulation d'unités de sens, parfois non séquentielles, et superposées, afin de les replacer dans la cohérence d'ensemble d'un matériau linguistique particulièrement protéiforme (Charaudeau et Maingueneau, 2002).

Les principales catégories thématiques recensées sont les suivantes : explication du titre, assignations génériques, filiations, idée germinale, finalités, matériau, traitement, déroulement temporel, description des sons, circonstances de création, moyens techniques, commanditaires, interprètes, etc. Elles sont insérées dans trois genres communicationnels par lesquels les compositeurs choisissent de s'adresser au public : descriptif, expressif et argumentatif (Breton et Proulx, 2012, p. 42-49 ; Lethurgez, 2014a), selon qu'il peut s'agir de dire à l'auditeur « *avec quoi, par quoi, comment, pourquoi, au nom de quoi ma musique est faite* », appelant en filigrane un « *comment elle s'écoute* », plus ou moins injonctif.

Il s'agit autant, pour le compositeur, d'informer que de montrer une capacité à établir des liens explicatifs entre toutes les composantes de l'œuvre composée et son travail. En cela, le texte de présentation est l'objet lui-même d'un travail, qui tente d'articuler un exercice d'écriture à une expérience à forte composante pratique et perceptive, la production d'un sens, à la fois originel et original, à une base objective commune au compositeur et au public. Sa finalité minimale est d'accompagner l'existence sociale de l'œuvre, et maximale d'en assurer la reconstitution. Ainsi, cette pratique interroge-t-elle également la capacité des œuvres à faire sens pour l'ensemble des acteurs.

L'analyse a pour but d'identifier les catégories et les genres plus ou moins stabilisés du discours de présentation de soi et de son travail, d'évaluer leur importance relative, et au-delà de cette phase descriptive, de se risquer à établir des corrélations et à construire des typologies.

3. Le dire de l'œuvre et l'œuvre du dire : trois exemples

Nous choisissons de présenter trois exemples, prélevés dans les segments de corpus larges que nous avons analysés depuis 2013, tant la question du travail est transversale et parcourt de part en part les propos tenus par des regroupements spécifiques de compositeurs. Nous sélectionnons des notices de compositrices appartenant à une génération ayant connu le contexte social particulier des années soixante-dix, de compositeurs de musique électroacoustique appartenant à une génération ayant connu une crise de cette mouvance au milieu des années quatre-vingt, enfin, les propos sur leurs notices, et plus généralement leur parole, de trois générations de compositrices japonaises, ayant choisi de parfaire leur formation en France.

3.1. Les notices de compositrices dans les années soixante-dix : le travail du genre

L'analyse porte, pour ce premier exemple, sur un corpus réduit mais exhaustif de notices d'œuvres composées en 1975 et déposées au Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) à Paris, afin d'intégrer et de prendre la mesure de la dimension institutionnelle et historique du phénomène. Singulier et caractérisé, il est construit par l'institution elle-même, qui nous l'a communiqué, en tant qu'archive classée constituant le cœur de l'activité du CDMC. Nous avons ainsi pris en compte un corpus de fait, sans nous référer à des critères de représentativité⁴.

Il concerne douze œuvres, écrites par sept compositrices, nées entre 1921 et 1945, qui avaient donc entre 30 et 50 ans au moment de la composition : Joanna Bruzdorviev (née en 1943 ; *Einklang*), Adrienne Clostre (née en 1921, *Concert pour le souper d'Elrond, Nietzsche*), Graciane Finzi (née en 1945, *Juxtaposition*), Betsy Jolas (née en 1926 ; *Le pavillon au bord de la rivière, Caprice à une voix, Mon ami, Musique de jour*), Nicole Lachartre (née en 1934, *Il y a mille et mille soleils*), Michèle Reverdy (née en 1943, *Kaleidoscopes, Espaces*), Tona Sherchen (née en 1938, « S... », *Vague t'ao*)

Les années soixante-dix se situent au point intermédiaire entre les débuts de la musique contemporaine et aujourd'hui. Elles s'achèveront sur une période faste, impulsée par la politique de Maurice Fleuret, en faveur de la musique contemporaine, moment d'une politique favorable aux arts contemporains en général et à leur visibilité dans l'espace public et médiatique, et qui connaît un repli progressif depuis le tournant du siècle (Duchemin et Veitl, 2000). En outre, le fait de s'intéresser à une population féminine et d'intégrer des problématiques de genre à notre réflexion, est validé empiriquement par la spécificité de la réflexion et de l'action féministes dans les années soixante-dix (Escal et Rousseau-Dujardin, 1999 ; Buscatto, 2005 ; Ravet, 2005, 2006 ; Malochet, 2007 ; Clair, 2012).

Les catégories, conceptualisantes plus que thématiques, retenues à titre d'exemple ici, comme caractérisant ces notices, correspondent à deux préoccupations d'écriture, évoqués encore plus explicitement dans les entretiens⁵ mais que les compositrices mettent ici en pratique (Lethurgez, 2015c). De fait, le discours consacré au travail artistique, spécifique quand il est proféré par ceux qui l'effectuent, est particulièrement protéiforme et diffus. Son enchevêtrement résiste en partie aux analyses lexicométriques, c'est pourquoi nous faisons appel à l'analyse selon la méthode des catégories conceptualisantes (Glaser et Strauss, 2012 ; Luckerohoff et Guillemette, 2012). Elle nous permet d'isoler des unités significatives, difficilement déductibles des seuls énoncés de surfaces. Elles échappent à la capture par des logiciels de traitement lexicométriques, tant elles sont enchâssées dans la profondeur textuelle, en conformité avec la logique qualitative de la parole, orale ou écrite.

Ces préoccupations se manifestent avec une cohérence et une récurrence dont nous n'avons pas trouvé l'équivalent dans les corpus mixtes de notices que nous avons analysés par ailleurs, notamment de musique électroacoustique.

3.1.1. L'expression et le maintien d'une tension

La première préoccupation témoigne, dans le corpus, de l'expression d'une conscience de la complexité qui caractérise l'exercice d'écriture d'une notice de présentation de sa propre musique de la part des compositrices. Elle se manifeste par une mise tension systématique entre objectivité et subjectivité du propos, universalité et singularité du travail. Elle est articulée à un questionnement implicite ou explicite sur l'ambiguïté de la démarche d'écriture sur la musique.

⁴ Les notices d'œuvres de compositrices constituent un peu moins de 10% du corpus, au moment de notre prélèvement, sachant que ce corpus ne peut être stable. Un travail rétrospectif de dépôt et de veille informationnelle est pratiqué par les documentalistes du Centre comme par les compositeurs qui y sont recensés, à leur libre initiative.

⁵ Nous retrouvons ces deux préoccupations dans les entretiens que nous avons conduits avec un ensemble de compositrices appartenant à des générations similaires à celles des compositrices du corpus de notice.

CHATEAU DE LA ROCHE-COURBON

Le domaine qui s'appelait à l'origine Romette, remonte au XI^e siècle, mais le château actuel ne date, pour les parties les plus anciennes, que du XIV^e siècle ; il se composait alors de quatre bâtiments entourant une cour carrée, flanqués aux angles de quatre tours.

Au début du XVII^e siècle furent percées des fenêtres sur les tours et la façade, agrémentée alors d'une galerie à arcades en anses de panier.

C'est durant la Fronde, approximativement lorsque Condé fut reçu à la Roche-Courbon, que furent créés l'escalier en fer à cheval et les merveilleuses boiseries qui décorent les salons. La cheminée de la magnifique « salle de bains », datée de 1662, est surmontée du portrait de Jean-Louis de Courbon, propriétaire d'alors et cousin par alliance du Grand Condé. Ce fut l'époque de splendeur du château. Il se reflétait dans le miroir d'eau entouré du magnifique parc que nous connaissons encore.

Au XVIII^e siècle, une aile fut détruite pour dégager la cour. Le dernier héritier, le comte d'Hédouville, malgré une brillante carrière politique auprès de Napoléon I^{er} puis de Louis XVIII, dut mettre le château en vente. Il fut acquis en 1817 par des négociants de Tonnay-Charente ; il devait bientôt tomber à l'abandon.

« Qui veut sauver de la mort une forêt avec son château féodal campé au milieu, une forêt dont personne ne sait plus l'âge ?... » Voici l'appel que lançait Pierre Loti dans le « Journal des Débats » du 21 octobre 1908. Il fut entendu par M. Chenereau qui, suivi par son fils, M.P. Chenereau, s'est courageusement attaché à rendre au domaine de la Roche-Courbon la splendeur qu'il avait connue au XVII^e siècle et que de trop nombreux propriétaires successifs n'avaient su préserver.

Jean VERNEY,
Conservateur Régional
des Bâtiments de France

EINKLANG

« Rien n'advient dans l'isolement »

(Lyll WATSON).

« Einklang », en allemand : unisson, l'union, l'harmonie, l'entente.

« ... Unisson »... L'accord de plusieurs voix ou de plusieurs instruments qui font entendre la même note.



Joanna Bruzdorviev

« L'Union » — qui suppose une action commune — désigne l'association, la coopération de différentes choses ou personnes, leur union, de manière qu'elles ne forment plus qu'une seule.

« L'entente » — synonyme d'accord, d'entente aux personnes et implique une union, une convention de sorte de convention mutuelle laissant à chacun la liberté d'agir en dehors de ce qui est commun, moins tacitement entendu ; elle peut être simplement le fait d'être en excellent accord avec quelqu'un, sans forcément partager toutes ses manières de penser ou de sentir (comme Rousseau...).

ARCHIPEL VB

« Archipel VB » est une des œuvres mobiles pour 6 instruments qu'on appelle des Archipels. Ces « pages », lorsqu'elles sont jouées en solo, constituent des œuvres elles-mêmes mobiles ; la « page » de base pose un réseau de structures variables que le compositeur réalise à partir d'éléments

Un rapport ambigu à la parole subjective est manifesté dans la notice de Johanna Brusdorviev, pour sa pièce *Einklang*. Il se manifeste par le maintien d'une tension entre l'objectivité d'une succession de définitions du dictionnaire Larousse, pour le mot-titre, dont la compositrice va jusqu'à reprendre les codes typographiques, et la recomposition intime qu'elle en fait, prélevant ainsi sa propre parole dans la langue, selon les codes du dictionnaire amoureux. Le mot-titre, que la compositrice s'est ainsi approprié, peut dès lors être appliqué à l'œuvre musicale. Sa démarche est d'abord intra-verbale, la notice associant et déclinant des mots avec des mots. Puis elle glisse vers des notions musicales spécifiques. Il s'agit alors d'aller des mots aux sons de manière progressive, en se laissant porter par les métaphores. Sons et sens sont en vis-à-vis, grâce au procédé typographique du trait d'union, (*Unisson – union ; Harmonie – entente*), marquant l'écart existant pour la compositrice entre travail de composition et travail d'écriture.

3.1.2. Une parole pour l'œuvre

La deuxième préoccupation, qui lui est partiellement liée, en ce qu'elle concerne aussi la question des solutions pour dire au mieux la musique avec des mots, s'attache à chercher une parole spécifique en fonction des catégories d'œuvres, genres constitués comme expérimentaux.

Caprice à une voix

Betsy Jolas

Cette pièce fut écrite en 1975 pour le concours International de Chant contemporain de la Rochelle. On m'avait demandé, proposition certes surprenante, une pièce convenant à n'importe quelle voix d'homme ou de femme : Basse profonde, coloratura, contralto, baryton Martin, etc... Il paraissait indispensable dans ces conditions d'offrir à l'interprète un certain nombre de choix : choix de tessiture (l'on dispose d'un "jeu de clefs"), choix de réalisation d'un texte donné, enfin choix de séquences "à option" selon le type de voix, dont certaines "à texte", français ou anglais.

MUSIQUE DE JOUR

"Deux ordres de recherche viennent ici se rejoindre. Il s'agit d'une part d'une nouvelle tentative de concilier rigueur et expression. Cette pièce se rattache ainsi à tout un groupe d'oeuvres d'orientation analogue. On y voit également se poursuivre l'exploration d'un domaine abordé depuis peu : le clavier. Celui-ci étant entré dans mes préoccupations en 1971 avec "Musique d'hiver" pour orgue et orchestre. Quatre ans plus tard, après des oeuvres pour clavecin, puis pour piano, voici à nouveau pour orgue, mais cette fois sans orchestre, "Musique de jour" Double hommage à Bach et à Monteverdi, cette sorte de fugue à 4 voix "in genere rappresentativo" fut achevée dans les derniers jours de 1975."

Betsy JOLAS

Betsy Jolas, pour sa pièce *Caprice à une voix*, met également en tension l'objectif et le subjectif, le général et le particulier : le problème général auquel elle apporte une solution singulière, « un problème que je n'avais jamais eu à résoudre et que personne, je crois, n'avait encore abordé. ». C'est en plaçant son discours depuis le point de vue de l'interprète, celui pour qui le compositeur écrit en ce qu'il fait exister la musique, alors que la notice est destinée au public, qu'elle manifeste le souci de faire coïncider le texte à l'œuvre. Le *Caprice*, pièce virtuose s'il en est, puisqu'il est associé

explicitement à Paganini, s'« offre à l'interprète... ». La virtuosité est de l'ordre de son travail. La notice s'approprie concrètement, physiquement l'interprète, en s'employant à décrire ce qu'il a sous les yeux lorsqu'il lit la partition pour la jouer. La compositrice sacrifie moins au graphocentrisme⁶ propre à la musique occidentale et à ses modalités savantes d'appréhension, qu'elle ne cherche à trouver une parole spécifique : le genre du caprice constitue un défi de performance. La voix de la compositrice s'efface derrière son œuvre dont il s'agit de restituer la singularité au sein même du genre dans lequel elle se range.

Ainsi, ces notices s'attachent particulièrement à forger une parole spécifique en fonction des catégories d'œuvres. La parole varie, s'adapte, en fonction du genre de l'œuvre (théâtre musical, caprice, fugue...), et de la solution qu'a trouvée la compositrice en s'appropriant le genre, afin de ne pas imposer un discours, un style, une voix, mais de se glisser dans des solutions de parole adaptées le plus finement possible à leur objet.

L'indétermination discursive et stylistique est caractéristique d'une posture, propre aux compositrices de ce corpus, qui désire adapter de manière fine, circonstanciée, contingente, le propos du moment à l'objet du moment, afin d'en restituer à la fois la singularité et la place au sein d'un ensemble générique. Par cette quête d'équilibre, les notices se consacrent intégralement à l'œuvre qu'elles servent, sans la rapporter prématurément à un répertoire, une mouvance, un collectif, une finalité, voire à la singularité même de la compositrice, qui pourrait la subsumer. Une recherche d'intégration en réciprocité de perspective entre travail et parole, que nous avons isolée par ailleurs au cours d'entretiens avec des compositrices de ces mêmes générations, se fonde sur un double effacement : effacement du dire derrière l'œuvre, effacement de la vie derrière la musique.

3.2. La musique électroacoustique des années quatre-vingt : le travail de l'environnement collectif et de l'écoute

Un deuxième exemple s'appuie sur l'analyse d'un corpus de notices rédigées par des compositeurs de musique électroacoustique, annexées au dépôt de l'œuvre correspondante et composée en 1985, également au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine à Paris. Le corpus, plus épais que le précédent parce que plus récent et mixte, est constitué de 55 notices d'œuvres, écrites par 42 compositeurs différents.

La musique électroacoustique est un genre particulier au sein de la musique contemporaine, pour les raisons suivantes : originalité de l'environnement professionnel, nouvelles modalités de diffusion, rôle central de la technique, absence d'instruments, d'interprètes, de notation, hybridité entre recherche scientifique et création, etc. (Chion et Reibel, 1976). Nous faisons l'hypothèse qu'il suscite également un discours spécifique sur le travail compositionnel qu'il requiert, dans l'espace communicationnel des notices.

L'adossement politique et institutionnel dont la musique contemporaine, et plus particulièrement électroacoustique, bénéficie, sous forme de ressources matérielles comme les subventions, l'ouverture de Centres de recherches musicaux, et donc symboliques, depuis les années quatre-vingt, confère au discours du compositeur une dimension particulière. L'année 1985 marque cependant la fin de cette période favorable à la musique électroacoustique sur le plan des politiques publiques de soutien à la création la plus expérimentale (Duchemin et Veitl, 2000, *op. cit.*).

3.2.1. Dire l'environnement de travail

Les compositeurs insistent sur les facteurs qui rendent possible et conditionnent le travail de création. Ils établissent et explicitent les liens que l'œuvre entretient avec le monde à l'aide des moyens compositionnels disponibles, et plus particulièrement techniques. Les notices explicitent avec précision, en prélevant ou insistant sur certains traits, les moyens techniques qui leur sont offerts par cet environnement complet de travail que représente le studio. De fait, c'est la technique, à condition d'être soumise à des critères esthétiques, qui contribue à saper l'ordre traditionnel de la musique et à légitimer, à l'époque, le travail du compositeur. La technique, par ailleurs, est valorisée parce que valorisante en son usage pionnier et/ou innovant (Ravet, 2010).

⁶ Il correspond au fait de considérer la notation écrite, la partition, comme la médiation essentielle de la musique.

Allain Gaussin, *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.

Une distinction est systématiquement faite entre le son concret, matériau de départ, et le traitement (Chion, 1995).

Jean Schwartz, *Perpetuum mobile* :
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.

La notice garantit la traçabilité du son d'origine, afin d'apprendre à l'auditeur à « en croire ses oreilles », « à écouter le son à la lettre » (Chion et Reibel, 1976, p. 57). La technique est systématiquement représentée comme un facteur d'extension illimitée des possibles en matière de transformation du son.

Gilles Racot, *Anamorphée* :
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.

Une figure stylistique caractéristique lui correspond : la longue énumération descriptive du travail accompli, de ses différentes phases et de sa complexité.

Horacio Vaggione, *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 récursifs, 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).

3.2.2. Un travail compositionnel indexé depuis l'écoute

La technique, une fois posée en tant qu'environnement de travail, est également présentée dans les notices comme ce qui permet de supprimer les traditionnelles médiations qui segmentent les dimensions de la création, de la notation, de l'interprétation, de la diffusion, enfin de l'audition, et donc à tirer une ligne beaucoup plus droite et directe de la composition jusqu'à l'écoute. Tout le circuit de création et de communication musical se resserre et reçoit son expression la plus dense dans l'espace restreint de la notice.

La spécificité du discours de ces compositeurs est de se déplacer jusqu'à l'acte même d'audition, à même l'oreille du public. Le travail compositionnel est présenté sous la forme d'une « leçon d'écoute » et non d'une « leçon de choses » (Lethurgez, 2015b) dont ils s'obligent à prendre en compte les conditions :

« Il faut aménager avec soin ce parcours de l'écoute, qui doit à tout moment pouvoir trouver, dans le "donné à entendre" de quoi alimenter son activité personnelle, son cheminement parallèlement à celui de la musique. Encore une fois, rien d'extérieur ne viendra au secours de cette relation directe entre haut-parleurs et auditeurs, aucun élément spectaculaire pour renouer un fil qui se romprait, le fil d'une communication intérieure, essentielle, mais fragile. » (Chion et Reibel, op. cit.: p. 290)

Enfin, la question frontale de la perceptibilité du travail entrepris en même temps que celle de sa descriptibilité est explicitement abordée. La mise au point d'un vocabulaire chargé d'indexer les composantes concrètes et sensorielles du son musical trouve dans la notice l'un de ses usages. Le compositeur souhaite communiquer sur ses œuvres avec les termes qui correspondent à son esthétique, aux principes qui orientent son travail ainsi qu'à ses composantes réelles.

Jacques Lejeune, *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, etc.

Les notices mobilisent le geste professionnel (Clôt et Faïta, 2000) qui consiste, pour le compositeur, à présenter son travail symboliquement en articulation avec celle de son résultat concret. Cette concomitance constitue une situation particulière, dans le cas de la musique électroacoustique, écrite au milieu des années quatre-vingt. Les notices, loin d'être repliées sur l'œuvre singulière dont elles constituent l'étiquette externe, abordent tendanciellement des considérations plus larges que dans les corpus contrôlés par d'autres variables que nous avons pu analyser par ailleurs (Lethurgez, 2014b). Ces considérations plus larges touchent à la nature de leur travail, de ses finalités et de ses conditions de possibilité.

Une focalisation sur les studios, les centres de recherche et de création, contribue à montrer que la production de l'œuvre n'est pas le fait d'un auteur isolé mais associe la coopération de plusieurs protagonistes. La notice rend compte d'un mode plus collectif de travail, tel que celui, fort justement nommé, du *Groupe de Recherches Musicales*, à Paris, l'accent étant mis sur la sociation plutôt que sur l'organisation, le groupe, plutôt que le centre (Gayou, 2007 ; Lethurgez, 2015b).

3. 3. Les compositrices japonaises en France : le travail de l'acculturation par la parole

Notre troisième regard porte sur un groupe de compositrices japonaises ayant choisi, dans leur jeunesse, de parfaire leur formation en France et qui y ont découvert l'obligation d'avoir à présenter discursivement leur travail, à leurs professeurs, à leurs pairs, aux interprètes et au public. Nous avons cette fois interrogé dix compositrices, de trois générations distinctes, nées entre les années soixante et les années quatre-vingt-dix, demeurant actuellement en France ou y ayant longuement résidé.

3.3.1. L'épreuve de la parole

La question de la nécessité d'un apprentissage de la parole concomitant de celui de la composition est centralement abordé par l'ensemble des compositrices, quelle que soit leur appartenance générationnelle. Il faut non seulement apprendre la langue pour communiquer, mais plus essentiellement encore pour être capable de l'utiliser selon une modalité culturelle particulière (Charaudeau, 2001) : justifier son travail auprès du professeur et donc maîtriser une logique de l'explication et de l'argumentation propre à la culture française (Breton et Proulx, *op. cit.* ; Lethurgez, 2017).

Cette épreuve, telle qu'elle est relatée à la faveur de l'entretien, éclaire le lien que les institutions françaises d'enseignement de la composition établissent entre parole et musique, notice et œuvre, discours et travail compositionnel.

Rika Suzuki (née en 1960, mariée, sans enfant, vit en France, 2016, domicile)

Au Japon, on ne parlait pas jusque là, mais ici, on parle, et puis il faut décrire, avec les mots, c'est ça qui est très différent.

Misato Mochizuki (née en 1969, mariée, sans enfant, vit en France et enseigne au Japon, 2016, domicile)

On a tous le problème de la langue, et non seulement la langue, mais aussi de culture, ce n'est pas forcément notre culture de parler, tout de suite, comme ça, on a une tendance à être discrète.

La maîtrise de la parole entre dans le référentiel des compétences et des tâches du compositeur. Ce choc culturel est plus grand chez les compositrices nées dans les années soixante et qui n'ont vécu que les prémisses de la « deuxième modernité », européenne comme japonaise (De Singly, 2004 ; Yatabe, 2015, p. 115-138.). Les compositrices de la génération suivante en font encore état.

Yumiko Yokoi (née en 1980, mariée, vit en France, enceinte de son premier enfant, domicile, 2016)

En cours de composition, il fallait parler, et je me suis rendue compte que même si j'avais raison, même si j'ai fait une réponse correcte sur le papier, si je n'explique pas, c'est comme si j'étais nulle. Même si je me trompe, même si je fais de mauvais trucs, mais si je parle bien, je pouvais me sauver (rires). Alors la première ou la deuxième année, j'ai passé plus de temps pour le français que pour la musique.

Il tend à s'amenuiser chez les plus jeunes qui se montrent plus à l'aise avec le régime de singularité qu'il suppose, la démonstration d'une identité personnelle de créateur, et qui ne le mentionnent pas au titre d'une épreuve d'acculturation.

3.2.2. La construction du moi par la parole

Ce que la pédagogie sollicite par la parole, c'est l'expression, qui leur est peu coutumière, d'un moi singulier, mais qui le devient de plus en plus au fur et à mesure de l'avancée générationnelle. Les compositrices de première génération font référence à une expérience de découverte : celle du moi personnel et singulier, grâce au travail de la parole qui gravite autour de la composition. De même, les notices mobilisent-elles un régime discursif de présentation de soi et de son œuvre. La classe de composition prépare ainsi à leur écriture⁷.

Rika Suzuki:

Je crois qu'en faisant mes études, je découvre moi-même. Quand j'écris Epigramme, en l'écrivant, je sens que c'est moi qui sort, c'est cette sensation. (...) je sens qu'il y a quelque chose qui aborde. Je crois qu'il y a quelque chose de très fort, de moi même (...) Egalement, quand j'écris une notice, il y a quelque chose qui sort. Ça, c'est important, ça fait un peu travailler autrement.

3.3.3. Un travail d'individuation compositionnelle

Les compositrices de la génération suivante, nées dans les années soixante-dix, s'emploient de manière plus marquée que leurs aînées, à rendre compte dans la notice de leur être compositionnel plutôt que de leur faire, en partageant avec le public des préoccupations plus subjectives et intimes. La notice devient un espace composite dans lequel différents registres, esthétique, biographique, voire psychologique, se télescopent. Elle est une instance de construction identitaire, qui prend davantage la forme d'un travail d'individualisation, voire d'individuation, compositionnelle que d'un travail d'assimilation d'un héritage historique.

Sanae Ishida (née en 1979, mariée, sans enfant, vit en France, hall d'hôtel, 2016)

Connaître les autres, c'est connaître soi aussi, quand je trouve la différence avec les autres. Il fait ça, mais moi, je ne veux pas faire ça. Il y a cette tendance compositionnelle, mais moi je ne veux pas faire ça. Et à partir de là, moi je commence à voir ce que je veux faire.

Chez les compositrices nées dans les années quatre-vingt et/ou en situation de formation au moment de l'entretien, cette double situation de formation et d'acculturation qui sollicite le moi singulier, trouve sa formulation dans un discours particulier. La compositrice fait dans la notice, la démonstration de sa capacité à s'adapter à la situation présente, dans toute sa contingence.

Kaori Tutsui (née en 1973, célibataire, en formation, télétravail au Japon, Ecole normale de Paris, 2016)

J'ai présenté par exemple mon œuvre de musique électroacoustique, sur un sujet de légende d'Ys, et j'ai expliqué le sujet de la légende d'abord et ensuite j'ai expliqué la technique, l'analyse de l'harmonie, avec le logiciel, et ensuite, comment on construit la musique, parce que j'ai fait l'analyse spectrale du son de cloche d'Ys, et j'ai trouvé beaucoup de timbre dans cette analyse, et j'ai pris beaucoup de ce timbre pour ma musique acoustique, ça je l'ai écrit en français d'abord, après j'ai traduit en japonais.

⁷ D'une manière toutefois informelle, à l'inverse des universités américaines ou canadiennes.

Le sentiment d'être particulières, au sein d'un métier lui-même particulier, est vécu sur le mode de l'évidence, tout comme le fait d'avoir à écrire des notices. Elles peuvent avoir choisi ce métier, et le fait de se former en France, pour cette raison.

Misaki Yanagiara (née en 1998, en formation, célibataire, conservatoire de Boulogne, 2016)
(...) moi, j'ai plus de caractéristiques et c'est entier. On me dit toujours comme ça, vous êtes coréenne, vous êtes chinoise, vous êtes japonaise. Moi, je suis particulière. (...) Même mes amis français me disent, tu n'es plus japonaise (rires).

Mais vous étiez déjà comme ça, un peu particulière, au Japon ?

Ah oui, j'avais vraiment des difficultés au Japon. Et j'étais dépressive, et c'est pour ça que je suis venue en France, c'est plus de liberté et je peux exprimer ce que je veux dire.

Ainsi, l'étude de cet ensemble de compositrices japonaises montre avec acuité l'effet conjoint du déplacement géographique et culturel et de la situation de formation sur le geste professionnel qui consiste à présenter son travail, à l'oral comme à l'écrit. Il n'est pas impensé pour elles, car il constitue une épreuve d'acculturation particulièrement délicate et suscite des postures nuancées en fonction des générations et de la situation dans le cycle de vie et de carrière.

Certaines « découvertes », lors du déroulement de l'entretien, qui décontenaient à la fois le chercheur et son interviewé, sont particulièrement significatives ; elles ont, dans notre cas, contribué à la structuration de notre typologie. Afin d'intégrer certains positionnements non prévus par la problématique initiale (syncrétisme des langages musicaux, géomusique, etc.), nous avons été amenés à mobiliser des préoccupations de recherches plus larges, notamment sur le régime de singularité tel qu'il affecte le travail de l'artiste (Martucelli, 2010 ; Heinich, 2005).

Conclusion :

Le questionnement sur les notices d'œuvres est ainsi susceptible de relever d'un « espace mental d'enquête » (Passeron, 1995) propre aux sciences humaines et sociales. Même si leur écriture ne relèvent pas de pratiques jugées spécifiques (composition, analyse, critique, écoute, etc.), elles peuvent être analysées pour elles-mêmes, en tant que phénomène propre à un contexte particulier. Il ne s'agit pas de se priver du soutien que peut apporter l'approche esthétique et formelle, mais de se garder de relayer les approches normatives qui veulent évaluer la pertinence des notices en regard des œuvres qu'elles servent. De fait, ces jugements font précisément partie de l'analyse.

Pour certains compositeurs, cette pratique relève d'une contrainte contreproductive, pour d'autres, elle se situe au cœur même de l'acte créatif. Mais pour tous, elle interroge la conception qu'ils se font de leur travail, des tâches qui lui incombent, de son sens, au moment où ils doivent apporter des réponses au public. Elle entre également, à ce titre, dans le cahier des charges du travail compositionnel.

Ces coups de projecteurs éclairant successivement trois corpus, de notices et de compositeurs, montre *in fine* que leurs voix, telles qu'elles s'expriment dans ou à propos des notices, sont finement nuancées, selon des postures et des propensions discursives qui portent à la fois les fondements et les enjeux de leur identité et de leur travail.

L'espace de parole de la notice est un espace public d'exposition des dimensions et de résolution des tensions qui affectent le travail créatif. Les trois populations de compositeurs y font état, par exemple, d'une tension entre logique d'appartenance à des collectifs et logique de singularisation, ou de leur déplacement respectif.

Ainsi, l'exercice du travail compositionnel tel qu'il est présenté dans la notice intègre la réflexion sur ses propres conditions sociales d'occurrence. Cet exercice d'écriture, particulièrement réflexif, contribue en cela, à long terme, à son processus d'évolution.

Références bibliographiques :

AGUILA J. (1995), « Musique contemporaine : le temps des ruptures », dans Gumpłowicz P. et al., Paris 1944-1954. Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu, Paris, Autrement, p. 154-155.

- ARENDR H., (1979), *The human condition*, Garden City, Doubleday Anchor Press (1958). Collins (Randall).
- BRETON P. et PROULX S. (2012, 4^e édition), *L'explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*, Paris, La Découverte, coll. « Grands repères. Manuels ».
- BOULEZ P. (1985, 2^e édition) « Probabilités critiques du compositeur », *Points de repère*, Nattiez J.-J. et al., Paris, Bourgeois/Le Seuil (1954), tome 1, p.103-110.
- BUSCATTO M. (2005), « Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du "genre" de l'ethnographe », *Volume !*, n°4, p.77-93.
- CHARAUDEAU P. (2001), « Langue, discours et identité culturelle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 123-124, p. 341-348. [en ligne] : <http://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm>, consulté le 23 juin 2017.
- CHARAUDEAU, P. et MAINGUENEAU, D. et al. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- CHION M. (1995), « Le matériau en question », *Ars Sonora*, n°2, [en ligne] <http://www.ars-sonora.org/>, consulté le 27 février 2014.
- CHION M. et REIBEL G. (1976), *Les musiques électroacoustiques*, Paris/Marseille, INA-GRM/Edisud.
- CLAIR I. (2012), *Sociologie du genre*, Paris, Colin, coll. « 128 ».
- CLOT Y. et FAÏTA D. (2000), « Genre et style en analyse du travail. Concepts et méthodes », *Travailler*, n° 4, p. 7-42.
- COUTURE A. (2015), «(Re)présenter les œuvres musicales. L'exemple des programmes de concert de la Société de musique contemporaine du Québec », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 2, p. 44-66.
- DECROUPET P. (2011), « Aspects de l'auto-historiographie dans les écrits de Stockhausen des années 50 », dans Barthel-Calvet A.-S. et al., *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, p. 125-145.
- DONIN, N. (2011), « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert. L'exemple des programmes de salle du Domaine musical », dans Barthel-Calvet A.-S. et al., *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, p. 31-49.
- DUBAR C. (1998), *Sociologie des professions*, Paris, Colin.
- DUCHEMIN N. et VEITL A. (2000), *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique, 1981-1986*, Paris, La Documentation française, coll. « travaux et documents ».
- DURAND P. 2002, « Entre "foule" et "public", les oscillations mallarméennes », *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales. En l'honneur de Pierre Bourdieu*, Pinto É. et al., Paris, Publications de la Sorbonne, p.105-120.
- ESCAL F. et ROUSSEAU-DUJARDIN J. (1999), *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.
- FOUCAULT M. (2001), « L'écran traversé », *Dit et écrits*, 2 (tome IV), texte 305, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 1038-1041.
- FREIDSON E., CHAMBOREDON J.-C., MENGER P.-M. (1986), « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique ». *Revue française de sociologie : Sociologie de l'art et de la littérature*, n° 27-3, p. 431-443.
- GAYOU E. (2007), *GRM, Le groupe de Recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique ».

GLASER B et STRAUSS A. (2012), La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative (Traduction française de Soulet M.-H. et Euvray K. de *The discovery of grounded theory : strategies of qualitative research*, 1997), Paris, Colin.

HEINICH N. (1991), La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration, Paris, Minuit.

- (2000), *Etre écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte.

- (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.

- (2008), « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », *Socio-logos* [En ligne], n°3, URL : <http://socio-logos.revues.org/1793>, consulté le 30 octobre 2016.

JEANNERET Y. (2003), « Le monde de la musique de Romain Rolland. Figure auctoriale, communication littéraire et travail de l'écriture », dans Vandiedonck D., Da Lage-Py E. et al., *Musique. Interpréter l'écoute*, Cahiers MEI « Médiation & information », n°17, p. 61-75.

KAUFFMAN J.-C. (2016, 4^e édition), *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan, coll.128 (1996).

KAZUHIKO Y. (2015), « Le "dépassement de la modernité" et la sociologie japonaise », *Socio*, n° 5, p.115-138.

LE COCQ S. (2002), *Raisons d'artistes. Essai anthroposociologique sur la singularité artistique*, Paris, L'Harmattan.

LETHURGEZ F. (2014a), « Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine », *Comparatismes en Sorbonne, Écrire (sur) la musique : qui dit quoi ?*, n° 5 [en ligne] http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/9_LETHURGEZ.pdf., consulté le 10 septembre 2017.

- (2014b), « Read music at the concert: program notes of electroacoustic music composers », EMS14 (Electroacoustic studies network), *Electroacoustic Music Beyond Concert Performance*, Universität der Künste, Berlin, [en ligne] http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_lethurgez.pdf., consulté le 10 septembre 2017.

- (2015a), « Word on word : Interviews with electroacoustic music composers on the written presentation of their Works », EMS15 (Electroacoustic studies network), *The Art of Electroacoustic Music*, University of Sheffield, 23-26 June 2015. [en ligne] <http://www.ems-network.org/ems15/book.pdf>., consulté le 10 septembre 2017.

- (2015b), « Le livre sur le disque: Richard Millet, Pierre Gervasoni et la musique contemporaine », *Colloque Université Paris-Sorbonne Le technicien et l'écrivain. Questionner la légitimité des figures de la critique musicale du 20^e siècle à nos jours*, 22 janvier.

- (2015c), « Notes et paroles de femmes: intentions et notes d'intention de quelques compositrices de musique contemporaine », Université Paris 8, Saint Denis (93), MUSIDANSE E.A. 1572 « Esthétique, musicologie, danse et création musicale » *Musique et genre. État des recherches actuelles*, Music and Gender. Current State of Research, 3 et 4 décembre.

- (2017) « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », *Information Géographique, Musique et attachement : lieux, territoires et scènes musicales*, n°1, Belin, p. 86-101.

LINHART D. (2015), *La Comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Toulouse, Érés.

LUCKERHOFF J et GUILLEMETTE F. (2012), *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

MALLARME S. (1945), « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, p. 697-700.

- MALOCHET G. (2007), « La féminisation des métiers et des professions : quand la sociologie du travail croise le genre », *Sociologies pratiques*, Presses de Sciences Po (PFNSP), p. 91-97.
- MARMOZ L. et al. (2001), *L'entretien de recherche dans les sciences humaines et sociales. La place du secret*, Paris, L'Harmattan.
- MARTUCCELLI D. (2010), *La société singulariste*, Paris, Colin.
- MARTUCCELLI D. et SINGLY F. de (2012, 2^e édition), *Les Sociologies de l'individu*, Paris, Colin, coll. « 128 », 128 p.
- MATHIEU J. (2004), « Transgressions impossibles ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 83, p. 39-51. [en ligne] : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-39.htm, consulté le 8 juillet 2017.
- MENGER P.-M. (1983), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion.
- (2003), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Le Seuil.
- (2009), *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Hautes Études - Gallimard/Seuil.
- NICOLAS-LE STRAT P. (1998), *Une sociologie du travail artistique, Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, coll « Logiques sociales ».
- PAILLE, P. et MUCCHIELLI, A. (2016, 4^e édition), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « U » (2003).
- PASSERON J.-C. (1995), « L'espace mental de l'enquête (I) », *Enquête* [En ligne] <http://enquete.revues.org/259>, consulté le 09 septembre 2017.
- PASSERON, J.-C. et PEDLER E. (1991), *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, CERCOM/IMEREC.
- PEQUIGNOT B. (2007), *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan.
- PICARD T., « Musique et indicible dans l'imaginaire européen. Proposition de synthèse », « bibliothèque comparatiste » de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2011, [en ligne] <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html>, consulté le 1^{er} mars 2014.
- RAVET H. (2005), « Féminin et masculin en musique. Dynamiques identitaires et rapports de pouvoir », dans *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société contemporaine*, Green A.-M., Ravet H. et al., Paris, L'Harmattan – Ircam, p. 225-246.
- (2006), « L'accès des femmes aux professions artistiques : un double droit d'entrée dans le champ musical », dans Gérard Mauger et al., *Droits d'entrée dans le champ artistique*, Broissieux, éditions du Croquant, p.151-176.
- (2010), « Les nouvelles frontières du métier de compositeur », dans Stevance S. et al., *Composer au XXI^e Siècle*, Paris, Vrin, p.27-40.
- RIEGL A. (2002), *Questions de Style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, coll. « 35/37 » 1^{re} éd.1893 (trad. Henri-Alexis Baatsch, Françoise Rolland, préf. Hubert Damisch)
- RIMBAUD A., « Une saison en enfer, Adieu », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 1873, p.279-280, 2009, 1101 p.
- SINGLY de F. (2004), *Les uns avec les autres – Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Colin.
- STEVANCE S. et al. (2010), *Composer au XXI^e Siècle*, Paris, Vrin.
- TEXIER M. (1986), « Prière d'écouter », *EntreTemps, Musique contemporaine*, n° 2, p.55-60.

VERIN N. (1998), « Quelles notes de programme pour la musique d'aujourd'hui ? », MEI (Médiation et Information), Le son et la voix, n°8, p. 69-82.

ZIMMERMANN B., « Travail, Labor/Work, Arbeit », Dictionnaire des concepts nomades en Sciences humaines, Christin O. et al., Paris, Métailié, p. 397-406.