



HAL
open science

Le livre sur le disque: Richard Millet, Pierre Gervasoni et la musique contemporaine

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Le livre sur le disque: Richard Millet, Pierre Gervasoni et la musique contemporaine. 2023. hal-03941321

HAL Id: hal-03941321

<https://hal.science/hal-03941321>

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

Le livre sur le disque: Richard Millet, Pierre Gervasoni et la musique contemporaine

Le texte critique, dans un circuit de communication qui va de l'écoute à l'écriture d'une part et de la lecture à l'écoute d'autre part, est destiné à informer l'oreille des publics, grâce à la médiation d'un « grand écouteur », le critique professionnel, spécialiste de la restitution de son expérience comme de l'objet de cette expérience. Les sélections et avis qu'il y assume sont candidats à devenir des repères pour l'auditeur, en vertu d'une conception sociale de la pratique mélomane reposant sur un rapport construit de manière progressive et cohérente. Nous faisons l'hypothèse que le cas particulier de la critique de la musique contemporaine offre un point d'observation spécifique de ce circuit de communication. Absence de répertoire stabilisé, œuvres se donnant dans l'inouï, diversité sans école, rôle particulier du disque, nouvelles opportunités du numérique, etc. en constituent quelques raisons.

L'investigation qui fait l'objet de cette recherche s'appuie sur l'analyse croisée de deux livres, l'un de Richard Millet¹, écrivain, l'autre de Pierre Gervasoni², critique spécialisé, deux projets éditoriaux comparables³, susceptibles de nous permettre d'isoler les caractéristiques qui se rangent le plus clairement de part et d'autre des deux modalités d'une variable principale : critique littéraire *versus* critique experte. Il s'agit, dans les deux cas, de recenser des disques de musique contemporaine, et donc de réunir et d'ordonner une pensée sur des objets disséminés, sous la forme d'un recueil de chroniques, genre tacitement codifié.

L'opportunité nous est ainsi donnée, rare en milieu naturel, *a fortiori* pour des activités à forte dimension symbolique, d'observer *toutes choses étant égales par ailleurs*, en quoi le rôle d'écrivain ou de technicien devient paradigmatique de nuances significatives dans la manière de critiquer les mêmes objets : inventivités d'écriture, modes d'adresse au lecteur, justifications, engagements envers la musique contemporaine, effets de légitimité⁴, etc.

Notre approche est qualitative et compréhensive⁵. Elle repose sur un travail de catégorisation (à partir de traits et domaines d'écriture) et de mise en relation de ces catégories, afin de les replacer dans la cohérence d'ensemble que constitue l'univers de sens des deux auteurs. Elles ne peuvent pas apparaître à la seule analyse de surface, tant elles sont enchâssées dans la profondeur textuelle, en conformité avec la logique qualitative de l'écriture. Il s'agit ensuite, en un mouvement synthétique, de caractériser les rôles sociaux qui en commandent le déploiement et qui présentent ici une typicité remarquable. De fait, l'approche du technicien consiste à outiller l'écoute, celle de l'écrivain à construire une mystique de l'écoute. Ce travail constitue ainsi une étape. Sa finalité est de contribuer à appréhender d'autres figures à partir de l'analyse de corpus plus larges et diversifiés.

1. Millet et l'écoute poétisée

L'ouvrage s'ouvre en précisant les circonstances et les modalités du passage de la chronique

¹ MILLET, R., *Pour la musique contemporaine*, Paris, Fayard, 2004.

² GERVASONI, P., *La musique contemporaine en cent disques*, Paris, Éditions MF, 2007 (réédition 2008).

³ Notamment en termes de dates de parution, genres et formats textuels, profils médiatiques des auteurs, etc.

⁴ Ne serait-ce que la légitimité associée au livre. Réunissant des textes inscrits dans le temps court de la chronique, il permet de construire une mémoire cohérente, un répertoire, ce qui n'est pas neutre dans le cas de la musique contemporaine, et de rencontrer un autre public, lequel va puiser dans sa profondeur.

⁵ Pour une synthèse de cette approche, voir PAILLE, P. et MUCHIELLI, A., *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2013 (3^e édition).

au livre :

« Il s'agissait de rendre compte, dans la vieille *Revue des Deux Mondes*, à l'instigation de Jeanne Caussé [...], des disques qui paraissaient, en tant qu'écrivain précisément, donc à ma guise, et non en musicologue, encore moins comme critique musical⁶. »

Une démarche est rapportée à un rôle dans un texte qui prend dès lors un statut de discours. « Pour », premier mot du titre, inscrit l'ouvrage dans l'économie du don qui caractérise la relation de Millet à la musique. L'écriture restitue ce que la vie de l'écrivain doit à la musique contemporaine.

1-1. Faire livre : une quête d'unité

Cette quête d'unité, constante, définit le but et le chemin du travail critique, qui conduit l'écrivain à ramener l'éclatement du propos et de son objet à l'ordre d'une expérience d'exception. Millet regroupe ses chroniques, lapidièrement intitulées par les noms des compositeurs, en chapitres et sous-chapitres selon deux niveaux de titres, à l'aide de signifiants forts, lui permettant de soumettre des collectifs spécifiques de musiciens, de même que sa conception du *contemporain* en musique, à ses préoccupations d'écrivain⁷.

Ces entrées constituent les nœuds d'un réseau serré de catégories qui s'entrelaceront à des notions récurrentes, cette fois à l'intérieur des textes, sécrétant les fils conducteurs d'une totalité significative. Millet établit des liens subtils entre les chroniques en mobilisant un lexique idiomatique, à valeur à la fois descriptive et prescriptive⁸. Un langage métaphorique recouvre par ailleurs l'ensemble du texte selon une autre configuration réticulée, puisant à un même domaine-source : *désert, mer, ciel, étoile, nuit, aube*, etc. : « cette musique est lecture, et cette lecture une projection de l'éclat sonore sur le ciel nocturne [...] »⁹. L'expérience d'écoute est portée par la métaphore de l'exploration de territoires sonores. Moins outil cognitif que preuve d'une expérience unitaire possible, la métaphore renvoie à l'essence *interpellative* de la musique et assure le transport des dualismes musicaux (silence *versus* bruit ou aigu *versus* grave, etc.) vers les dualismes existentiels (mort *versus* vie ou visible *versus* invisible, etc.). Millet utilise davantage la comparaison que la métaphore, de manière à souligner le travail de l'imagination à l'écoute de la musique et celui, plus réflexif encore, de l'écrivain sommés de choisir ses mots : « cet Etang cerné de rides peut être entendu comme l'image métaphorique [...] »¹⁰. Aussi renvoie-t-elle autant à la musique qu'à l'écriture.

La musique est l'objet d'un discours affirmatif sur sa capacité à être et accomplir *ceci et non cela*. Il structure le déroulement du propos et conjugue description, explication et jugement : « Il ne s'agit pas d'une transposition psychologisante du poème de Baudelaire, mais d'une confraternité esthétique¹¹ [...] ». La musique est rapportée à la littérature dès que possible (langue, titre, texte, intrigue, etc.), jusqu'à former avec elle un nouvel ensemble narratif. Millet se montre systématiquement soucieux de qualifier la nature de la relation unissant la musique à la littérature. Les signifiants *lecture* et *écriture* sont porteurs d'un double jeu relationnel entre musique et littérature d'une part, musique et écoute d'autre part :

« La deuxième lecture [...] met en musique l'ébauche d'un hymne [...] confrontant le

⁶ p. 9-10.

⁷ Par exemple, « Exils », « Trajectoires, archipels, sillages », « Tombeaux », « Musique et littérature », « En miroir », etc.

⁸ Portant sur des qualités de la musique (*puissance*), sur ce qu'elle mobilise (*silence*), interroge (*temps*), ou encore produit (*méditation*), etc.

⁹ Boulez, p. 160.

¹⁰ Fineberg, p. 128-129.

¹¹ Lévinas, p. 124.

discours musical au fragmentaire du texte en tentant d'abolir les différences entre mots et musique, de sorte que là aussi musique et verbe collaborent à une désintégration du sens qui est peut-être l'aurore d'une signification nouvelle¹². »

La programmation discographique est retravaillée sous la forme d'un corpus, d'un parcours raisonné, selon le genre, testamentaire et propre à insister sur ce qui demeure, de la *biographie d'une œuvre*¹³ : « C'est la musique vocale qui fonde les moments de l'évolution webernienne : cantates, chœurs et surtout lieder [...]»¹⁴.

La citation n'est pas insérée, telle une sentence, pour venir adouber telle ou telle affirmation du critique, mais pour s'incorporer au commentaire sans en entraver la fluidité. La parole du compositeur est intimement mêlée à celle de l'écrivain. Son échelle est celle de l'expression, voire du mot ; elle fait écho aux prélèvements ponctuels auxquels procède Millet à l'écoute des œuvres :

« *Chain to the Rythm*, le dernier mouvement, repose sur 'de petits fragments de cellules rythmiques', typiques du minimalisme et d'Adams lui-même, mais dont certains ostinatos rapides et massifs ont quelque chose de ce qu'on entend chez Bruckner¹⁵. »

La description des œuvres successives repose sur une énumération équilibrée de ces mêmes traits ponctuels et caractéristiques : emprunt, forme, référence littéraire, etc. :

« [...] le minimalisme de *The Watery star* [...] ; le piano solo de *An Schwager Kronos*, sorte de lied [...] ; *L'Espace aux ombres* [...] enfin, dont le titre est emprunté à Henri Michaux [...]»¹⁶.

1-2. La tradition du contemporain

Millet semble procéder par ailleurs à une entreprise globale de *délabelisation* de la musique, de gommage des tendances collectives et conditions contextuelles, considérées comme des échelles de présentation réductrices¹⁷. C'est principalement à l'occasion de leur évocation qu'il exprime ses goûts et dégoûts, leur donnant au moins cette importance-là :

« [...] non pas des facilités post-modernes ni des niaiseries *new-age*, encore moins des fantasmes de métissage de la world music, mais le haut souci de ce qui peut nous faire passer des ténèbres à la lumière¹⁸. »

Les critères qui ont présidé à la sélection des disques, artefacts techniques, n'apparaissent pas. Le déictique « ici » en est l'unique trace. Le disque de musique contemporaine est présenté une fois pour toutes comme « miraculeux¹⁹ », du fait de l'engagement et de l'excellence de ses interprètes. Il est envisagé dans sa seule fonction de programmation, et non dans sa capacité à créer des conditions spécifiques d'écoute. La possibilité de réécoute est associée au confort offert par la culture de masse :

« [...] car cette musique est si prenante qu'on a envie de retourner à son commencement, ce qui n'est pas sans modifier notre rapport à l'écoute, laquelle ne saurait avoir lieu 'en boucle', comme le veut une pratique consumériste de la musique [...]»²⁰.

¹² Zender, p. 245.

¹³ Nous reprenons l'expression éponyme du livre d'Yves Bonnefoy sur Giacometti, Paris, Flammarion, 1991.

¹⁴ Webern, p. 32.

¹⁵ Monk, p. 205.

¹⁶ Dufourt, p. 123.

¹⁷ Nous appelons « label » différentes formes d'assignations collectives historiques, telles que le *post-moderne*, le *new-age*, le *néo-romantisme*, le *sérialisme*, etc., ou conceptuelles, telles que le *savant* et le *populaire*, le *traditionnel* et le *moderne*, etc.

¹⁸ Schnittke, p. 114.

¹⁹ p. 10.

²⁰ Dusapin, p. 91.

Le compositeur est présenté en apesanteur historique. Les questions de notoriété, de légitimité et de réception relèvent d'un sens commun réducteur que l'écrivain se doit de corriger. En revanche, les pliures biographiques les plus éprouvantes (maladie, deuil, exil, etc.), sont systématiquement présentées comme des événements en lien avec le travail de gestation des œuvres : « En juin 1985, une attaque cérébrale plonge le compositeur dans un coma dont il sort miraculeusement ; sa musique en sera transformée [...]»²¹. Le *contemporain* est une essence et non une période : « [...] le contemporain est un état d'esprit bien plus qu'un fait historique [...]»²². La musique construit sa contemporanéité en dialoguant avec la tradition²³. Les genres les plus stabilisés ou prestigieux sont mobilisés (symphonie, opéra, etc.) en tant que pôles de référence. La forme de l'œuvre, systématiquement définie, y est ramenée : « C'est la notion même de symphonie qui est ici interrogée et réfutée dans les cinq sections [...]»²⁴. L'emprunt, citation musicale ou collage, est érigé au statut de *geste* : « Hersant tisse entre passé et présent, par le biais de la citation, un lien qui ressortit autant à l'hommage qu'à la modernité de l'acte citatif [...]»²⁵.

Les liens de filiation sont établis avec précision, la relation maître-élève en constituant la quintessence. Les dédicataires sont toujours précisément nommés, maîtres, parents morts dont il faut revivifier la mémoire. La musique est, dans son entier, de même que l'activité qui consiste à la chroniquer, un *memento mori* : « Ce sont là des œuvres qui font appel à la mémoire : non seulement à la capacité de mémorisation de l'auditeur, mais celle qui a quelque chose de tombal, de mémoriel [...]»²⁶.

1-3. Une mystique de l'écoute

Enfin, l'unité et l'essence de la musique requièrent une écoute particulière. La description de la musique autorise le passage, chez Millet, de ce que la musique *est* à ce que la musique *fait* à l'auditeur. Elle est fondamentalement *interpellative* : « La musique de Jean-Louis Florentz nous appelle à nous dresser dans le matin du monde [...]»²⁷.

Les opérateurs principaux sont les instruments dont le timbre agit sur l'imaginaire de l'auditeur et confère à l'œuvre son identité : « Ce qui se désintègre ici, c'est un timbre 'en ses composantes individuelles' qui se propose à nous dans une rutilance inouïe [...] comme des mouvements de nuages qu'on ne se lasse pas de contempler»²⁸. Ce dernier constitue la part de connu d'une création littéralement *inouïe*. La description de la singularité sonore est ainsi préférée à la définition du procédé compositionnel, à l'inverse des notices de compositeurs²⁹. D'où la mention exhaustive de la formation instrumentale dans l'espace pourtant restreint de la chronique. Millet construit des couples scellés entre un instrument et un interprète :

« [...] l'alto de Christophe Desjardin, amplifié, est extraordinairement émouvant dans son parcours complexe à travers la démultiplication des instants qui fait accéder la

²¹ Schnittke, p. 114.

²² p. 9-10.

²³ p. 13 notamment.

²⁴ Berio, p. 45.

²⁵ Hersant, p. 107.

²⁶ Hurel, p. 127.

²⁷ Florentz, p. 108-109.

²⁸ Murail, p. 122.

²⁹ LETHURGEZ, F., « 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?* Paris, Mai 2014, (en ligne), http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/9_LETHURGEZ.pdf.

musique à une royauté qui s'invente là, sous nos yeux ouverts à toutes pierreries rêvées³⁰. »

De même précise-il le travail de construction par le compositeur d'instruments séparés en macro-instrument : « faisant du quatuor à cordes non plus le lieu policé d'une conversation, mais un instrument unique [...]»³¹. » L'instrument est intégré d'une manière intime au commentaire de la musique et partage avec elle des signifiants communs : « [...] dont la chanteuse Janet Pape et la flûtiste Cécile Daroux portent les fluctuations micro-tonales à un lyrisme d'une belle hauteur³². »

Au cœur de cet ensemble discursif peuplé de nombreux protagonistes (compositeurs, interprètes, instruments, etc.), une place importante est respectivement allouée à l'écrivain-auditeur et au lecteur-auditeur. Le pronom personnel « je », indexant le premier, est systématiquement voué à devenir « nous », une entité abstraite et universelle qui représente le second. La musique chroniquée est l'objet d'une évaluation selon un mode superlatif destiné à emporter le collectif vers la finalité ultime de la musique. Composition, interprétation et écoute sont, en même temps que l'écriture, unifiées dans une expérience intérieure vouée à aller au-delà des contradictions apparentes :

« Rarement musique nous aura placés devant nous-même, de façon non psychologique : c'est nous et ce n'est pas nous que nous suscitons en l'écoutant ; c'est notre appartenance à l'espèce humaine [...]»³³. »

Le livre est présenté comme la « leçon d'une écoute³⁴ ». Millet en restitue l'exercice avec soin. Elle exige une ascèse, un *retrait*, afin de parvenir à déconstruire les certitudes liées au confort social ou discographique. La réalisation d'un retournement entre écoutant et écouté en est la résultante : « en l'écoutant nous pouvons dire que nous sommes écoutés par elle [...]»³⁵.

Le texte milletien se présente ainsi comme un concentré de significations ordonnant un ensemble de constituants enchâssés de manière serrée chargé d'assurer le passage du particulier à l'universel. L'agencement littéraire est ici premier. Il s'agit davantage de *faire livre* chez Millet que de *faire guide*. Son geste d'écriture consiste à élaborer une grammaire de sa propre écoute, destinée à intégrer les parties dans un tout. L'œuvre critique se situe là chez l'écrivain, dont la quête spirituelle transforme un moment de l'histoire de la musique en ontologie. Le centre de gravité de l'entreprise critique est l'écrivain lui-même à travers l'expérience d'écoute qu'il donne en offrande à la musique contemporaine, laquelle, en échange, donne sa matière à la pensée de l'écrivain.

2. Pierre Gervasoni ou l'écoute outillée

Le projet de constituer une critique experte de la musique, plus particulièrement contemporaine, est lié à la professionnalisation de la musicologie³⁶ comme à la cohabitation universelle des répertoires, notamment grâce au disque. Gervasoni se saisit de ce projet.

³⁰ Dalbavie, p. 126-127.

³¹ Lachenmann, p. 246.

³² Pape, p. 173.

³³ Crumb, p. 97.

³⁴ p. 11.

³⁵ Paysages, p. 281.

³⁶ Voir par exemple l'un des premiers bilans institutionnels consacré à cette question : BACHMAN, P., *La musicologie en France entre impasse et mutation: état des lieux et enjeux politiques*, Paris, Les éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Coll. « Rapports de la recherche : Recherche, musique et danse », 1992.

Aussi, prend-il en compte le disque, sous tous ses aspects. Il mobilise des éléments d'expertise et cherche à laisser transparaître une personnalité reconnaissable par le public, en assumant un ton volontiers ironique ainsi qu'une double logique de « coup de dé » et de « coup de cœur »³⁷. De même que chez Millet, une position est associée explicitement à une démarche.

2-1. *Faire guide : une diversité mimétique*

L'objectif clairement affiché par Gervasoni est d'offrir un guide d'écoute à ses lecteurs. L'agencement des paragraphes, la distribution des œuvres entre les paragraphes, propre aux deux pages systématiquement consacrées à chaque disque, sont modulés selon une étonnante diversité de combinaisons par Gervasoni comme autant de solutions pour adapter très spécifiquement son propos à son objet. Le texte entre dans une relation de *mimétisme* avec la musique, en s'appuyant sur certaines ressources graphiques, typographiques et tabulaires. L'expression « LE TAO EST PARTOUT » se retrouve, par exemple, à quatre endroits significatifs du texte et selon quatre tailles différentes de police de caractère, surimposant ainsi au commentaire sa dynamique visuelle³⁸. Ce mode de présentation et de représentation témoigne à la fois du souci pédagogique de ramener l'inconnu au connu, en proposant un équivalent graphique de la musique, et de celui d'inscrire l'écrit critique dans une relation spéculaire avec elle.

L'appareil de titres est décliné selon quatre niveaux de profondeur de manière à obtenir un texte réparti et indexé très finement³⁹. Gervasoni mobilise volontiers le jeu de mot et témoigne d'une posture décomplexée envers les réalités sociales de la musique contemporaine, comme par exemple avec *Oser une étude de marché esthétique*⁴⁰. Les sous-titres vont jusqu'à atteindre le niveau des œuvres singulières, le critique surimposant son propre titre à celui d'une œuvre, la renommant ainsi selon son point de vue : « PLAISIR DE L'ABANDON (*La rivière*) ; PLAISIR DU JEU (*Un jardin*) (...) »⁴¹. Il descend très bas dans la sous-catégorisation afin de restituer la complexité de la musique et de faire en même temps la démonstration d'une capacité de technicien à classer finement ses objets. Il procède ainsi à une démarche parfaitement inverse à celle de Millet de *descente en singularité*.

La métaphore est mobilisée par Gervasoni comme un outil de communication qui lui permet, à l'inverse de Millet, de juxtaposer des registres et des champs lexicaux très divers, selon une logique de distanciation avec le vocabulaire musical et de rapprochement avec des domaines incongrus. Les références systématiques aux mondes du quotidien et du divertissement viennent s'opposer à celles qui sont associées habituellement au champ culturel savant. Gervasoni s'amuse à superposer deux réseaux métaphoriques afin de conférer de la densité à des textes très concis, afin de *couvrir*, au sens journalistique, l'intégralité du disque en peu de mots : le titre *L'enfance de l'art par électrochocs* mêle les univers du cirque (« grand clown du passé ») et de la médecine (« électrochoc »)⁴². La métaphore anime une description *scénarisée* des œuvres portée par les instruments, véritables personnages vivant des péripéties :

³⁷ p. 5.

³⁸ Xu Yi, p. 176-177.

³⁹ Le premier niveau concerne chacune des quatre parties du livre qui sont elles-mêmes ventilées en sous-catégories. Chaque disque recensé reçoit un titre *ad hoc*. Des paragraphes, des œuvres, voire des parties d'œuvres, ont enfin leur propre titre.

⁴⁰ Ligeti, p. 66.

⁴¹ Manoury, p. 110-111.

⁴² Monnet, p. 78-79.

« L'alto, tremplin pour accéder aux *Espaces acoustiques* dans le volet I, devient passerelle pour aller du V au VI. L'orchestre se disperse comme une volée de moineaux sous l'effet épouvantail des cors⁴³ [...] ».

2-2. Le compositeur, sujet chroniqué

Du fond que constitue cette description très approchée de la musique, se détache nettement le portrait du compositeur. Le véritable sujet de la chronique, selon un circuit court qui va de l'être au faire compositionnels, est moins l'œuvre que le compositeur, centre de gravité de l'ensemble du propos. En témoigne la récurrence de formes syntaxiques selon lesquelles le nom du compositeur est le sujet de l'œuvre : « *Matalon déclenche* » ; « *Matalon parvient* »⁴⁴. L'être compositionnel se définit comme attitude, goût, intention, attributs habituels du portrait psychologique. Gervasoni a recours à des citations de compositeurs à la faveur desquelles ceux-ci exposent leurs intentions, procèdent à une introspection, plutôt qu'ils ne décrivent leurs procédés d'écriture : « Olga Neuwirth se dit 'dépressionniste', par réaction à l'expressionnisme dont son pays a été le berceau⁴⁵. » Les chroniques adoptent un mode narratif qui convient au portrait dynamique du compositeur comme à la description des œuvres. Ils se voient réunis en une même péripétie⁴⁶ :

« Comme la précédente, la *Lesson 2* tend à lever les inhibitions du compositeur. [...] mais la musique se lâche davantage [...]. Et la longue cadence du violoncelle électrique plaide pour une jouissance en solo⁴⁷. »

L'être est ramené au faire sans précautions, selon un modèle implicite « où les œuvres figurent ici des personnifications [...], en chair et en os, de la notion d'artiste [...] »⁴⁸.

Cependant Gervasoni, contrairement à Millet, se montre sensible aux dimensions pragmatiques du monde musical et les fait intervenir en contrepoint serré du portrait du compositeur. Les *labels* (*pop music*, *post-modernisme*, *sérialisme*, etc.) sont mobilisés en tant que catégories d'analyse pertinentes. Le *contemporain*, selon les codes de l'exercice expert, est défini de manière exhaustive et synthétique : « Des titres à creuser, des références culturelles très pointues, des principes d'écriture hautement spéculatifs, des effectifs réduits mais ciblés [...] »⁴⁹. La situation historique est toujours évoquée à l'échelle fine de la décennie. Elle permet de situer les différentes « manières » d'un compositeur, au sein de « courants », d'« écoles », autant qu'en terme de filiation directe avec un maître :

« Inaugurée avec l'*Itinéraire* par un cénacle d'élèves de Messiaen, elle se développe dorénavant dans le cercle des proches de Boulez. Le seuil suggéré ici par Dalbavie est tout simplement celui des années 1990.⁵⁰ »

Les questions d'influence, d'hommage et de filiation sont traitées comme des objets de comparaison et non de révérence : « Moins radical que Lachenmann, orfèvre que Pesson [...]. Plus direct que Xenakis, construit que Scelsi, inquiétant que Pécou, palpable que Feldman [...] »⁵¹.

Les mécanismes de construction de la notoriété sont identifiés. Les grandes institutions (Villa

⁴³ Grisey, p. 17.

⁴⁴ Matalon, p. 139.

⁴⁵ Neuwirth, p. 125.

⁴⁶ Durieux, p. 192-193.

⁴⁷ Romitelli, p. 85.

⁴⁸ Greif, p. 202.

⁴⁹ Birtwistle, p. 116.

⁵⁰ Dalbavie, p. 23.

⁵¹ Sciarrino, p. 149.

Médicis, INA-GRM, IRCAM, etc.) sont systématiquement citées comme autant d'éléments déterminants. Enfin, les ensembles instrumentaux constitués (l'*Itinéraire*, l'*Intercontemporain*, etc.) entrent dans le référentiel identitaire des compositeurs.

2-3. Les outils de l'écoute

De même que le régime de présentation de la musique s'appuie sur des données concrètes, l'ouvrage s'adresse à des types d'auditeurs plus ou moins sensibles à une façon de connaître la musique : « ceux qui tentent l'aventure de la musique contemporaine en donnant la priorité au critère de la sensibilité⁵² ». Cette destination justifie le travail critique comme préconisation de modes d'écoute. C'est pourquoi Gervasoni témoigne d'un souci didactique d'explicitier sa démarche : focalisation sur la personnalité du compositeur⁵³ et expression imagée⁵⁴. Il garde, avec les moyens propres à la critique technicienne, la main sur l'auditeur, alors que Millet délègue ce pouvoir à la force *interpellative* de la musique. De même, à l'inverse de Millet, n'extrait-il pas les traits saillants d'une écoute subjective, mais énumère-il dans un souci d'exhaustivité les composantes et les caractéristiques générales des œuvres : « Des timbres, qui vont de la flûte de Pan vitrifiée au frottis de ballon de baudruche [...]. Des débits, qui vont des pulsations [...] au [...]. Des expressions qui vont de [...] au [...]»⁵⁵. La scénographie instrumentale, dans son potentiel dynamique et dramatique, intègre les qualités sensibles du timbre : « *Replica* constitue une véritable scénographie de la fin avec, par exemple, disparition de l'instrument soliste derrière le grésillement des maracas⁵⁶. » Le jeu instrumental est ramené à sa dimension la plus physique : « On n'a plus droit à une main de pianiste mais à un jeu de phalanges, aussi désincarné que le xylophone squelettique de la Danse macabre [...]»⁵⁷.

Enfin, pour Gervasoni, les textes critiques sont avant tout à mettre en relation avec des disques, lesquels contribuent à façonner l'expérience d'écoute : « [...] la pertinence de la notice (textes, illustrations) et la lisibilité de la maquette (couverture, inserts) ont aussi compté dans le choix de disques [...]»⁵⁸. Les conditions d'écoute entrent dans le régime de présentation des œuvres, Gervasoni allant jusqu'à décrire les gestes physiques d'appropriation du support.

« Ce luxueux volume se déploie en deux temps trois mouvements. Un premier temps pour ouvrir l'épais Digipack et découvrir un double cliché de marine nocturne. Un second temps pour aller au terme du large dépliant discographique et contempler l'alignement panaché de trois CD et d'une reproduction de tableau. Un premier mouvement pour approcher l'œuvre musicale par le biais de la notice (glissée dans l'image picturale), un autre pour libérer chaque CD de son ancrage plastique et voir apparaître la toile dont il s'inspire [...]»⁵⁹.

La descente que fait Gervasoni dans la matière même du support suit encore le mouvement inverse de la montée dans l'abstrait qu'effectue Millet.

Ainsi Gervasoni nous livre-il implicitement sa conception idéale de la critique : un discours

⁵² p. 105.

⁵³ « Dans la plupart des cas, elles prennent place au sein d'une monographie aux allures de portrait », p. 6.

⁵⁴ « Expression imagée susceptible de donner un avant-goût de la musique. », *loc. cit.*

⁵⁵ Monnet, p. 79.

⁵⁶ Bartok, Eötvös, Kurtág, p. 97.

⁵⁷ Oustvoslkaïa, p. 68-69.

⁵⁸ Dufourt, p. 19.

⁵⁹ Dufourt, p. 170-171.

expert mobilisant des outils adaptés à la fois à la nature diversifiée de la musique contemporaine et à celle des auditeurs. Le régime de présentation de la musique est fondé sur la contingence, y compris matérielle. Les éléments susceptibles d'être porteurs de sens pour l'auditeur ne font pas partie d'un réservoir constitué ou se donnant sous forme de tropismes d'écriture. Gervasoni semble signifier qu'il n'y a pas de modèle systématique qui fonctionne avec la musique contemporaine.

Aussi, les deux livres, à partir d'un projet similaire, sont traversés par des antagonismes systématiques, liés aux positionnements respectifs du critique-écrivain et du critique-technicien. L'un est dans le don, l'autre dans l'irrévérence. L'un invoque des essences, l'autre des contextes. L'un mobilise des références cultivées, l'autre fait appel à des savoirs experts. L'un est dans l'évitement du disque alors que l'autre en fait un support décisif. L'un adopte une écriture homogène afin d'intégrer l'auditeur abstrait dans l'unité d'une expérience métaphysique, l'autre mobilise une boîte à outil avec laquelle il bricole des segments d'écritures hétérogènes afin de s'adapter aux besoins différenciés d'auditeurs concrets. L'un est dans l'affirmation métaphysique, l'autre dans le souci, méta-critique, des effets de sa démarche auprès des auditeurs. L'usage de la métaphore, s'il est constant chez les deux auteurs, n'a pas le même sens et ne répond pas aux mêmes *logiques sociales*⁶⁰. Cette impeccable répartition peut ravir le sociologue mais également le conduire à faire l'hypothèse que les rares rapprochements qu'il a pu établir sont susceptibles d'être plus significatifs. Quel sens donner à cette insistance sur l'instrument, par exemple, bien plus systématique que dans les notices de compositeurs ? Quel sens donner, sur un plan très différent, à cette absence de réserves marquées concernant les disques, les compositeurs et les œuvres⁶¹ ?

⁶⁰ Selon l'expression de Gabriel Tarde, *La logique sociale*, Paris, Félix Alcan, 1895, qui correspond, pour nous, à une pensée multiple et hétérogène, par opposition à la pensée déductive et formelle, et mise en pratique et en mots dans la vie quotidienne. Cf. Mucchielli, A., *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Colin, 1996, p. 156.

⁶¹ En phase avec la disparition de la critique polémique au 20^e siècle.