



HAL
open science

La musique électroacoustique à l'épreuve de la communication. La notice de compositeur, de l'archive à la médiation

Florence Lethurgez

► To cite this version:

Florence Lethurgez. La musique électroacoustique à l'épreuve de la communication. La notice de compositeur, de l'archive à la médiation. Séminaire PER, Feb 2021, Avignon, France. hal-03945661

HAL Id: hal-03945661


<https://hal.science/hal-03945661v1>

Submitted on 18 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



**La musique électroacoustique
à l'épreuve de la communication.
La notice de compositeur,
de l'archive à la médiation**

Florence Lethurgez
Centre Norbert Elias
AMU – IUT d'Aix-en-Provence
Séminaire PER Université d'Avignon
Vendredi 19 février 2021

Le programme de recherche

- La communication dans le domaine de la musique
- L'action de *commusication*: une épreuve
- La verbalisation de la musique
- Les notices de compositeur
- La musique contemporaine
- La musique électroacoustique
- L'approche compréhensive

L'EMS : Electroacoustic Music Studies Network

- « **Read music at the concert: program notes of electroacoustic music composers** », [en ligne] EMS14 (Electroacoustic studies network), *Electroacoustic Music Beyond Concert Performance*, Universität der Künste, Berlin, 2014b [URL : <http://www.ems-network.org/IMG/pdf EMS14 lethurgez.pdf>]
- « **Word on word : interviews with electroacoustic music composers on the written presentation of their works** », [en ligne] EMS15 (Electroacoustic studies network), *The Art of Electroacoustic Music*, University of Sheffield, [URL : <http://www.ems-network.org/ems15/book.pdf>].
- « **What is communicating for an electroacoustic music composer ?** », EMS 2018 (Electroacoustic studies network), *Electroacoustic Music : Is it still a form of Experimental Music ?* Firenze – Italy, 20-25 juin 2018, [URL : <http://www.ems-network.org/IMG/pdf LETHURGEZ Florence EMS18.pdf>]

Les compositeurs

- François Bayle : 1932
- Pascale Criton : 1954
- Beatriz Ferreyra : 1937
- Graciane Finzi : 1945
- Christine Groult : 1950
- François-Bernard Mâche : 1935
- François Paris : 1951
- Elzbieta Sikora : 1943
- Gilles Racot : 1951
- Jean-Claude Risset : 1938-2016
- Daniel Terrugi : 1952
- Nicolas Vérin : 1958

Trois relations

1 Rapport à la notice et à la communication

- Une théorie de la communication vs une théorie de l'information
- Une pratique spécifique vs périphérique
- Un média à modéliser vs une étiquette contingente
- La communication et la composition : deux activités entrelacées vs distinctes

2 Le rapport au public et à l'écoute : intégré ou extérieur

- La spécificité de la musique électroacoustique : problématique d'écoute vs de notation
- Des notices écrites depuis l'acte d'audition vs de composition
- Travailler les conditions concrètes d'écoute vs neutraliser l'influence des notices

3 Le rapport à l'enquête et au chercheur

- Une explication historique critique collective vs individuelle
- Un dialogue avec la chercheuse vs une division du travail

Relation 1: la notice

- Une théorie de la communication ou une théorie de l'information
- Une pratique spécifique ou périphérique
- Un média à modéliser ou une étiquette contingente
- La communication et la composition : deux activités entrelacées ou distinctes

1.1

Compositeur organique:

Une théorie de la communication

Nicolas Vérin :

A partir du milieu du 20^e siècle, où on n'est plus confronté à un langage unique et clairement identifié, les codes ne sont plus du tout communs avec l'auditeur ; et l'œuvre doit s'auto-expliciter. Et comme il n'y a plus de critique, en plus, même à la radio...

1.1

Compositeur organique:

Une théorie de la communication

Daniel Terrugi :

Il y aurait beaucoup à dire des bios, de la manière dont les compositeurs vont modifier leurs bios, tout au long de leur carrière. Après, il y a un autre élément qui peut être utilisé avec beaucoup d'ambiguïté, c'est la dédicace: ça fait partie de la notice.

1.1

Compositeur organique:

Une théorie de la communication

Daniel Terrugi :

Là où le titre devient important, au-delà du point de vue du compositeur, c'est pour le public. Parce que c'est pour lui une manière d'identifier et c'est une porte d'entrée dans l'œuvre.

C'est là où je vais m'orienter par rapport à la notice. C'est un début de sens, préalable musical, un contexte de réception, que le lecteur, que l'auditeur, dans ce cas, va avoir par rapport à l'œuvre. Il va entrer en résonance avec cet écrit, ou pas !

1.1

Compositeur organique:

Une théorie de la communication

Vérin :

Je souscris tout à fait à ça. L'ennui, c'est que ça mobilise des moyens assez considérables, pas seulement financièrement, mais en nombre de personnes, et en temps. Je ne peux pas non plus être partout, comme on nous demande d'être aussi beaucoup plus présents sur les aspects de nos projets, par exemple d'opéra multimédia.

1.1

Compositeur archive:

Une théorie de
l'information

François Bayle :

J'ai, par rapport aux notices, un regard de biais, bien que comme compositeur, je me sois comme tout le monde évertué de dire des choses, dans l'émoi du travail, enfin, dans le sillage, plus ou moins émouvant, de l'effort. C'est une espèce de « ouf ».

Je me place à un autre endroit, qui est la documentation d'une œuvre musicale, c'est-à-dire quelles sont les informations, contextuelles, qui sont nécessaire d'avoir, pour appréhender une musique utilement, pour l'enrichir, pour la mettre dans sa vraie situation d'écoute, pour être face à elle, muni d'un savoir des choses, qui sont utiles par rapport aux circonstances, au contexte, à la situation dans laquelle l'œuvre survient, ce qui est avant et ce qui est après, dans quel environnement, vers quelle tendance, etc.

1.1

Compositeur archive :

Une théorie de
l'information

François-Bernard Mâche :

En rassemblant mes notices, sur 100 œuvres différentes, de 1957 jusqu'à maintenant, on devrait forcément percevoir une évolution dans ma façon de commenter mes œuvres.

1.1 Compositeur archive:

Une théorie de
l'information

François Bayle :

C'est de la mise en scène, la notice. J'ai tendance à penser, par contre, qu'une œuvre a besoin d'un contexte (silence) et j'ai tendance à penser que le contexte, il est d'autant plus intéressant, que l'auteur y a peu pris part. En tant qu'explication de son œuvre, moi je dis, elle a valeur zéro, mais en tant que para-oeuvre, en tant qu'œuvre aussi, parce que de la même main, sortie du même cerveau...

Elle fait donc fait partie des pièces à l'appui, elle est intéressante pour montrer ce qu'elle dénote : de l'auteur, sa culture sur certains points, son inculture sur certains autres, les termes qu'il emploie fréquemment, les termes qu'il n'emploie jamais, alors qu'ils seraient tellement appropriés...

1.1

Compositeur archive:

Une théorie de
l'information

François-Bernard Mâche :

C'est pour ça que dans mon livre, chaque notice d'origine est suivie d'un commentaire qui la corrige, ou qui la refait, ou qui la complète.

1.1

Compositeur archive :

une théorie de
l'information

François-Bernard Mâche :

La notice est trop brève, pour exposer des idées un peu complexes, et parce que ces idées, il faut les justifier, donc donner des exemples, analyser, discuter; et une notice n'est pas le lieu pour faire ça. La notice, ce n'est pas une réflexion très poussée.

1.2

Compositeur organique: Une pratique spécifique

Pascale Criton :

Il y a eu cette école, autour de Jean-Etienne Marie, ou d'une certaine manière, il y a eu une forme de la notice. On peut dire qu'il y avait une espèce de cercle, qui avait un certain rapport à la notice, et dans laquelle on pouvait prendre le temps de dire des choses.

1.2

Compositeur organique: Une pratique spécifique

Nicolas Vérin :

Il y a aussi une tentation du compositeur de guider l'écoute de l'auditeur, qui est d'autant louable, et peut-être même nécessaire, que la plupart des œuvres aujourd'hui vont être entendues une seule fois par un public déterminé.

Et donc il faut faire mouche du premier coup, sinon l'œuvre est foutue.

1.2

Compositeur organique: Une pratique spécifique

Nicolas Vérin :

La plupart du temps les compositeurs écrivent soit pour les confrères, soit pour le petit milieu, déjà convaincu, et généralement, plutôt parisien.

Enfin, c'est un indice même plus profond que leur démarche même de composition...

Je pense qu'il y a aussi dans le discours, une volonté de manifester son appartenance, à une tendance, ou à un réseau.

1.2

Compositeur organique: Une pratique spécifique

Daniel Terrugi :

Je vois beaucoup de notices, et je travaille beaucoup avec les compositeurs.

Il y a le compositeur qui (silence) voudra jamais mettre le commanditaire, le rebelle ; il y a celui qui cite le commanditaire à chaque fois, et il y a celui qui le met une fois à la création, et ensuite il laisse tomber parce qu'il a compris que c'est un geste obligatoire. Il y a aussi un contrat dans lequel on s'engage, une forme de remerciement.

1.2

Compositeur archive:

une pratique
périphérique

François-Bernard Mâche:

La notice est trop brève, pour exposer des idées un peu complexes, et parce que ces idées il faut les justifier, donc donner des exemples, analyser, discuter, et une notice n'est pas le lieu pour faire ça.

1.2 Compositeur archive:

une pratique
périphérique

François-Bernard Mâche:

La notice, ce n'est pas une réflexion très poussée. On demandait aussi aux compositeurs de faire des articles de fond, et il y a eu des revues, par exemple Musique en jeu, en français, qui se sont spécialisées dans ce genre de position théorique, ou l'œuvre apparaissait un peu comme un exemple à l'appui d'une thèse.

1.2 Compositeur archive:

une pratique
périphérique

François Bayle :

La première chose que ça prouve, c'est que le compositeur a besoin de... manifester son existence, par rapport à des pairs, réels, ou supposés. Et cette manifestation lui est presque, je ne dirais pas plus importante, mais aussi importante, que la manifestation de sa musique.

Il y a le merveilleux commentaire du photographe, qui d'ailleurs, d'une façon générale, est l'axe poétique de Cocteau : « puisque ce mystère nous dépasse, feignons d'en être l'organisateur » (rire). Alors moi je dirai que c'est le résumé de toutes les notices.

1.2

Compositeur archive:

une pratique
périphérique

François Bayle :

C'est quelque chose qui est assez bâclé, enfin vite fait. Car, c'est quelque chose qui demande du travail malgré tout, si on veut que ce soit bien écrit.

C'est toujours difficile d'écrire, c'est toujours douloureux d'écrire. Si on écrit ce qui vous passe par la tête, on relit, c'est stupide : « ah non, je donne une très mauvaise image de moi-même... »

Mais enfin, malgré tout, on sait très bien que c'est quelque chose de secondaire, et même carrément... d'inutile.

1.3

Compositeur organique:

Un média à modéliser

Nicolas Vérin :

J'essaye de pas utiliser un vocabulaire trop spécialisé, de pas trop m'appesantir sur le point de vue du compositeur, de la forme, de la technique, mais plutôt de donner des pistes... que les gens soient un peu à l'affut, et ça devrait les aider à suivre ce qui se passe, et à avoir une conduite de l'écoute.

1.3

Compositeur organique:

Un média à modéliser

Daniel Terrugi :

Depuis quelque temps, j'ai une façon (silence). Souvent j'essaie d'expliquer le titre, pourquoi j'ai choisi ce titre, et quelle est la relation entre ce titre, le projet et l'œuvre.

C'est des notices qui expliquent un peu généralement, le contexte de l'idée, la raison du titre, et puis ça s'arrête là.

1.3

Compositeur organique:

Un média à modéliser

Nicolas Verin :

Le problème, c'est finalement de parler pour des gens qui sont comme moi, c'est assez naturel, c'est ce qui me vient.

Et dans la mesure où il n'y a aucun dialogue qui prélude à l'établissement de ces textes, qu'on fait tout seul, et qu'on nous publie, quoi qu'on écrive, on retombe dedans à peu près automatiquement.

1.3

Compositeur organique:

Un média à modéliser

Pascale Criton :

C'est extrêmement étroit, on ne peut pas parler. Il faut glisser sa parole.

Christine Groult :

C'est un vrai moment d'écriture; c'est très court et complexe, dense. Je n'ai pas du tout une écriture facile, donc j'arrive à écrire, mais ça me demande beaucoup d'effort.

1.3

Compositeur organique:

Un média à modéliser

Christine Groult :

Je suis très sensible à l'écriture, à la belle écriture, aux belles formulations entre l'idée et la façon de la dire.

1.3

Compositeur archive:

une étiquette
contingente

François Paris :

Sur le fond, dans les notices, il y a un peu de tout.

Ça va de l'anecdote, du déballage intime, jusqu'au truc le plus abstrait imaginable, auquel personne ne comprend rien.

Ça va de la notice dont on comprend immédiatement le rapport avec l'œuvre qu'on va entendre ou qu'on a entendue, jusqu'à celle qui est complètement déconnectée de la réalité.

Je pense qu'il y a autant de notices que de formules.

1.3

Compositeur archive:

une étiquette
contingente

François-Bernard Mâche :

Je ne sais pas si vous avez parcouru mon livre, c'est très variable selon les oeuvres et selon les époques. Ça va du poème ésotérique aux considérations purement pratiques, il y a toutes sortes de solutions...

Graciane Finzi :

Ma façon d'écrire change au fil des œuvres et selon les œuvres. C'est les œuvres qui vont faire changer mon écriture, et quand je retrouve des notices anciennes, je n'éprouve pas le besoin de les changer...

1.3

Compositeur archive:

une étiquette
contingente

Graciane Finzi :

Les notices vont dépendre de l'humeur de l'œuvre, de ce qu'on veut raconter. Je ne pense pas qu'il y ait, pour moi, une catégorie de notices.

Elzbieta Sikora :

Je n'ai pas une méthode, je mets ce que je pense être intéressant pour le public, d'où m'est venue l'idée de composer une pièce comme celle-là, par exemple.

Ce n'est pas figé. Chaque compositeur essaye d'adapter sa façon d'écrire la notice à ce qui se passe autour de lui, à ce qu'il a lu, parce qu'un autre a fait ça... Chacun fait selon sa sensibilité, sa façon de voir sa propre musique, et sa façon d'approcher le public.

1.3

Compositeur archive:

une étiquette
contingente

Graciane Finzi :

Est-ce qu'on veut expliquer vraiment l'œuvre au public? Est-ce qu'on lui livre toutes les clés ? Est-ce qu'on lui livre son cœur ?

Ça doit être l'œuvre normalement, pas ce qu'il y a d'écrit.

Tout ça va dépendre de ce que l'on veut raconter, de ce que l'on ne veut pas raconter, et de ce que, spontanément, on a envie de dire aussi.

1.3

Compositeur

archive:

une étiquette
contingente

Elzbieta Sikora :

Je n'aime pas trop non plus dévoiler tout : je jette quelque chose devant et je voudrais que ça fasse un écho. J'essaye de donner une ou deux clés à l'auditeur, mais qui ne sont pas des clés simples, directes ; il faut que lui aussi essaye de comprendre. J'essaye de garder un certain mystère, pour que tout ne soit pas clair. Je n'ouvre pas la porte, j'entrouvre (rires).

Beatriz Ferreyra :

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

1.4

Compositeur organique:

La communication et la
composition : deux
activités entrelacées

Nicolas Vérin :

Je pense qu'il y a nécessité aujourd'hui dans les œuvres de contenir leur mode d'emploi. Le début d'une œuvre doit permettre d'identifier clairement de quoi il s'agit et comment l'écouter.

1.4

Compositeur organique:

La communication et la composition : deux activités entrelacées

Pascale Criton :

Je l'écris au dernier moment, mais je reprends des mots. C'est fait de choses qui s'écrivent au fil du temps et de l'écriture de l'œuvre. Même s'ils ne sont pas arrachés comme ça, au dernier moment, ils viennent de plus loin, de l'accompagnement de la composition.

Christine Groult :

Quand le compositeur écrit sur une création, il est encore dedans. C'est pourquoi je l'écris juste après, c'est vraiment un prolongement de l'acte, c'est même comme un aboutissement, une sorte de petite synthèse d'un parcours.

1.4

Compositeur organique:

La communication et la
composition : deux
activités entrelacées

Gilles Racot :

*Il y a des notices qui sont très flatteuses,
très prometteuses. On lit une notice, on
dit, ça va être superbe et puis, l'œuvre... il
ne se passe rien musicalement... c'est
consternant.*

1.4

Compositeur organique:

La communication et la composition : deux activités entrelacées

Nicolas Vérin :

Cette idée que ce soit pertinent ou non, l'écrit du créateur sur son œuvre, Baudelaire en parle. Il va même plus loin : il dit que le créateur est le moins bien placé pour parler de son œuvre...

Un créateur travaille, de manière très focalisée, sur son être profond et sur ses questionnements. Quand il produit, il y a des choses qui passent à travers, sans qu'il ou elle s'en rende compte. Et puis il y a des choses qu'il travaille beaucoup plus, qui correspondent à des difficultés qu'il peut avoir, dont il n'est pas conscient. Et ce sont ces difficultés qu'il va essayer d'améliorer.

1.4

Compositeur organique:

La communication et la composition : deux activités entrelacées

Pascale Criton :

La notice d'une même œuvre peut donc varier en fonction du contexte, et donc être réécrite. Une notice n'est pas une carte d'identité, à l'inverse de la fiche technique.

Gilles Racot :

L'œuvre est prise dans son contexte d'écoute; la notice doit suivre, et donc évoluer. Je reviens sur le texte du projet (pour une commande) dans la notice, parce que j'ai gardé des choses... mais il y a de grosses différences. Surtout quand c'est formel : l'écriture transforme le projet lui-même.

Daniel Terrugi :

Je les ai réécrites au fur et à mesure que les œuvres ont été rejouées et où on m'a demandé une notice. Alors, j'ai détruit l'ancienne, je ne garde pas de trace philologique...

1.4

Compositeur archive:

La communication et la composition, deux activités distinctes

François Bayle :

Ce sont des œuvres en elles-mêmes, avec pas mal de distance avec la musique qu'on entend. A se demander si ça a le moindre rapport. Enfin, c'est la même personne. Mais ce sont deux faces : c'est Janus.

Graciane Finzi :

Quand on me demande une notice, j'arrive à la faire le jour où j'arrive à la faire; c'est-à-dire que j'y pense, puis il y a le moment où ça se déclenche.

Non pas parce que je ne veux pas m'y mettre tout de suite, mais parce que je ne peux pas m'y mettre parce que : soit il faut que je révise l'œuvre, soit que je m'attache à un passage particulier que je veux expliquer.

1.4

Compositeur archive:

La communication et la composition, deux activités distinctes

Graciane Finzi :

Comment écrire une notice a priori ? Je ne pourrais pas parler de la matière musicale complètement, et c'est très difficile de ne pas être illustratif dans ce cas-là.

La notice serait très banale, elle ne viendrait pas d'un vécu. Je n'aurais pas vécu mon aventure. C'est une aventure une œuvre, on raconte son aventure.

C'est pour ça que la notice n'existe que par les compositeurs.

1.4

Compositeur archive:

La communication et la composition, deux activités distinctes

François Paris :

Il y a des compositeurs, vous aussi, qui peuvent écrire une notice en fonction du public...

Ah non. Parce que quand vous faites une notice, vous faites une notice. Moi, je n'ai jamais refait de notice. Vous avez fini une œuvre, vous avez fini une œuvre. Et après, il y a ce côté fétichiste du type qui : « oui à l'époque j'avais des idées très précises là-dessus... ». D'où l'importance de la notion d'œuvre.

Comme quelque chose de clos ?

Voilà. Je ne sais pas comment sont mes collègues, mais je ne suis pas capable d'expliquer une œuvre avant de l'avoir finie, parce que je ne sais pas où je vais, enfin, quand même un peu.

1.4

Compositeur archive:

La communication et la composition, deux activités distinctes

Elzbieta Sikora :

Ça arrive de l'écrire avant, parce que souvent on nous demande une notice au moment de la commande. Alors là, c'est se jeter dans le grand océan, car la musique s'écrit un peu d'elle-même, donc on ne sait pas trop où elle va aboutir.

Donc la notice initiale, c'est souvent juste une idée : combien de mouvements, combien d'instruments, comment ils vont se comporter les uns par rapport aux autres ?

Il n'y a pas de la grande littérature, au moins pour mon cas.

1.4

Compositeur archive:

La communication et la
composition, deux
activités distinctes

François-Bernard Mâche :

Et vous savez pourquoi, pour telle notice, vous avez eu besoin de modifier des choses ?

Non, ça c'est vous qui me le direz, je n'ai pas assez de recul.

Ce n'est pas en fonction de ce que vous imaginez de l'évolution des publics ?

Non, non, non.

C'est d'autres aspects de l'œuvre en question que vous...?

Oui, par exemple, ou d'autres motivations, que je n'avais pas pu signaler. C'est très variable, cela dépend des œuvres; mais c'est certain qu'il y a peu de notices que j'aurais envie de signer telles quelles aujourd'hui.

1.4

Compositeur archive:

La communication et la
composition, deux
activités distinctes

Jean-Claude Risset :

*Finally, I realized, when
writing program notes, or even
writing the pieces, that I often
developed a kind of scenario,
telling a kind of story, like
in Le raid pour Hiroshima.*

1.4

Compositeur archive:

La communication et la composition, deux activités distinctes

Elzbieta Sikora :

Comme je touche rarement à mes pièces, je ne fais pas de modifications; je considère que c'est fini. Donc changer la notice, si l'œuvre est restée la même, je ne vois pas trop la nécessité.

François Bayle :

En réalité, ça n'est intéressant que lu après. Son côté annonceur, son côté préparateur, est totalement illusoire.

Relation 2: le public

- Spécificité de la musique électroacoustique : écoute ou notation
- Des notices écrites depuis l'acte d'audition ou de composition
- Travailler les conditions concrètes d'écoute ou neutraliser l'influence des notices

2.1 Type organique:

spécificité aurale de la
musique
électroacoustique

Nicolas Vérin :

A un moment donné, on mettait beaucoup en avant la technologie, on disait: c'est une œuvre avec ordinateur; maintenant on va dire :nouvelles technologies, interactivité, cultures numériques, arts numériques... On retrouve un peu les mêmes trucs vingt ans plus tard.

2.1 Type organique:

spécificité aurale de la
musique
électroacoustique

Nicolas Vérin :

La musique acousmatique requiert une écoute différente. Il y a des musiciens accomplis, qui n'arrivent pas du tout à entrer dans la musique acousmatique, parce que, précisément, ils n'opèrent pas ce basculement. Ils n'arrivent pas à trouver l'autre façon d'écouter, et donc ils sont totalement hermétiques à cette musique.

Ils ne vont pas entendre le son pour lui-même, ils ne vont pas jouir de la plasticité de ce son, et de ses transformations, de sa morphologie...

2.1 Type organique:

spécificité aurale de
la musique
électroacoustique

Daniel Terrugi :

Je pense que les œuvres électroacoustiques ont un type de notice particulier, qui a une forte relation avec la nature technique de ce qui est en train de se faire, et avec la nature sonore de la musique.

Daniel Terrugi :

La première chose qui me vient à l'esprit et qui est en amont de la notice, c'est le besoin de nommer les choses. Donc les œuvres ont des noms. Et le corollaire de ce nom, c'est cet objet multiforme, qu'on appelle la notice, qui peut aller de deux lignes à quelques pages. Mais c'est un grand maximum, parce que le contexte, en principe, n'est pas favorable à une lecture trop longue.

2.1 Type organique:

spécificité aurale de la
musique
électroacoustique

Christine Groult :

Le titre se travaille pendant toute la composition, et puis tout d'un coup, il arrive, il se pose (rires).

Gilles Racot :

Sinon, le titre... C'est un travail de plus longue haleine que la notice. J'aime bien que ça concrétise et que ça synthétise à la fois la sonorité. Donc le titre doit avoir quelque chose qui se rapproche de la sonorité, de la rugosité de l'œuvre, sa fluidité...

Avec le titre, déjà, j'ai une partie de la notice; le titre est un peu une synthèse réduite. En expliquant le titre, j'explique l'œuvre.

2.1 Compositeurs archive:

musique
électroacoustique et
absence de notation

Jean-Claude Risset :

C'est vraiment particulier à la musique sur bande, parce que la musique instrumentale, il y a une partition, qui est un document.

Il y a eu ce débat plusieurs fois : on ne peut pas analyser une musique sur bande, parce qu'il n'y a pas de document... et ce n'est pas faux.

Est-ce que la partition instrumentale, c'est vraiment l'Alpha et l'Omega? Je ne le pense pas complètement, mais enfin, c'est un repère incontournable.

2.1 Compositeurs archive:

musique
électroacoustique et
absence de notation

François Bayle :

Avec la situation acousmatique, on a déplacé la musique, pour en faire un objet de plastique auditive, puisqu'on travaille sur un support et que aucun interprète n'a à intervenir.

Néanmoins ça s'interprète, c'est-à-dire que ça se met en scène. Mais ce n'est pas un interprète, au sens habituel du terme. Ça demande quand même un certain nombre d'ajustements, de conditions acoustiques, d'une salle, qui est toujours variable, et d'un auditoire, qui est toujours variable.

2.1

Compositeurs

archive:

musique
électroacoustique et
absence de notation

Graciane Finzi :

C'est un exercice pas évident d'avoir le recul suffisant de parler de son œuvre, alors que quand c'est une création, il n'y a pas eu le vécu de l'œuvre. On n'a pas eu plusieurs interprétations, au sens de l'interprétation intérieure. Ce que j'ai écrit, je peux me l'interpréter. Donc ma notice va être écrite par rapport à ça.

2.1 Compositeurs archive:

musique
électroacoustique et
absence de notation

François Bayle :

*Le deuxièmement qui vient après le
premierement : « La musique est faite pour
être entendue », c'est: « Non, pas tout à fait.
La musique est faite essentiellement pour être
réentendue. », c'est-à-dire que la musique
n'est pas une opération, n'est pas une chose
une fois pour toute...*

*Pour bonne raison, bien simple et bien
grossière, c'est que pour entendre une œuvre
de musique, il faut du temps. Parce que
l'œuvre, elle prend du temps, elle se déroule
dans le temps.*

2.2

Compositeur organique:

Notice écrite depuis
l'écoute

Nicolas Vérin :

Il y a deux grandes façons d'écouter la musique : une façon programmatique, où il y a une histoire, des références au monde réel, et une façon pure, où c'est une construction uniquement mentale, à partir de sons.

2.2

Compositeur organique:

Notice écrite depuis l'écoute

Gilles Racot :

Préparer l'auditeur à l'écoute sur le plan formel... Par exemple, quels sont les typologies des effets sonores, si c'est caractéristique de la pièce. Par exemple le type d'articulation.

Je peux orienter l'auditeur sur une écoute « réduite », une écoute morphologique du son...

Gilles Racot :

Les « allures », c'est une terminologie un petit peu GRM... ça fait référence au Traité des objets musicaux de Schaeffer... c'est une variation périodique, soit sur la hauteur, soit sur la dynamique.

2.2

Compositeur organique:

Notice écrite depuis
l'écoute

Gilles Racot :

Déjà l'écoute c'est important, c'est la finalité quand même de la composition. Les préparatifs de l'écoute, c'est la notice, les introductions verbales. Ce n'est pas très efficace, mais sur le plan humain, c'est bien qu'il y ait cette communication qui se fasse.

Nicolas Vérin :

J'ai toujours détesté les textes abscons, ou finalement, j'avais l'impression qu'il y avait un peu d'esbroufe ou du mépris, vis-à-vis du lecteur.

Nicolas Vérin :

Pour amener le public dans les salles, il faut faire des choses autour, il faut les impliquer, dans des actions où ils sont également acteurs, pas seulement spectateurs...

Et donc, on va faire des ateliers, et le spectacle sera une illustration de ce qu'ils ont fait. Il pourra même y avoir une participation quelque part, dans le spectacle: c'est encore mieux.

2.2

Compositeur organique:

Notice écrite depuis
l'écoute

Nicolas Vérin :

Il y a aussi le fait que mon parcours a été atypique et que je n'ai pas fait le Conservatoire de Paris, du moins en composition. Je l'ai fait en musique électroacoustique à une époque où c'était assez marginal. Et venant de banlieue, arrivant au Conservatoire de Paris, j'ai ressenti une extrême différence, vis-à-vis de l'ensemble des étudiants qui étaient là...

La classe d'électroacoustique était de toute manière assez en opposition avec la pratique musicale dominante.

Et puis après, je suis parti aux Etats-Unis. Là-bas le contexte sociologique est très différent...

2.2

Compositeur organique:

Notice écrite depuis
l'écoute

Christine Groult :

Il y a un côté militant, car je crois beaucoup à la vertu de la musique électroacoustique. Il y a quelque chose de très attrayant dans le son, le traitement du son, le côté immédiat de ce travail. Parce qu'il n'y a pas besoin de faire dix ans de solfège pour créer.

2.2 Compositeurs archive:

Notice écrite depuis la
composition

Graciane Finzi :

Quand on écrit une notice, on la fait parce qu'il faut la faire, ou alors on s'emballe un petit peu dans l'écriture. On veut montrer cette joie, ce bonheur d'écrire, cet enthousiasme, cette angoisse...

Et cette spontanéité peut venir à ce moment-là, d'une espèce de jouissance qu'on a eu à écrire l'œuvre. Quand elles sont écrites comme ça, elles ne sont pas passives, elles sont dans l'action.

2.2

Compositeurs

archive:

Notice écrite depuis la composition

Graciane Finzi :

Va-t-il la lire ou ne pas la lire ? L'écoute est-elle en adéquation avec ce qu'a voulu le compositeur ? Parce que parfois, il y a des divergences.

Elzbieta Sikora :

La réaction du public est imprévisible. On met devant le public un objet, et la notice n'est qu'un tout petit appendice, qui ne va pas forcément améliorer la réception de l'œuvre, ou peut-être même lui nuire.

2.2

Compositeurs archive:

Notice écrite depuis la
composition

François-Bernard Mâche :

Je me souviens avoir organisé, pour Schaeffer, un questionnaire présenté au public, où on lui demandait de dire ce qu'il avait préféré et pourquoi. J'ai ramassé une centaine de feuillets dont j'ai fait une synthèse.

Aujourd'hui, les gens ne rempliraient pas le questionnaire... Mais un concert sans questionnaire est probablement plus réussi qu'un concert avec questionnaire (rires).

2.2

Compositeurs

archive:

Notice écrite depuis la composition

Jean-Claude Risset :

On n'est jamais sûr qu'un auditeur va lire la note de programme avant, ou bien dans le noir. C'est comme quand on visite des tableaux dans une exposition, ça peut préparer, mais on ne sait jamais, on ne maîtrise pas ce qui se passe. Je crois que ça dépend vraiment des cas.

Il y a de toutes façons des gens qui font complètement fi de ces notes, parce qu'ils n'ont pas envie d'avoir de préparation, ce que je peux comprendre très bien.

2.2

Compositeurs

archive:

Notice écrite depuis la
composition

Jean-Claude Risset :

Il est important que le compositeur donne son point de vue, soit ce qu'il a voulu faire, soit ce qu'il voudrait qu'on entende dans l'œuvre. Finalement, c'est une aide par rapport à ce qu'il voudrait, la musique telle qu'il voudrait qu'elle soit, et peut-être pas telle qu'elle est.

Graciane Finzi :

A partir du moment où je parle de cette œuvre, je m'adresse à quelqu'un, pour que cette personne comprenne ce que je veux. Il y a une concrétisation de l'abstraction, puisque je mets des mots, et j'essaye d'y faire concorder ma pensée musicale.

2.2

Compositeurs

archive:

Notice écrite depuis la
composition

François Paris :

*Je suis très prudent avec les gens qui disent:
le concert, il faut changer... au lieu de
mettre des chemises blanches on va mettre
des chemises vertes.*

*Si les gens sont en noir et blanc sur scène, il
y a une très bonne raison, c'est pour qu'on
ne les voit pas eux, parce qu'on est là pour
entendre.*

2.2

Compositeurs

archive:

Notice écrite depuis la
composition

François Paris:

Il y a deux problèmes avec les notices. Le premier problème, c'est que, si vous mettez des programmes papier au concert, vous avez ce phénomène assez désagréable des gens qui tournent des pages pour lire, qui s'éventent avec, qui les éclairent avec leur téléphone, pour les lire. Donc, on les a mises sur Internet.

Lire une notice pendant qu'on entend une œuvre... soit on la lit avant, soit on la lit après. Ça ne veut pas dire que c'est intéressant ou pas intéressant, mais en tout cas, on ne la lit pas pendant le concert.

2.2

Compositeurs

archive:

Notice écrite depuis la composition

François-Bernard Mâche :

Au concert, on vient avec des amis, on n'a pas le temps de lire le programme. C'est pour ça que je suis assez partisan de faire venir le compositeur, qui établit un contact avec le public.

François Paris :

Quand j'étais jeune compositeur, étudiant au conservatoire de Paris, il y avait les concerts le mardi à Radio-France. La question traditionnelle, c'était, alors, François Paris, pourquoi ce titre ? Ce n'était pas très approfondi.

Beatriz Ferreyra :

Le titre ne doit pas être évocateur pour le public, et ne concerne que le compositeur. Il est un élément spécifique à ne pas aborder dans la notice.

2.3

Compositeur organique:

Aménager les
conditions de lecture

Christine Groult :

A Pantin, j'organise pas mal de concerts. J'allume la lumière entre chaque pièce pour que les gens puissent lire. Je me mets à la place des gens et je me dis ce n'est pas la peine de faire un programme si on ne peut pas les lire.

Nicolas Vérin :

L'oral, côté didactique, ça peut avoir un petit côté pesant, alors que les notes de programme ont l'avantage qu'on les lit seulement si on veut, et puis au moment où on veut...

2.3

Compositeur organique:

Aménager les
conditions de lecture

Daniel Terrugi :

Ce qui me paraît intéressant, c'est que cette notice n'agit pas dans un certain ordre.

Il ne faut pas que je lise la notice pour entendre l'œuvre. Je peux écouter l'œuvre sans lire la notice; je peux lire la notice après, je peux lire la notice pendant.

Si la notice ensuite se retrouve, en ligne, ou sur un CD, elle permettra un autre type d'appropriation, à un moment ultérieur, dans d'autres circonstances d'écoute, qui ne sont pas celles conçues initialement pour ce moment précis, le moment du concert.

2.3

Compositeur organique:

Aménager les
conditions de lecture

Gilles Racot :

Ça joue aussi qu'il y ait une trace de l'œuvre. C'est le sillage de l'œuvre. C'est une trace de quelque chose qui finalement manque un peu de trace, sauf à être enregistré...

Il y a le côté accumulation de ces textes: ça fait émerger quelque chose qui n'émergerait peut-être pas autrement.

Donc, elles peuvent être lues de manière différente que lors du moment particulier du concert.

2.3

Compositeur organique:

Aménager les conditions de lecture

Christine Groult :

Les organisateurs demandent un texte assez calibré, et les gens viennent au concert pour écouter et pas pour lire, donc ça fait un calibrage un peu tacite.

Daniel Terrugi :

Vu du compositeur, il y a la fonction... rassurante, de la notice. Parce que le compositeur travaille dans son établi, dans sa solitude, dans son espace. Mais il arrive un moment où il est prêt à donner à entendre, à transmettre à l'autre...

Tous les compositeurs sont assez unanimes, qu'il faut cette intermédiation, qui est portée par le titre, le papier, le texte, la bio.

Cette sorte d'objet rassurant, c'est... la peluche des enfants (rires), l'objet transitionnel, l'objet transactionnel.

C'est une manière, quelque part, de préparer l'écoute, avant qu'elle ne commence, en tenant compte qu'on est dans un contexte, en général, de... compétition, avec des multiplicités de musique.

2.3

Compositeurs archive:

Neutraliser l'influence
des notices

Graciane Finzi :

On a très envie d'écouter une œuvre parce que la notice vous met l'eau à la bouche. Elle peut être très apéritive, et c'est là qu'on peut avoir une déception. Si elle est très belle, intellectualisée ou pas, on peut vraiment avoir une délectation à la lire. C'est dangereux, parce qu'elle peut donner une grande ouverture de l'imaginaire, et la déception peut être d'autant plus grande.

Beatriz Ferreyra :

La musique est faite pour être entendue, pas regardée. Ils n'écoutent pas mais interprètent en fonction de ce qu'ils ont lu. Ce que l'on demande d'écrire, c'est ce que le public ne peut pas entendre, c'est donc vain ! Il ne faut rien qui soit en dehors de la musique. Le public a droit à cette liberté-là. Il est pris « en étau » dans une notice.

2.3

Compositeurs

archive:

Neutraliser l'influence
des notices

Graciane Finzi :

J'aimerais ne pas en faire. Je pense que la musique doit parler. Elle part de mon cœur et va au cœur des autres. Elle est écrite pour ce que je ressens, et j'essaye de faire ressentir la même chose ou autre chose, et si cette musique est difficile à comprendre, de ressentir quand même quelque chose. Donc il n'y a pas besoin de notice.

Relation 3: l'enquête

- Une explication historique critique ou personnelle
- Un dialogue avec le chercheur ou une division du travail

3.1

Compositeur organique:

histoire collective

Nicolas Vérin :

C'est un moment très particulier, le sérialisme intégral, et finalement très court, de l'histoire de la musique, mais où il y a eu pour la première fois, une spéculation, qui laissait de côté le critère sonore, où on était dans quelque chose de très abstrait, et qui donc ne pouvait être perceptible que si on suivait les démarches abstraites. D'où cette nécessité d'explication, de justification...

Ça reste aujourd'hui. L'étiquette qui est largement collée à cette musique, c'est qu'elle s'appréhende par la compréhension. Il faut connaître des choses pour pouvoir y accéder via une démarche intellectuelle, s'appuyant donc, éventuellement, sur la lecture d'un texte.

3.1

Compositeur organique:

histoire collective

Christine Groult :

Je dirai que la création de la salle de concert a dû y contribuer.

L'absence d'échange direct entre le compositeur et le public fait qu'il y a eu peut-être besoin d'une médiation, qui passerait par un petit texte, relativement facile à distribuer, à écrire.

3.1

Compositeur organique:

histoire collective

Pascale Criton :

Je pense que ce n'est plus trop l'époque. Maintenant, la médiation a pris en charge la présentation des contenus.

Je pense que la crise, si on peut dire, de la musique contemporaine, s'est amplifiée dans le courant des années 90, et sa remise en cause de ses prérogatives d'expérimentation, de musique vers l'ouvert, vers l'infini, etc.

A quoi on a opposé des formes plus rattachées au passé, plus closes, sur lesquelles il y a une répétition, soit tonale, soit néotonale.

Ce qui a créé quand même une fermeture dans cet élan de la musique contemporaine, qui était en train de s'ouvrir au monde, et qui, en fait, s'est un peu arrêté je crois.

3.1 Compositeurs archive:

histoire collective

François Paris :

Disons que dans les années 50, il y a eu beaucoup de théorie, Darmstadt, où il fallait écrire.

Je me souviens que j'avais des collègues étudiants, qui eux, préféraient prendre deux heures de conférences plutôt que d'avoir une œuvre jouée au concert.

Ils se battaient plus pour avoir un espace pour sortir de grands propos théoriques...

Et encore dans les années 90, c'était la queue de comète. On en sortait, et heureusement.

3.1

Compositeurs

archive:

histoire individuelle

François-Bernard Mâche :

Et vous savez pourquoi, pour telle notice, vous avez besoin de modifier des choses ?

Non, ça, c'est vous qui me le direz. Je n'ai pas assez de recul.

3.2

Compositeurs organiques:

dialogue avec
l'enquêtrice

Pascale Criton :

Toutes les questions que vous vous posez, ça pourrait m'inciter à re-réfléchir à ma façon de faire.

Christine Groult :

Il faut absolument interroger des jeunes, parce que je trouve une nette différence.

Ils ont évacué tout ça, en mettant un texte, il faudra que je vous le passe, beaucoup plus sympa, vivant et en disant on en a marre de tous les vieux trucs, on veut essayer de dire des trucs simples aux gens, pour qu'ils écoutent mieux.

Le verbatim de la chercheuse: l'échange

C'est ça qui est intéressant, quelque chose qui arrive, comme ça, et qui a une dimension historique...

On n'arrive pas trop à savoir d'où il vient, et puis, il se multiplie, enfin, il prolifère...

Et qui est finalement un usage inquestionné, et une sorte de petit fil à tisser...

3.2

Compositeur archive:

division du travail

François-Bernard Mâche :

Ce que je ne vois pas bien, c'est ce que les interviews peuvent ajouter aux écrits eux-mêmes.

François-Bernard Mâche :

Il y a une grande tendance en musicologie maintenant, de s'intéresser aux brouillons, aux discours qui essaient d'éclairer un peu la démarche musicale. C'est très à la mode.

3.2

Compositeur archive:

division du travail

Jean-Claude Risset :

Dans les jeunes générations, je suis un peu frappé par une espèce de pugnacité, chez plusieurs compositeurs, qui ont beaucoup de talent, mais qui me paraît être un souci de réussite immédiate, d'avoir tout de suite une réaction, d'avoir un « son », comme on dit des ensembles pop, caractéristique, et tout de suite reconnaissable.

3.2

Compositeur archive:

division du travail

Graciane Finzi :

La notice je la vis. Vous m'avez fait dire des choses que je pense au moment même, spontanément, et effectivement, il y a des évidences qui me sont apparues.

Exemples de notices

- Francis Dhomont, *Puzzle* (1975)
- Christine Groult, *Si l'oiseau par hasard*, compositrice *organique*
 - Jean-Claude Risset, *Dialogue*, compositeur *archive*

© 2010 Pearson Education, Inc. All rights reserved. This publication is protected by copyright. Permission is granted to reproduce this material for personal or internal use, not for redistribution. For more information, contact Pearson Education, Inc., 501 Boylston Street, Boston, MA 02116.

**Christine
Groult :**

**"Si l'oiseau
par
hasard..."
(1998)**

"Si l'oiseau par hasard..." est un travail sur le labyrinthe et Icare. Cette rêverie musicale est inspirée par des images de Bachelard que je cite librement :

Imaginer la substance du labyrinthe en opposition à celle de la légèreté, de la liberté aérienne, matières inconsistantes et mobiles. La matière labyrinthique vit en se perdant en ses propres défilés, elle est un phénomène de viscosité, elle est la conscience d'une pâte douloureuse qui s'étire en soupirant, elle a un léger mouvement qui prépare une nausée, un vertige, un malaise. Le rêve qui y est associé connaît d'instinct cette lenteur. L'expérience labyrinthique déclenche des émotions profondes, premières. La fissure et la torsion en sont les images initiales, avec une inspiration rauque, une voix profonde et gutturale, elles préparent le redressement.
(...)

Jean-Claude Risset :

Dialogue (1975)

Dialogue associe quatre instrumentistes (flûtes, clarinette, piano, percussion) à la bande magnétique, réalisée sur ordinateur au Centre Universitaire de Marseille-Luminy. La pièce a été créée par les solistes de Musique Vivante, dirigée par Michel Decoust, à la session Ircam-Europalia à Bruxelles.

La composition est fondée sur un noyau de motifs formant des séries : la manipulation de ces motifs oblitère graduellement les séries pour les noyer dans des harmonies résiduelles. La pièce tente d'établir des liens étroits entre monde sonore instrumental et synthétique.

Instruments et bande magnétique dialoguent en se fondant, en se répondant, en s'opposant, en se prolongeant : ainsi, au début, flûte et clarinette émergent insidieusement des sons de la bande ; la bande incite à un moment le percussionniste à réagir à ses propositions ; vers la fin, la bande tisse et effiloche des structures émanant des harmonies instrumentales.