



**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V

Concepts et Langages

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Musique – Recherche et Pratique

Présentée et soutenue par :

Clément Himbert

Le 29 mai 2017
(récital public le 17 mai 2017)

**Entre compositeur et interprète : analyse d'un processus
de fabrication d'une œuvre**

Sous la direction de :

Monsieur Jean-Marc CHOUVEL – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

Professeur référent au Conservatoire :

Monsieur Claude DELANGLE – Saxophoniste, Professeur, C.N.S.M.D.P.

Membres du jury :

Monsieur Martin KALTENECKER – Maître de conférence, Université de Paris-Diderot

Monsieur Antonio LAI – Maître de conférence, Université Paris 8

Monsieur Nicolas DONIN – Chercheur, IRCAM-CNRS

Madame Florence BASCHET – Compositrice

Monsieur Jacques CHARLES – Saxophoniste, Professeur, Conservatoire Frédéric Chopin

Monsieur Jean-Marc CHOUVEL – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

Monsieur Claude DELANGLE – Saxophoniste, Professeur au C.N.S.M.D.P.

© Copyright Clément Himbert, mars 2017
tous droits réservés

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
209 avenue Jean Jaurès
75019 Paris
www.conservatoiredeparis.fr

Université Paris-Sorbonne
École doctorale V
Maison de la recherche
28 rue serpente
75006 Paris
www.paris-sorbonne.fr

Sommaire

Introduction.....	5
I Compositeur et interprète : activités à l'étude	9
I.1 L'atelier du compositeur : de l'étude des esquisses à l'observation <i>in vivo</i>	12
I.2 L'atelier de l'interprète : fabrique des œuvres ?	26
I.3 Regards sur collaborations entre compositeurs et interprètes	54
I.4 Conclusion : vers une nouvelle étude de cas	93
II Fabrication d'une œuvre : <i>Blanc mérité</i>.....	101
II.1 Vers l'œuvre : contextualisation	102
II.2 Sept années d'interactions.....	133
II.3 L'interprète et l'œuvre	195
Conclusion	277
Annexes	282
Bibliographie	294
Index.....	316
Table des matières.....	322

Introduction

L'origine de cette recherche est une expérience musicale, moment fondateur de mon parcours d'interprète. C'est un concert de musique de chambre : nous sommes sur scène en trio, prêts à jouer une œuvre nouvelle. Le premier son, à la limite de l'audible, se fraie un chemin, porté par notre confiance dans la composition ; les yeux fermés, sans partition, nous percevons la salle et la résistance passive d'un silence imparfait, atténué par une multitude de bruits infimes qui le rendent opaque. Ces premiers instants mettent en jeu ce qui nous y a menés : les années de préparation, les milliers de kilomètres, nos choix et convictions artistiques.

Après quelques secondes notre perception bascule, quand l'espace acoustique fait rayonner chaque fraction du son instrumental. Libéré des interférences par l'écoute active de quatre-cents personnes, il nous revient, chargé de l'ampleur du lieu et d'une énergie palpable : les intentions de notre jeu sont comme démultipliées par cet immense prolongement de nos instruments. Ces premières secondes, intenses, ouvrent un concert à leur image, dont le souvenir a profondément marqué mon écoute et mon rapport à la scène et aux œuvres. Rétrospectivement, le moment peut être compris de diverses manières : de jeunes musiciens un peu exaltés, un public poli et un début *pianissimo*, il n'en faut peut-être pas plus. Si ces paramètres contribuent sans doute à la situation décrite et à son effet sur les musiciens et auditeurs en présence, ceux-ci ne suffisent sans doute pas à expliquer totalement sa portée, ou en tous cas notre ressenti. La sensation physique que les sonorités sont une expression naturelle, spontanée, que l'esthétique correspond à nos cultures et personnalités et que la structure même est un lieu familier que l'on fait visiter avec facilité, cette correspondance enfin à de multiples niveaux entre l'œuvre et ceux qui la portent s'origine probablement au-delà de ces circonstances.

Deux des spécificités du projet m'ont semblé contenir un début d'explication : la place qu'y ont occupée nos choix d'interprète et un processus particulier de création. Nous nous étions choisis comme partenaires, une pianiste, un altiste et un saxophoniste, nous avons choisi le compositeur, et nous avons participé même à des choix d'écriture ; cette implication dans la genèse de l'œuvre était la conséquence d'une interactivité intense et régulière. Ryo Daïnobu, compositeur, a été durant deux années le quatrième membre de notre trio et ses *Miniatures* étaient jouées en concert à chaque nouvelle avancée de la composition. Pour mieux comprendre cette expérience, je me suis intéressé à cet aspect collaboratif de la création, aux interactions

entre interprètes et compositeur. Les nombreuses versions de la partition, leurs annotations et les enregistrements ont permis la constitution d'un dossier génétique suffisant pour éclairer certaines propriétés et conséquences du processus. Cette étude *a posteriori* a toutefois montré ses limites, toutes les étapes du travail n'étant pas renseignées de manière équivalente et une grande partie des données n'étant plus accessible. Ces constats m'ont encouragé à participer à des situations musicales similaires et à en étudier le déroulement par une documentation plus complète : j'ai donc cherché à initier un nouveau projet, en sollicitant un compositeur prêt à en partager les enjeux artistiques et réflexifs.

Cette création doit faire écho aux *Miniatures* au travers des deux notions-clé identifiées dans l'expérience précédente, celles des choix humains et artistiques et de la dimension collaborative du travail. Pour ce qui est de l'œuvre, l'idée d'une pièce d'ensemble a été gardée, afin de favoriser une multiplicité des interactions dans la composition comme dans l'interprétation ; le choix du compositeur s'est porté sur Gérard Pesson, en raison des affinités ressenties avec sa musique et avec son discours sur l'art, ainsi que pour la place réservée au geste de l'interprète dans son écriture. Les conséquences sont multiples : la différence de statut avec le compositeur peut influencer sur la nature de la collaboration, de même que son peu d'habitude du saxophone ou encore le plus grand nombre d'instruments impliqués ; tous ces paramètres annoncent également une réalisation matérielle plus complexe.

L'étude de cette nouvelle création, pour aller au-delà de celle des *Miniatures*, doit en élargir le champ d'observation à toutes les étapes du processus et considérer les différentes modalités d'interaction du compositeur et de l'interprète. Ces objectifs impliquent d'opérer des choix méthodologiques en amont du travail artistique, pour que la mise en place des protocoles de collecte et d'archivage des données précède la collaboration.

Quand ce double projet de création musicale et d'étude se met en place, en 2010, les premiers doctorats de « recherche et pratique¹ » viennent de s'ouvrir en France. Mon travail bénéficie de ce nouveau cadre institutionnel et rejoint ceux d'autres interprètes. Une particularité de mon projet le singularise cependant d'emblée : alors que les autres thèses sont basées sur un corpus d'œuvres, celui sur lequel je dois construire mon travail n'existe pas encore. Plutôt que de l'étude d'un corpus, ma recherche procède donc d'une l'observation de

¹ Le doctorat de Musique Recherche et Pratique est appelé dans un premier temps Doctorat d'Interprète de la Musique.

l'activité, celle du compositeur et celle de l'interprète, en l'occurrence le travail de Gérard Pesson et le mien.

Ce positionnement implique l'utilisation d'outils développés par l'ethnomusicologie notamment, déclinés selon la nature du travail et la perspective de l'observation. La composition et l'interprétation ne peuvent pas s'étudier de manière semblable, en raison de leurs liens à différents aspects de l'œuvre ou de leur rapport à l'écriture et au texte musical ; d'autre part les enjeux méthodologiques ne sont pas identiques lorsqu'il s'agit d'observer l'activité d'une tierce personne ou la sienne propre. L'étude du champ de la recherche permettra de déterminer quels outils existent et si de nouvelles combinaisons devront être inventées, et comment ma démarche peut se situer parmi les travaux sur la créativité en musique. Les questions relatives à l'observation participante se trouvent posées : quel discours pouvons-nous apporter sur un phénomène dans lequel nous sommes impliqués ? Comment nos préoccupations et nos propos peuvent-ils rencontrer ceux des autres chercheurs ?

Les conséquences de cette approche sur les deux aspects du projet doivent être considérées : dans quelle mesure l'étude peut-elle nourrir le projet artistique *in vivo* et quel risque y a-t-il à interroger sa propre pratique au moment même de son exercice ? Pour ce qui est de la recherche, l'écueil de subjectivité peut-il être minimisé pour permettre un accès direct aux données ? Ces questions pointent des enjeux méthodologiques et artistiques qui ne peuvent pas être contournés : un discours produit par les musiciens comprend nécessairement cette part de risque ; la valeur du savoir créé est sans doute indissociable de cette fragilité inhérente à la relation entre une pratique et son observation.

L'œuvre musicale n'est donc pas étudiée dans sa finalité, mais au travers du *processus* dont elle est le résultat. Celui-ci est considéré à partir du moment où l'idée d'une création est partagée par le compositeur et l'interprète, puis durant toutes les étapes de la fabrication de l'œuvre. Ce terme de « fabrication » renvoie au contexte de la recherche au moment du lancement du projet (par la référence au titre d'une publication : *La fabrique des œuvres*²) ; son usage est préféré ici à « composition » ou à « création » parce qu'il ne hiérarchise pas l'intérêt des différents aspects du processus, tout en supposant une attention portée aux outils et aux réalités matérielles de la création. Cette notion n'est pas subordonnée à celle de « composition », qui tend à ramener le processus à la personne du compositeur, et l'œuvre à la partition. Une

² Nicolas Donin (ed.), « La fabrique des œuvres », *Circuit (numéro spécial)*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 138.

focalisation sur l'écriture peut en effet masquer certains aspects de l'activité, liés à l'oralité ou à l'interprétation.

Si cette recherche peut permettre des observations inédites, leur nature est difficile à prévoir et les données sont par conséquent recueillies sans hiérarchie préétablie, ce qui suppose la définition d'un axe d'observation et d'un collectage systématique, plutôt que la formulation d'hypothèses précises quant aux aspects de la création renseignés. La pertinence des résultats tient alors aux méthodologies de traitement des données et à celles de leur analyse ; si la nature des informations recherchées n'est pas connue *a priori*, leur lieu d'émergence est en revanche circonscrit : toutes les données relatives à la création de l'œuvre produite par l'interaction *entre* compositeur et interprète sont ainsi considérées comme utiles. La composition et l'interprétation sont en effet perçues comme les manifestations d'une interactivité, et non comme propriétés exclusives de l'un ou l'autre des acteurs. Cet « entre » désigne à la fois l'espace de production des données et celui de la manifestation de l'activité artistique.

La suite imaginée à l'expérience des *Miniatures* est donc une nouvelle création pour saxophone avec Gérard Pesson accompagnée d'un dispositif de recherche spécifique ; les données générées par nos interactions donneront lieu à un collectage systématique puis à une analyse, en lien avec le double projet artistique et réflexif, pour tenter d'appréhender un processus de fabrication de l'œuvre situé *entre* compositeur et interprète.

Cette thèse, témoin de la réflexion à laquelle est adossée la création d'une œuvre, est organisée en deux parties. La première est dédiée au champ de recherche dans lequel j'ai situé mon travail, et la seconde à la présentation et à l'analyse de l'étude menée sur la composition de Gérard Pesson. Le passage de l'expérience particulière à un questionnement plus général m'est d'abord apparu comme une difficulté, d'autant que mon activité d'interprète ne m'avait amené qu'à une fréquentation lointaine des savoirs en jeu. Le second obstacle tient au manque d'outils méthodologiques alors à ma disposition pour une observation de l'activité, en dehors de ce qui a trait aux partitions ou à leurs interprétations. Partant de cette *Fabrique des œuvres*, numéro spécial de la revue *Circuit* (2008), j'ai donc entrepris un parcours dans ce que j'ai découvert être une « musicologie des processus créateurs », en suivant les jalons historiques trouvés dans les bibliographies jusqu'à ce que je puisse en avoir une vision d'ensemble, ou en tous cas perçue comme suffisante pour une meilleure appréhension de mon sujet. Le premier chapitre relate ces lectures, présentées de manière chronologique, depuis les études d'esquisses

(*sketch studies*) jusqu'à la génétique *in vivo*. Le deuxième chapitre, en miroir du premier, a pour sujet les études sur l'interprétation (*performance studies*) et particulièrement ce qui a trait à la créativité de l'interprète et à l'auto-observation. Un troisième chapitre passe en revue les études sur la création en collaboration focalisées aussi sur cet « entre » compositeur et interprète. En conclusion, un quatrième chapitre situe mon projet vis-à-vis de ces références, en énumérant les points de concordance et d'originalité ; la manière dont les phases du processus et les différents aspects de l'œuvre musicale sont envisagés y est également présentée.

La seconde partie décrit et analyse en trois temps la création en collaboration avec Gérard Pesson. Le contexte dans lequel est initié le projet musical est d'abord posé de manière assez détaillée, afin d'en dégager les enjeux artistiques et ceux de l'observation. À défaut de corpus ou de réel précédent sur lequel appuyer la recherche, il devient nécessaire de situer l'œuvre projetée selon nos parcours respectifs, et les modalités du travail collaboratif par rapport à l'environnement d'exercice de nos activités. Le deuxième chapitre présente les données recueillies durant la longue genèse de *Blanc mérité* (titre de la composition de Gérard Pesson) et les méthodologies de traitement et d'analyse utilisées. Les résultats montrent plusieurs niveaux d'interactions dans le processus. Le dernier chapitre de la thèse se rapporte à l'œuvre et à la place que j'y occupe en tant qu'interprète. Un dossier génétique de *Blanc mérité* permet d'y retracer l'impact des interactions depuis les prémices du travail.

Le projet, engagement artistique et réflexif autour de la création, pose la question du lien entre l'acte et sa conscience. En observant un travail commun, nous nous interrogeons avec le compositeur Gérard Pesson sur des paradoxes du fait musical, domaine de l'élaboration mesurée et de la spontanéité, de l'introspection solitaire et de son partage.

I Compositeur et interprète : activités à l'étude

Ou penseriez-vous, prince, que Raphaël ne serait pas devenu le plus grand génie de la peinture s'il était par malheur né sans main³ ?

La création musicale, perçue comme activité solitaire et mystérieuse, manifestation du génie artistique d'individus exceptionnels, est peu accessible à l'étude, et la musicologie privilégie longtemps les travaux sur les œuvres finies plutôt que ceux portant sur leur genèse. Cette représentation mythifiée du compositeur est cependant questionnée progressivement par plusieurs courants de recherche, lesquels observent que le travail créateur se manifeste dans les interactions entre l'individu et ses environnements matériel et social. L'interprète, en tant que collaborateur de la création, prend part à certaines de ces interactions dont l'observation est alors révélatrice de processus à l'œuvre.

Cette première partie a pour objet de décrire ces activités, symbolisées par le lieu – physique et métaphorique – de leur déroulement, l'atelier d'artiste. Celui du compositeur puis celui de l'interprète sont présentés dans les deux premiers chapitres, et le suivant traite de la confrontation de ces deux ateliers, c'est-à-dire de la collaboration directe entre un compositeur et un interprète. Le dernier chapitre de cette première partie situe ma propre recherche par rapport à ces champs d'étude et en aborde les enjeux artistiques et méthodologiques.

³ Gotthold Ephraim (1729-1781) Lessing, *Théâtre complet de G. E. Lessing / traduit par Félix Salles, avec une étude critique*, 1870, p. 260, extrait de *Emilia Galotti*.

I. 1 L'atelier du compositeur : de l'étude des esquisses à l'observation *in vivo*

Ce qu'il y a peut-être de plus troublant quand on étudie les processus réels de la composition, c'est très souvent le désordre, voire le chaos dans lequel apparaissent des idées destinées à se succéder, vides comblés après coup. L'analyse que nous faisons d'une œuvre achevée nous conduit donc à exagérer la logique d'enchaînement, à privilégier la déduction, même celle qui n'a probablement pas existé sur le moment⁴.

Ce premier chapitre décrit l'émergence de l'atelier de composition dans la musicologie, le développement de méthodes d'observation par l'étude des esquisses, puis l'observation de la composition *in vivo* dans des travaux pionniers menés en France, les développements méthodologiques dus à la multidisciplinarisation des approches, et enfin une coordination de la recherche par la construction de réseaux internationaux.

I. 1. 1 L'atelier du musicien : prémices de l'étude du processus de composition

Tout pénétrés de l'étude de ces documents authentiques, nous allons, pour ainsi dire, espionner la musique en train de se faire dans l'atelier de l'artiste⁵.

Les travaux sur le processus créateur en musique, majoritairement récents, font état de la rareté des études sur le sujet dans le courant du vingtième siècle. La référence la plus ancienne que l'on y trouve est un livre écrit par Max Graf en 1910 : *L'atelier intérieur du musicien*⁶. Ce choix du terme atelier, lieu « physique et métaphorique⁷ », aux connotations liées à l'artisanat⁸ et aux beaux-arts⁹, symbolise une rencontre entre la dimension banale des activités concrètes du musicien et la dimension mystique de la composition, expression du génie créateur. À

⁴ Pierre Boulez et al., *Points de repère : Tome 3, Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2005, p. 663-665.

⁵ Frederick Dorian, *L'atelier du musicien [The musical workshop]*, traduit par Pierre Billard, Paris, Presses universitaires de France 1962, [1947], p. 2.

⁶ Max Graf, *L'atelier intérieur du musicien [Die Innere Werkstatt des Musikers]*, traduit par François Dachet et traduit par Marc Dorner, Paris, 1999, Buchet/Chastel : E.P.E.L., 1910, 268 p.

⁷ Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Librairie Droz, 2013, p. 23-40.

⁸ Cf. Richard Sennett, *The Craftsman*, États-Unis, Yale University Press, 2008, 326 p.

⁹ Pour une revue historique du terme atelier dans son utilisation par les études sur les beaux arts et la musique, voir Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Librairie Droz, 2013, 832 p.

l'exception de quelques articles sur Wagner¹⁰, Beethoven¹¹ ou Schubert¹², il faut attendre presque 40 ans pour qu'un autre ouvrage dédié aux processus créateurs en musique émerge, lequel reprend (sans le nommer) la terminologie de Graf : *L'atelier du musicien* de Frederick Dorian¹³.

Max Graf, Viennois et alors proche de Freud, se concentre sur l'atelier « intérieur » du compositeur, soit un espace mental, et développe une conception de la création musicale comme relation entre inconscient et conscient. Malgré cette approche psychanalytique, Graf ne nie pas la dimension physique de cet atelier, auquel il reconnaît des influences extérieures. Il va jusqu'à décrire – de manière presque accidentelle – certaines réalités matérielles comme ce dispositif de Wagner :

Afin d'y parvenir de la façon la plus confortable, il laissait le couvercle de son piano à queue fermé jusque sur le devant, au-dessus des touches, de telle sorte qu'il pût confortablement écrire dessus tandis que par en dessous il plaquait un à un les accords de la main gauche¹⁴.

Frederick Dorian, lui aussi né à Vienne – avant d'émigrer aux États-Unis – n'est pas particulièrement préoccupé par des questions psychanalytiques et son atelier est ouvert tant sur l'espace intérieur que sur des éléments matériels « extérieurs » :

D'autre part, cette expression signifie aussi le cadre extérieur dans lequel composaient les grands maîtres, le matériel – outils et fournitures – qui leur était nécessaire pour produire leurs partitions. Un simple détail de mobilier choisi par le compositeur pour décorer son *atelier extérieur* peut constituer un indice précieux sur ce qui se passe dans l'*atelier intérieur*¹⁵.

Étonnamment en regard du titre de l'ouvrage, l'atelier proprement dit ne fait l'objet que d'un seul chapitre de 15 pages, dont 4 concernent les « matériaux et outils¹⁶ ». Des pistes de réflexion y sont toutefois ouvertes, et l'auteur s'intéresse aux journaux de compositeurs, à différents types d'influences exercées sur la création, à l'organisation du travail ou à diverses contraintes, comme l'écriture sur commande.

¹⁰ Edgar Istel et Theodore Baker, « How Wagner Worked: A Glance into the Master's Workshop », *The Musical Quarterly*, 1933, vol. 19, n° 1, p. 38-44.

¹¹ Max Unger et Willis Wager, « From Beethoven's Workshop », *The Musical Quarterly*, 1938, vol. 24, n° 3, p. 323-340.

¹² E. G. Porter, « Schubert's song workshop », *Music and Letters*, 1958, XXXIX, n° 2, p. 143-147.

¹³ F. Dorian, *L'atelier du musicien [The musical workshop]*, op. cit.

¹⁴ M. Graf, *L'atelier intérieur du musicien [Die Innere Werkstatt des Musikers]*, op. cit., p. 153.

¹⁵ F. Dorian, *L'atelier du musicien [The musical workshop]*, op. cit., p. 3.

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

Ces deux livres, souvent considérés comme les premiers (et longtemps seuls) ouvrages dédiés au processus créateur en musique¹⁷, s'accordent pour diviser l'activité de composition en étapes successives (la réalisation suivant l'inspiration), et pointent l'intérêt des avant-textes : les esquisses sont les témoins de la « première rencontre entre l'activité inconsciente et la pensée critique consciente¹⁸ » selon Graf, ou, pour Dorian, la trace d'une étape « riche en essais de toutes sortes¹⁹ ».

I. 1. 2 L'étude des esquisses

Jamais on n'a tant scruté les esquisses, celles des écrivains et des peintres, mais aussi celles des musiciens. Premiers gestes des créateurs, qui révèlent le processus initial de l'œuvre, qui permettent parfois de comprendre ce que les auteurs n'ont jamais su ou voulu expliquer de leur point de départ, qui jettent en tout cas une lumière sur le cheminement de leur pensée, sur la sûreté de sa progression et ses repentirs²⁰.

Grâce à la conservation de nombreux documents, carnets de notes et autres esquisses d'œuvres du XIX^{ème} siècle notamment, les musicologues disposent de masses de données à exploiter, parmi lesquelles les célèbres 8000 pages de documents beethoveniens. Le développement important à partir des années 1970 de ces études d'esquisses – ou *sketch studies* puisque la discipline est alors essentiellement américaine – donne lieu à une première vague de travaux approfondis sur le processus créateur en musique²¹. Le développement parallèle de la critique génétique littéraire en France ne provoque que peu de dialogue interdisciplinaire²², notamment en raison de l'objet étudié : en musique, la relation entre les notions de texte et d'œuvre est parfois plus ambiguë, la nature de la partition oscillant entre représentation et prescription²³. À la suite des travaux sur Beethoven et plus généralement le XIX^{ème} siècle, le

¹⁷ Pour un état des lieux bibliographique voir par exemple : Joseph Kerman, « Sketch Studies » dans *Musicology in the 1980s*, New York, Da Capo Press, 1982, p. 54.

¹⁸ Cf. « Chapitre 10 : L'esquisse » dans M. Graf, *L'atelier intérieur du musicien [Die Innere Werkstatt des Musikers]*, op. cit., p. 145-159.

¹⁹ F. Dorian, *L'atelier du musicien [The musical workshop]*, op. cit., p. 12.

²⁰ François Lesure, *Claude Debussy: biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 7.

²¹ Pour un aperçu général, voir notamment : J. Kerman, « Sketch Studies », art cit ; Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, Reprint edition., Clarendon Press, 1993, 346 p ; Patricia Hall, *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Reprint., Cambridge University Press, 2012, 270 p ; Friedemann Sallis, *Music Sketches*, Cambridge University Press, 2015, 297 p.

²² Sur cette question voir par exemple : Nicolas Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littérature*, 17 juin 2015, n° 178, n° 2, p. 105-116.

²³ Voir par exemple William Kinderman et Joseph E. Jones (eds.), *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2009, 240 p.

Sur la nature de la partition en regard de l'œuvre, voir partie I.2.

vaste fond de manuscrits du XX^{ème} siècle mis à la disposition des chercheurs par la fondation Paul Sacher contribue au développement des études génétiques sur les répertoires modernes²⁴.

I. 1. 3 Importance et limites des écrits de compositeurs et des données anciennes

Aux avant-textes, matière première de la documentation du processus créateur, s'ajoutent les écrits des compositeurs sur leur propre travail. Notices d'œuvres, entretiens, journaux, essais, manifestes et autres²⁵ se multiplient au côté des partitions. Si cette nouvelle masse de documents est nécessaire pour apporter un éclairage sur les œuvres et leur genèse, les limites de ce qui est révélé quant au processus même de composition sont souvent pointées :

Les musiciens, comme tous les gens de spectacle, sont des personnages rusés, habitués aux interviews et aux notices flatteuses, plus enclins à dissérer sur les aspects nobles de la création que sur les contingences prosaïques qui la gouvernent²⁶.

En plus de ce problème du contrôle des informations par le compositeur, on se heurte progressivement à la difficulté de construire des modèles cognitifs dans l'étude du processus créateur en se basant uniquement sur des données anciennes. Les études du répertoire contemporain et par ricochet celles consacrées à des corpus plus anciens bénéficieraient de travaux basés sur l'observation de la création en acte, *en train de se faire*.

[...] le chercheur peut aujourd'hui envisager d'étudier la création contemporaine, en allant observer et saisir son objet en temps réel dans l'espace même de sa genèse : auprès du metteur en scène qui tourne son film, dans le laboratoire de biologie ou d'astrophysique où travaillent les chercheurs, dans le cabinet d'architecte où s'élabore un projet d'immeuble²⁷.

²⁴ Friedemann Sallis, « Fleurs recyclées », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 45-58 ; François-Xavier Féron, « Sur les traces de la musique spectrale: Analyse génétique des modèles compositionnels dans "Périodes" (1974) de Gérard Grisey », *Revue de Musicologie*, 2010, vol. 96, n° 2, p. 411-443 ; Anne-Sylvie Barthel-Calvet, « Xenakis et le sérialisme : l'apport d'une analyse génétique de Metastasis », *Intersections: Canadian Journal of Music*, 2011, vol. 31, n° 2, p. 3.

²⁵ Voir à ce sujet François Decarsin, « Les écrits de compositeurs, de l'anecdote à la responsabilité critique », *InHarmoniques*, 1991, n° 8, 9, p. 94-108 ; ou les écrits de : François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier. Volume 1*, Paris, Editions Kimé, 1998, 218 p (malgré ce que peut laisser entendre le titre de l'ouvrage, l'atelier de compositeur tel qu'entendu dans ce chapitre n'y est pas décrit) ; Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (eds.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, 864 p ; et notamment : Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (eds.), « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation? », p. 1629-1679.

²⁶ François Delalande, « Préface », dans Philippe Mion, Jean-Jacques Nattiez et Jean-Christophe Thomas, *L'Envers d'une oeuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*, Buchet Chastel, 1982, 206 p.

²⁷ Pierre-Marc De Biasi, « L'horizon génétique » dans *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette, 1993, p. 258.

I. 1. 4 Études *in vivo* : premiers cas, le GRM des années 1980

Cette proposition de « génétique *in vivo*²⁸ » est relayée dans la recherche musicale, au travers de plusieurs illustrations de cette « solidarité entre la création et la recherche²⁹ », quand des compositeurs ont répondu positivement aux interrogations de chercheurs³⁰ les appelant à collaborer dans des projets interrogeant leur activité.

Deux études sont menées en ce sens dans les années 1980 au Groupe de Recherche Musicale³¹ sur des compositions électroacoustiques, en exploitant notamment les données particulières à ce genre musical (sonogrammes, diagrammes, appareils, bandes, etc.).

La première, publiée en 1982 et entreprise sous l'impulsion de François Delalande, est conduite par Jean-Christophe Thomas et Philippe Mion et augmentée d'un chapitre de Jean-Jacques Nattiez³², et a pour sujet le récent (1975) *De Natura Sonorum* de Bernard Parmegiani. L'observation n'est pas contemporaine de la création, mais les très nombreux entretiens entre les chercheurs et le compositeur illustrent bien la solidarité évoquée plus haut. Les propos recueillis sont précisément contextualisés, en relation avec des éléments musicaux déterminés et documentés, puis traités selon une méthodologie empruntée à l'analyse thématique littéraire. Nattiez revient sur le matériau de cette étude selon une approche sémiologique, s'interrogeant sur ce qui est observable quant à la dimension poétique de l'œuvre³³, et sur les implications épistémologiques.

Peu de temps après, en 1985, le Groupe de Recherche Musicale lance le projet « Germinal », une expérience de composition sous contrainte menée avec quatorze compositeurs. Delalande y étudie, cette fois réellement *in vivo*, les « stratégies compositionnelles³⁴ » de douze de ces musiciens, interrogés pendant les quatre étapes alors imposées dans le processus de création. Si le cadre particulier de cette étude (matériau sonore,

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cet assentiment ne va pas de soi, voir par exemple Pascal Dusapin, *Composer : Musique, paradoxe, flux*, Paris, Fayard, 2007, p. 10.

³¹ Localisé à Paris, le Groupe de Recherches Musicales (GRM) développe depuis 1958 des activités de création et de recherche dans le domaine du son et des musiques électroacoustiques.

³² P. Mion, J.-J. Nattiez et J.-C. Thomas, *L'Envers d'une oeuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*, *op. cit.*

³³ Jean-Jacques Nattiez, « Problèmes de la poétique en analyse musicale : quelques réflexions à propos du *De Natura Sonorum* de Bernard Parmegiani », *Ibid.*, p. 161-206.

³⁴ François Delalande, « Towards an Analysis of Compositional Strategies », *Circuit: Musiques contemporaines*, 1988 2007, vol. 17, n° 1, p. 11.

ressources matérielles et plan de travail imposés) limite les possibilités des compositeurs, celui-ci permet une forme de mise en série des expérimentations, alimentant par cette approche le débat sur l'observation dans la « vie réelle » du processus de composition, impossible à modéliser de manière satisfaisante dans des conditions de laboratoire³⁵.

Les deux études menées à l'initiative du Groupe de Recherche Musicales, liées à la musique concrète et motivées par ce que Delalande identifie comme un déséquilibre entre « le savoir sur *les* compositions et sur *la* composition³⁶ », illustrent une volonté de se concentrer sur le processus plutôt que le résultat, sur l'acte créateur plutôt que l'œuvre ; ces travaux montrent aussi comment se construit une approche multidisciplinaire, laquelle assume une possible « ambiguïté épistémologique³⁷ », en inventant des processus expérimentaux là où il ne peut pourtant y avoir ni « hypothèse nulle, [ni] randomisation des variables potentiellement parasites, [ni même] de groupes témoin³⁸ ».

I. 1. 5 Contribution et scepticisme des psychologues

À la même époque (1985) le psychologue John Sloboda s'intéresse au sujet et arrive à des conclusions équivalentes quant aux données utiles (avant-textes, écrits du compositeur, observation *in vivo* commentée³⁹). Cependant, dans la tradition des études psychologiques sur la créativité⁴⁰, il exprime de fortes réserves sur les protocoles expérimentaux : quant il rend compte d'une étude en temps réel (expérience qu'il « termine » d'ailleurs lui-même en s'observant « composer »), il en tire des conclusions décevantes et pessimistes : le processus de création musicale tel qu'il l'envisage est réduit à des savoir-faire basiques (par exemple

³⁵ Cf. Irène Deliège et Geraint A. Wiggins (eds.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Psychology Press, 2006, p. 2.

³⁶ F. Delalande, « Towards an Analysis of Compositional Strategies », art cit, p. 11 ; David Collins, « A synthesis process model of creative thinking in music composition », *Psychology of Music*, 4 janvier 2005, vol. 33, n° 2, p. 193-216.

³⁷ P. Mion, J.-J. Nattiez et J.-C. Thomas, *L'Envers d'une oeuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*, op. cit., p. 191.

³⁸ « *There is no null hypothesis, no control or randomization of potentially extraneous variables, no control group.* » let que résumé par Eric Clarke et Nicholas Cook, « Introduction: What is Empirical Musicology? » dans *Empirical Musicology*, Oxford University Press, 2004, p. 5.

³⁹ John Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Reprint edition., Clarendon Press, 1986, p. 145.

⁴⁰ Études initiées par Joy Paul Guilford, « Creativity », *American Psychologist*, 1950, vol. 5, n° 9, p. 444-454 ; Irène Deliège et Geraint A. Wiggins (eds.), *Musical Creativity*, op. cit., p. 2.

harmoniser une mélodie tonale simple), seuls observables selon lui dans des conditions acceptables⁴¹. Ses confrères semblent lui donner raison durant la décennie suivante, et dans sa conférence au titre évocateur « Les psychologues ont-ils quelque chose d'utile à dire sur la composition ? » (*Do psychologists have anything useful to say about composition*⁴² ?), Sloboda observe qu'à des « milliers⁴³ » d'études sur la réception on oppose moins de « 10 études directes sérieuses du processus de composition, impliquant au total moins de 20 compositeurs⁴⁴ ». Les revues bibliographiques confirment son affirmation, pointant notamment le manque d'expertise des compositeurs observés ou une forte limitation paramétrique du champ d'observation⁴⁵.

I. 1. 6 Le tournant des années 2000

Il faut attendre les années 2000 pour que le processus créateur en musique devienne un véritable sujet d'étude, et qu'une recherche internationale s'organise. Des travaux sont menés selon les protocoles précédemment décrits, croisant avant-textes, observations *in vivo* et commentaires de compositeur ; entreprises indépendamment les unes des autres dans plusieurs pays, des recherches confirment l'approche multidisciplinaire annoncée dans les années 1980 et rassemblent psychologues, musicologues, anthropologues, sociologues, acousticiens, ingénieurs en ergonomie cognitive, informaticiens, musiciens compositeurs et interprètes.

Deux parmi les premières de ces études font référence aux travaux de John Sloboda et observent le processus de création musicale selon une approche méthodologique empruntée à la psychologie cognitive. La composition est envisagée comme un ensemble de stratégies de résolution de problèmes, ce qui implique une déconstruction de l'activité créatrice.

Le psychologue franco-américain Stephen McAdams suit la composition d'une œuvre unique, *Angel of Death*, pour piano ensemble et électronique, par le compositeur américain

⁴¹ 10 ans plus tard, il confirme son point de vue dans John Sloboda, « Do psychologists have anything useful to say about composition? », Montpellier, L'Harmattan, 2001, 1995.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ « While there are now several thousand empirical studies on music perception, there are still fewer than ten serious direct studies of the compositional process, involving in total, fewer than 20 composers », *Ibid.*, p. 3.

⁴⁵ D. Collins, « A synthesis process model of creative thinking in music composition », art cit ; Nicolas Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization » dans Dave Collins (ed.), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, New edition edition., Burlington, VT, Ashgate Pub Co, 2012, p. 1-26.

Roger Reynolds entre 1997 et 2001⁴⁶. L'auteur s'appuie sur une importante somme d'avant-textes (le compositeur travaille selon un système planifié donnant lieu à la production de nombreux documents), augmentée de 20 heures d'entretiens enregistrés. Les données produites aboutissent notamment à des observations sur les relations entre les dimensions métaphorique du discours du compositeur et symbolique de la notation musicale.

Au Royaume-Uni, le musicologue Dave Collins s'intéresse à la composition avec ordinateur, et étudie l'activité de plusieurs musiciens selon une approche méthodologique « constructiviste, idiographique naturaliste⁴⁷ ». Il observe comment plusieurs compositeurs résolvent les « sous-problèmes » correspondants aux « sous-objectifs⁴⁸ » qu'il a identifiés. Collins cherche à proposer des modèles cognitifs, pour ce faire il met en série plusieurs observations et analyses, exploitant une importante somme de données informatiques (transcriptions MIDI notamment) et ethnographiques (rapports verbaux, entretiens de vérifications, entretiens semi-structurés), sans forcément renseigner le contexte artistique de sa recherche, paramètre non essentiel dans sa démarche.

Une autre étude anglaise de la même époque peut être rapprochée du travail de Collins : Barry Eaglestone, Guy Brown, Nigel Ford, Adrian Moore et Ralf Nuhn⁴⁹ font référence au « paradigme naturaliste⁵⁰ » et envisagent la composition musicale électroacoustique comme activité informatique. Leurs observations portent essentiellement sur le codage et l'analyse des données produites par l'observation de compositions en temps réel, dans des conditions imposées. Le cadre de recherche se rapproche de celui construit par Delalande 20 ans plus tôt, même si les travaux menés au GRM ne sont pas cités par le groupe britannique.

Ces études de McAdams, de Collins, ou d'Eaglestone et *al.*, présentent des similitudes méthodologiques qui contribueront à ancrer les recherches ultérieures, tout en différant quant au contexte artistique choisi et à l'importance de celui-ci : la personne du compositeur est cruciale pour McAdams, pour qui le processus de création et envisagé dans sa relation à une œuvre particulière, alors que Collins (comme Eaglestone et *al.*) observe plusieurs compositeurs,

⁴⁶ Stephen McADAMS, « Problem-Solving Strategies in Music Composition: A Case Study », *Music Perception*, mars 2004, vol. 21, n° 3, p. 391-429.

⁴⁷ D. Collins, « A synthesis process model of creative thinking in music composition », art cit, p. 194.

⁴⁸ « *Sub problems [...] sub goals* » *Ibid.*, p. 195.

⁴⁹ Barry Eaglestone et al., « A qualitative analysis of composers at work. » dans *Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC) '02, Gothenburg, Sweden.*, San Francisco, USA, International Computer Music Association, 2002, p. 572-580.

⁵⁰ Cf. Yvonna S. Lincoln et Egon G. Guba, *Naturalistic Inquiry*, SAGE Publications, 1985, 422 p.

sans critère de sélection explicite, dans le but de modéliser des processus communs à toute personne exerçant dans ce champ d'activité. Cette différence d'approche interroge la porosité de ces études ; il apparaît néanmoins que leur similarité méthodologique, à la marge de l'expérimentation psychologique, conduit à une interrogation équivalente quant au potentiel de généralisation des résultats, rappelant les écueils pointés par Sloboda.

D'autres études de cas sont remarquées en Angleterre dans le milieu des années 2000, exploitant des données similaires aux travaux précédents : dossier génétique, entretiens, enregistrements d'interprétations et données informatiques ; ces travaux, menés par le psychologue Eric Clarke, les musicologues Nicholas Cook et Amanda Bayley notamment⁵¹, interrogent la place de l'interprétation (*performance*) et de la collaboration dans le processus créateur, et sont discutés en détail plus loin⁵².

Dans le même temps (2004-2007), la musicologue finlandaise Ulla Pohjannoro observe le processus de création d'un quatuor pour percussions (l'identité du compositeur n'est pas révélée dans l'étude) au travers des manuscrits de l'œuvre, et de données verbales issues d'entretiens de remise en situation. Cette recherche, largement orientée selon les questions et méthodes issues de la psychologie, a pour objet d' « expliciter la pensée compositionnelle comme fluctuations de conceptualisations intuitives et réflexives, gérées par une fonction métacognitive⁵³ ».

I. 1. 7 Les études Françaises : de Philippe Leroux au projet MuTeC

Une étude de grande envergure est menée en France entre 2001 et 2006, par le musicologue Nicolas Donin et l'anthropologue Jacques Theureau. Ils suivent l'activité du compositeur Philippe Leroux de manière continue pendant cinq ans, avec pour objectif de

⁵¹ Eric Clarke et al., « Interpretation and performance in Bryn Harrison's *Etre-temps* », *Musicae Scientiae*, 2005, vol. 9, n° 1, p. 31-74 ; Fabrice Fitch et Neil Heyde, « 'Recercar' – The Collaborative Process as Invention », *Twentieth-Century Music*, mars 2007, vol. 4, n° 01, p. 71–95 ; Amanda Bayley et Michael Clarke, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissy's Second String Quartet », *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2009, vol. 3, n° 1-2, p. 139–157.

⁵² Cf. I. 3.

⁵³ « *This study explicates compositional thinking as fluctuations of intuitive and reflexive ideation, monitored by metacognitive function.* » in Ulla Pohjannoro, « Inspiration and decision-making: A case study of a composer's intuitive and reflective thought », *Musicae Scientiae*, 1 juin 2014, vol. 18, n° 2, p. 181.

« [contribuer] à la construction d'un modèle de la cognition dans la composition musicale⁵⁴ ». Dans une perspective comparable à celles de McAdams et Pohjannoro, ils considèrent que la recherche doit « s'accorder à la logique interne spécifique de l'activité étudiée⁵⁵ », et se positionnent ainsi vis-à-vis de Sloboda et de toute tentative de « manipulation expérimentale qui isole les variables dans le but de provoquer un phénomène anticipé⁵⁶ ». Au plan épistémologique, leur démarche emprunte à l'analyse musicale, à la critique génétique et à l'anthropologie cognitive⁵⁷. Des protocoles précis d'observation de l'activité sont mis en place et une somme de données considérable est collectée, sur un modèle comparable à ceux évoqués précédemment (avant-textes, fichiers informatiques, activité filmée et propos de compositeurs). Un des enjeux majeurs de ces études sur les processus créateurs repose sur les moyens mis en œuvre pour accompagner la verbalisation, d'exploitation délicate en raison des écueils de subjectivité évoqués plus haut. Depuis l'étude sur Parmegiani, les chercheurs utilisent l'entretien d'explicitation, pour rapprocher les propos des compositeurs d'éléments musicaux et d'étapes de travail précis, en s'appuyant sur des documents (partitions, avant-textes, etc.) servant de support aux séances. Donin et Theureau ont choisi, pour développer cette approche sans provoquer d'intrusion invasive, de recourir à des séances de remise en situation et d'autoconfrontation⁵⁸. En utilisant cette méthode, les chercheurs documentent *a posteriori* la genèse de *Voi(rex)* (création en 2002) et *in vivo* celle d'*Apocalypsis* (2006), deux œuvres de Philippe Leroux pour ensemble et dispositif électroacoustique présentant des « caractéristiques propices à l'étude⁵⁹ » ; les séances de remise en situation permettent d'observer directement et au cours d'étapes différentes de la composition, la manière dont le compositeur interagit avec son environnement, quels outils, physiques ou « intérieurs » sont utilisés et développés dans

⁵⁴ Nicolas Donin et Jacques Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 71.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁶ N. Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization », art cit, p. 48.

⁵⁷ Nicolas Donin, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de musicologie*, 2013, vol. 98, n° 1, p. 10.

⁵⁸ Jacques Theureau, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et les programmes de recherche "cours d'action" » dans *Revue Anthropologie des connaissances*, Vol. 4: 2010, Paris, Archives contemporaines & Sté. anthropologie des connaissances, 2014, p. 287-322.

⁵⁹ *Voi(rex)* : dimension expérimentale exacerbée, et « pédagogique sur soi-même », ayant occasionné une évolution stylistique significative (selon le compositeur) ; *Apocalypsis* : inclut des transferts de matériaux issus de *Voi(rex)* (intéressant pour l'étude : met en évidence les relations entre projet compositionnel et œuvres passées, notion participant de la définition de l'atelier selon les auteurs) ; in N. Donin et J. Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », art cit, p. 61.

l'atelier du compositeur, tout en lui faisant verbaliser les actions en cours. Les résultats de cette étude, communiqués dans de nombreuses publications⁶⁰ (dont une due au compositeur), donnent un éclairage sur la musique de Philippe Leroux et les processus engagés dans son activité compositionnelle, et permettent de « saisir quelque chose de la création comme phénomène complexe, relevant d'une logique pratique qui ne saurait être non contradictoire ni réductible à des procédures⁶¹ ». Selon les auteurs, leur approche permet de commencer à construire sur les vides laissés par l'étude des esquisses⁶².

La nécessité de confronter les méthodologies et résultats de ce projet à d'autres études donne lieu à un rassemblement d'articles publiés dans la revue canadienne *Circuit : musiques contemporaines* dans un numéro thématique publié en 2008 et intitulé *La fabrique des œuvres*⁶³. Donin et Theureau y explicitent la notion d'atelier – avec une référence explicite à Graf – telle qu'envisagée dans la recherche sur les processus de composition, donnant un cadre :

[...] lieu physique où le compositeur travaille (objet d'une pulsion scopique dont témoignent quelques livres de photographie, néanmoins infiniment plus rares que ceux consacrés aux peintres et plasticiens)

[...] l'ensemble des objets et ressources mobilisés par le compositeur au cours de son travail, éventuellement en divers lieux (chez lui, en voyage, au sein d'institutions spécialisées qui l'invitent)

[...] c'est, de façon plus métaphorique, le système de ses techniques de travail et des structures de pensée musicale qui en sont les conditions de possibilité⁶⁴

[...] en élargissant jusqu'à l'ensemble de la vie du compositeur – en particulier sa vie psychique – en tant que ressource pour son activité créatrice, ce peut être « l'atelier intérieur du musicien » entrevu par Max Graf à l'époque des pionniers de la psychanalyse.⁶⁵

⁶⁰ Nicolas Donin et Jacques Theureau, « «Voi(r)ex» de Philippe Leroux, éléments d'une genèse : Reconstruction analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée », *Dissonance*, 2005, n° 90, p. 4-13 ; N. Donin et J. Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », art cit ; Nicolas Donin et Jacques Theureau, « L'activité de composition comme exploitation/construction de situations. Anthropologie cognitive de la composition d'une œuvre musicale par Philippe Leroux », *intellectica*, 2008, vol. 48, n° 1, p. 175-205 ; Philippe Leroux, « Questions de faire : La génétique musicale in vivo... vue du côté du créateur », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 10 octobre 2010, n° 31, p. 55-63 ; N. Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization », art cit ; N. Donin, « Vers une musicologie des processus créateurs », art cit ; N. Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », art cit.

⁶¹ N. Donin et J. Theureau, « «Voi(r)ex» de Philippe Leroux, éléments d'une genèse : Reconstruction analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée », art cit.

⁶² N. Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization », art cit, p. 54.

⁶³ Nicolas Donin (ed.), *La fabrique des œuvres*, Montreal, Presses de l'Université de Montreal, 2008, 138 p.

⁶⁴ Les auteurs font ici référence à Erno Lendvai, *The workshop of Bartok and Kodaly*, Budapest, Editio Musica, 1983, 762 p.

⁶⁵ Nicolas Donin et Jacques Theureau, « Ateliers en mouvement », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 5-14.

Dans lequel ils situent leur propre conception :

L'atelier qui nous intéresse ici se situe quelque part entre le deuxième sens (encore trop topographique) et le troisième sens (déjà trop métaphorique) que nous venons de distinguer. Il désigne justement le milieu de la composition : à la fois l'environnement qui lui fournit des conditions de possibilité (matériau, outils, archives...) et l'ensemble des problèmes techniques, options stylistiques, anticipations et mémorisations des éléments de l'œuvre à venir, qu'elle fait consister. Si on l'aborde en termes d'opérations matérielles, ce sera au sens où elles sont animées par un projet. Si on l'aborde en termes de cognition, ce sera dans l'idée que la cognition est située, incarnée, non abstraite de l'environnement avec lequel le compositeur interagit. Cette notion d'atelier est donc appelée à se développer selon la double nécessité d'animer les outils par l'activité et de relier les procédés à leur genèse⁶⁶.

Les articles du numéro proposent ainsi des « visites d'ateliers », de quatre compositeurs et d'un réalisateur en informatique musicale : Salvatore Sciarrino, Elliott Carter, Jonathan Harvey, José Evangelista et Gilbert Nouno⁶⁷, lesquelles visites sont complétées d'articles sur la genèse d'œuvres de György Kurtág, Elvio Cippolone et Philippe Leroux⁶⁸. Cette série permet aux auteurs d'observer des traits partagés par plusieurs démarches compositionnelles, lesquels sont ensuite étudiés dans le cadre du projet MuTeC, hébergé de 2009 à 2012 par l'IRCAM et le CNRS et soutenu par l'ANR, et coordonnant des travaux portant sur la genèse de 9 œuvres, de Stephano Gervasoni, Jean-Luc Hervé, Tristan Murail, Michaël Jarrell, Marco Stroppa, Gérard Grisey, Bernd Alois Zimmermann, Pierre Boulez et Charles Koechlin⁶⁹. L'idée étant de créer un savoir général sur la composition dépassant les limites des études de cas isolées, les sujets du projet MuTeC sont définis selon des critères précis, conditionnant les choix des œuvres et compositeurs ainsi que les parti-pris méthodologiques et favorisant un type d'archivage, d'analyse et de publication des données facilitant leur adoption par d'autres disciplines ainsi que l'accumulation des résultats ; les conclusions récurrentes dans plusieurs études sont rassemblées en thématiques réinvesties dans des analyses transversales. Des outils

⁶⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁷ Gianfranco Vinay, « Vue sur l'atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo)* », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 15-20 ; Denis Vermaelen, « Vue sur l'atelier d'Elliott Carter (à partir du Triple Duo) », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 26-31 ; Jonathan Harvey, « How do I compose? (Reflections on Wagner Dream) », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 38-43 ; Nicolas Gilbert, « Une visite à l'atelier de José Evangelista », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 21-26 ; Nicolas Donin et Jacques Theureau, « L'atelier d'un réalisateur en informatique musicale: Entretien avec Gilbert Nouno », *Circuit: Musiques contemporaines*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 31.

⁶⁸ F. Sallis, « Fleurs recyclées », art cit ; Noémie Sprenger-Ohana, « L'évolution d'un projet compositionnel en relation avec son environnement », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 92-108.

⁶⁹ Présentation et résultats sur *MuTeC - Musicologie des techniques de composition contemporaines - APM*, <http://apm.ircam.fr/mutec/>, (consulté le 15 février 2016) ; Nicolas Donin et François-Xavier Féron, « Tracking the composer's cognition in the course of a creative process: Stefano Gervasoni and the beginning of Gramigna », *Musicae Scientiae*, 26 juillet 2012, p. 262-285 ; Noémie Sprenger-Ohana et Vincent Tiffon, « Traietтория, l'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa », *Revue de musicologie*, 2013, vol. 98, n° 1, p. 193-220 ; N. Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization », art cit.

sont créés au cours de ce projet, méthodologiques ou informatiques, comme l'*outil de navigation génétique* permettant d'accéder à partir d'une interface unique à différentes couches et médias représentatifs des états successifs d'une œuvre et des données collectées (d'autres exemples d'une démarche comparable entreprise au même moment apparaissent, McAdams proposant une présentation « hypermédia » de ses données⁷⁰, et en Angleterre Amanda Bayley et Michael Clarke développent une interface multimédia dans le cadre de leur étude sur le second quatuor de Michael Finnissy⁷¹). Les résultats du projet MuTeC apparaissent comme prometteurs aux chercheurs investis dans le projet, qui signalent l'apparition de nouveaux outils, l'obtention de résultats inaccessibles par les seules analyse musicale, critique génétique ou dans la littérature sur les œuvres (et contredisant parfois cette dernière), et proposent des généralisations pour contribuer à créer les bases de ce savoir recherché sur la composition ; si le nombre d'études et les spécificités d'un corpus apte à supporter la méthodologie prédéfinie limitent la portée de cette recherche, celle-ci montre tout de même l'intérêt de ce questionnement transversal⁷².

I. 1. 8 Organisation internationale des recherches sur le processus créateur en musique

Le projet MuTeC n'est pas le seul exemple du développement de la recherche sur les processus de composition, depuis des études isolées jusqu'à des projets plus vastes et soutenus par des institutions nationales. Au Royaume-Uni, des chercheurs précédemment cités comme Eric Clarke, Nicholas Cook ou Amanda Bayley participent à la formation du *AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice*⁷³ dont l'un des thèmes, sous la direction d'Eric Clarke, est la pratique créative dans la musique de concert contemporaine. MuTeC et CMPCP partagent l'idée que l'échelle de l'individu n'est pas seule en jeu dans le processus

⁷⁰ Paul Théberge, « Exploring the creative process: hypermedia tools for understanding contemporary composition "Creation and perception of a contemporary musical work: The Angel of Death by Roger Reynolds" », *Circuit*, 2005, vol. 18, n° 2, p. 75-83.

⁷¹ A. Bayley et M. Clarke, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissy's Second String Quartet », art cit.

⁷² Cf. N. Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization », art cit, p. 72.

⁷³Le CMPCP est fondé par l' *Art and Humanities Research Council*, basé à l'université de Cambridge et en partenariat avec le King's College de Londres, l'université d'Oxford et l'université de Londres ; cf. *Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP)*, <http://www.cmcp.ac.uk/>, (consulté le 12 janvier 2016).

compositionnel, et en ce sens le projet britannique se décentre de la personne du compositeur en associant systématiquement d'autres acteurs dont l'interprète (*performance practice*) à l'analyse de la création⁷⁴.

La complémentarité de ces différents ensembles de projets, croisant des branches de la musicologie telles que l'étude des esquisses (*sketch studies*), l'analyse ou l'ethnomusicologie et se nourrissant des disciplines extra-musicales, comme l'anthropologie, la sociologie ou la critique génétique⁷⁵, donne lieu à un forum multidisciplinaire et à une conférence internationale nommée *Tracking the Creative Process in Music* dont la première édition se tient à Lille en 2011 (et les suivantes à Montréal⁷⁶, Paris⁷⁷ et Huddersfield⁷⁸). Des articles et ouvrages de théorisation⁷⁹ illustrent une volonté de créer une cohérence dans ce mouvement, enjeu interrogé constamment par ses acteurs⁸⁰.

La conférence TCPM témoigne du changement de statut de la recherche sur les processus créateurs en musique opéré durant la dernière décennie, et permet aux chercheurs d'aujourd'hui l'accès à des ressources encore inexistantes il y a peu, quand le présent travail a été initié. Ce courant de recherche associe la création musicale à la composition, et voit croître l'importance accordée à la réalisation sonore des œuvres et aux processus d'interprétation.

⁷⁴ Le projet CMPCP succède au *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, projet important dans le paysage des *performance practice studies* (voir chapitre I. 2 de cette thèse).

⁷⁵ En France, les études menées avec Philippe Leroux ont par exemple donné lieu à des publications dans des revues d'anthropologie et de critique génétique, ainsi qu'il apparaît dans la présente bibliographie.

⁷⁶ Un numéro spécial de *Musicae Scientiae* est consacré à cette édition de TCPM, cf. Nicolas Donin et Caroline Traube, « Tracking the creative process in music », *Musicae Scientiae (numéro spécial)*, 1 septembre 2016, vol. 20, n° 3, p. 283-461.

⁷⁷ La plupart des présentations de l'édition parisienne de TCPM sont visibles sur le site internet de l'IRCAM : *Search Audio/Video - Ressources*, <http://medias.ircam.fr/search/?q=tcpm>, (consulté le 26 juillet 2016).

⁷⁸ La prochaine édition de TCPM aura lieu à Huddersfield à l'automne 2017. Cf. *TCPM 2017 – Tracking the Creative Process in Music*, <http://goldenpages.jpehs.co.uk/2016/06/01/tcpm-2017-tracking-the-creative-process-in-music/>, 1 juin 2016, consulté le 9 mars 2017.

⁷⁹ Voir par exemple : David J. Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 482 p ; Eric Clarke et Mark Doffman (eds.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, À paraître ; N. Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization », art cit ; F. Sallis, *Music Sketches, op. cit.*

⁸⁰ Voir par exemple la critique de Georgina Born, « What is it to analyse the creative process in music? », TCPM, Paris, 2015. Born Georgina, « What is it to analyse the creative process in music? », Paris, 2015, voir : <http://medias.ircam.fr/xb821ae> (consulté le 9 mars 2017).

I. 2 L'atelier de l'interprète : fabrique des œuvres ?

Dans la musique comme dans la danse, l'œuvre d'art se crée sous nos yeux, par l'actuelle et vivante action de l'artiste, et l'existence de l'œuvre se confond avec la présence de l'acte qui la crée⁸¹.

Les études sur l'interprétation, ou *performance studies*, constituent un champ de recherche bénéficiant ces trois dernières décennies d'un succès institutionnel international, alimenté particulièrement activement par la musicologie britannique. Ce chapitre propose un rapide tour d'horizon de ce courant disciplinaire, au travers d'une réflexion sur l'émergence de l'interprète et du compositeur comme deux acteurs distincts, suivie d'un bref exposé sur la « pratique historiquement informée », première déclinaison des *performance studies*. À l'image du chapitre précédent sur les processus de composition, l'évolution multidisciplinaire des études sur l'interprétation est considérée, notamment au travers d'un « tournant ethnographique » et d'une musicologie dite « empirique ». La relation entre analyse et interprétation est ensuite évoquée, et notamment le développement d'outils d'analyse de l'interprétation. La suite du chapitre observe la participation croissante d'interprètes dans la recherche et le développement de méthodologies d'auto-observation, et la conclusion, suivant quelques considérations sur la terminologie de l'interprétation musicale, aborde la dimension créative de cette activité.

I. 2. 1 Interprète, compositeur et répertoire : une histoire de dissociations

La notion moderne de musicien interprète apparaît dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle⁸², en se dissociant de la figure émergente du compositeur et en raison de la part décroissante des répertoires contemporains⁸³ dans les salles de concert. Cette séparation entre

⁸¹ Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice*, Presses universitaires de France, 1951, p. 1.

⁸² Cf. Danièle Pistone, « Interprétation et création dans l'imaginaire musical français contemporain » dans Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris :, Harmattan, 2006, p.59 ; ou C. Jamason, « The performer and the composer », art cit, p. 105.

Les études citées dans cette section considèrent toutefois les interprètes que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de solistes. Les musiciens accompagnants, comme des instrumentistes d'orchestres « tutti », à l'éducation musicale moins développée, n'y sont pas l'objet d'une attention visible.

⁸³ « Les compositeurs n'ont pas toujours été morts. Jusqu'au milieu du xix^e siècle, les programmes de concert ou d'opéra avaient même compté bien plus d'auteurs vivants que défunts. » in R. Campos, *François-Joseph Fétis musicographe, op. cit.*, p. 277.

deux « agents⁸⁴ » reflète un changement dans la conception de l'art musical, depuis une « perception axée sur le genre et la performance vers son recentrement autour du compositeur⁸⁵ » et de l'idée de musique absolue⁸⁶.

Le couple compositeur – interprète devient une base de la musique savante occidentale⁸⁷, le compositeur étant représenté par sa partition, investie d'une importance symbolique d'autant plus considérable que le compositeur n'est plus vivant.

Si la figure de l'interprète n'est pas essentielle dans les histoires de la musique – écrites surtout autour des compositions⁸⁸ – et si par conséquent la littérature biographique dédiée à ces musiciens est proportionnellement très faible⁸⁹, ceux-ci occupent néanmoins un espace considérable dans la presse dès ce milieu du XIX^e siècle, au travers notamment de la critique musicale⁹⁰, témoin de leur importance croissante.

Alors que l'interprète dont le répertoire est centré autour d'œuvres du passé devient ainsi la figure prépondérante du paysage musical, le vingtième siècle voit se développer chez les compositeurs une volonté d'affranchissement de cet encombrant représentant (Ravel, Schoenberg ou Stravinsky en sont des exemples célèbres), allant jusqu'à l'interrogation de l'utilité même de l'interprète, parfois perçu comme une interférence ; l'engouement de ces derniers compositeurs pour les instruments mécaniques est un développement spectaculaire de

⁸⁴ « 3 The divided musician » et « 3.1. The Two Agents » in Stefan Östersjö, *Shut Up « n » Play!: Negotiating the Musical Work*, Malmö Academies of Performing Arts, 2008, p. 40-52.

⁸⁵ « Between 1780 and 1820, approximately, a genre-centred and performer-centred practice became a composer-centred one. » in Michael Talbot (ed.), *The musical work: reality or invention?*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 172. La « *genre-centred and performer-centred practice* » serait d'actualité en occident dans les musiques populaires, dans lesquelles l'interprète focalise l'attention.

⁸⁶ Cf. Karol Berger, *A Theory of Art*, 1^{re} éd., Oxford University Press, 1999, p. 54.

⁸⁷ Marie-Noëlle Masson (ed.), *L'interprétation musicale*, Collection Pensée Musicale dirigée par Jean-Michel Bardez., Sampzon, Editions Delatour France, 2012, p. 40 ; C. Jamason, « The performer and the composer », art cit ; Everett Helm, *Le Compositeur, l'interprète, le public : une étude d'intercommunication*, Florence, Olschki, 1972. ; l'expression « musique savante occidentale » utilisés par Marie-Noëlle Masson équivaut à celle de « *western art music* » des publications en langue anglaise de la même époque.

⁸⁸ Cf. Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 3. Nicholas Cook y estime que ces histoires de la musique ignorent que depuis 200 ans une grand part de la culture de la musique occidentale savante consiste en l'interprétation de musique du passé.

⁸⁹ Cf. Frédéric Gaussin, « L'interprète et son biographe » dans Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris :, Harmattan, 2006, p. 107-119.

⁹⁰ « [...] l'interprétation est jusqu'à son appropriation par la musicologie du domaine de la critique musicale » in Joëlle Caullier, « La corporéité de l'interprète » dans Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris :, Harmattan, 2006, p. 133.

cette idée, et avec l'avènement des musiques concrètes certains annoncent la fin de l'interprète contemporain⁹¹.

Danièle Pistone a mené en 2006 une étude pour interroger ce phénomène de cohabitation des compositeurs et interprètes du passé et du présent tel qu'il se manifeste aujourd'hui⁹², en observant les occurrences de références aux musiciens dans les cinq principales revues musicales françaises ainsi que dans une sélection de presse (*Le Monde*, *Le Monde de la Musique*), et au travers d'une étude quantitative des enregistrements répertoriés à la Bibliothèque Nationale de France. Conformément aux attentes, la prépondérance des compositeurs du passé sur les contemporains est écrasante (et les plus cités sont aussi les plus enregistrés), alors que les interprètes vivants et en activité sont mieux représentés que leurs prédécesseurs. Il est possible qu'avec le vieillissement du régime phonographique et la multiplication des rééditions on finisse par observer une occupation croissante de l'espace médiatique par les interprètes du passé, mythifiés à leur tour au travers d'enregistrements présentés comme références.

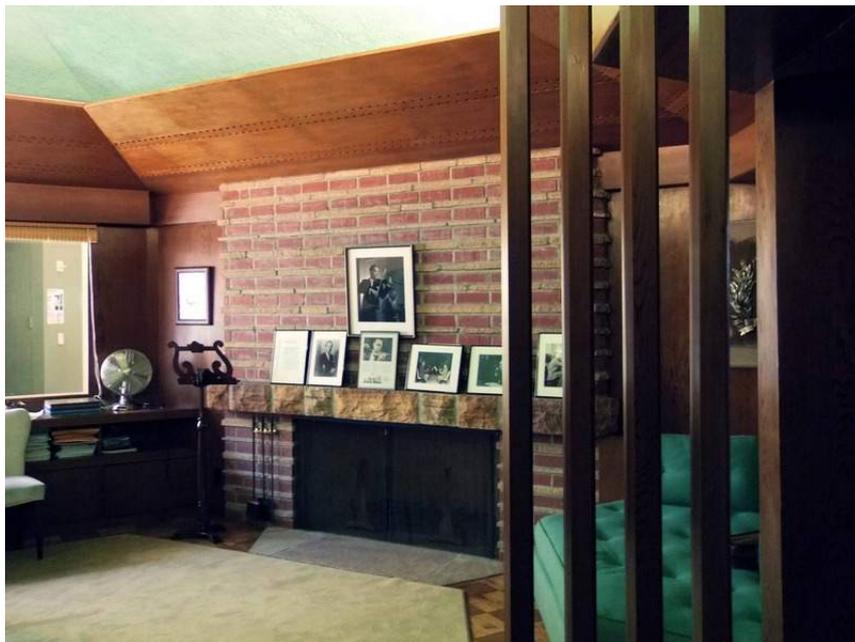


Figure 1. Intérieur de l'atelier de Jascha Heifetz, à la Colbrun School de Los Angeles, photographié en 2015

⁹¹ Howard Taubman, dans le *New York Times* du 1^{er} Février 1955 : « It is clear, even from a brief visit with the machine, that performing musicians can be dispensed with on a number of projects. If a composer came along who understood the machine's technique, he could cause it to produce all the sounds he would need for a symphony. Such an event is not in the near future. The steps needed to produce such a work would take too long. But once the technique is learned, shortcuts may be enacted. Only the performer's unions would then stand in the way. » cité par S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!, op. cit.*, p. 44.

⁹² D. Pistone, « Interprétation et création dans l'imaginaire musical français contemporain », art cit.

Cette photographie d'un atelier – physique⁹³ – d'interprète « star », ici Jascha Heifetz, sacralisé au point d'être déconstruit au moment de la démolition de la maison de son propriétaire puis reconstruit à l'identique dans une école de musique de la ville, illustre cette fascination exercée par le virtuose, toujours vivace au XXI^e siècle.

L'apparition de la figure du musicien interprète dans le courant du XIX^e siècle s'accompagne du développement de compétences adaptées au vieillissement du répertoire, dont la proportion d'œuvres de compositeurs vivants diminue. Son activité doit alors s'appuyer sur un réseau de connaissances historiques et de réflexions esthétiques, nécessaires à la construction de ses interprétations d'œuvres du passé et à leur réinvestissement dans des contextes de diffusion et d'écoute en constante mutation. Les premiers travaux de la musicologie liés à l'interprétation auront ainsi pour objectif de donner aux musiciens des outils conçus pour les accompagner dans cette démarche et les relier aux époques révolues des œuvres de leur répertoire.

I. 2. 2 Pratique historiquement informée : des enjeux contemporains ?

On identifie les racines du courant de « l'interprétation historiquement informée⁹⁴ » dans le courant du XIX^e siècle, avec notamment les contributions d'interprètes pionniers dans la promotion de répertoires anciens, comme Arnold Dolmetsch ou Wanda Landowska. Leur activité de recherche menée en parallèle et au travers de celle d'interprétation est relatée au travers d'ouvrages à destination des musiciens⁹⁵ ; ils seront relayés par des musicologues (Frederick Dorian rédige un ouvrage synthétique sur le sujet publié en 1942⁹⁶) et la forme moderne des *historically informed performance practice studies* se dessine à partir des années 60⁹⁷. Ce courant rassemble des travaux divers, traitant d'époques variées – des musiques

⁹³ Cf. partie I. 1., sur l'atelier du compositeur.

⁹⁴ Le mouvement est essentiellement anglo-saxon, la formule employée est la traduction directe de « *historically informed performance practices* ».

⁹⁵ Arnold Dolmetsch, *Interpretation of the music of the 17th and 18th centuries*, Londres, Novello, 1915 ; Wanda Landowska, *Music of the past*, États-Unis, A.A. Knopf, 1924, 216 p.

⁹⁶ Frederick Dorian, *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, New York, N.Y., W. W. Norton & Company, 1942, 408 p.

⁹⁷ Voir par exemple une synthèse dans N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*, p. 24.

médiévales au XIX^e siècle – et allant du guide pratique conçu à partir des traités anciens⁹⁸ à des ouvrages plus réflexifs sur la notion d’authenticité⁹⁹, laquelle notion sera l’objet de publications critiques à partir des années 80 notamment¹⁰⁰, époque par ailleurs de forte croissance pour ce champ d’étude, comme en témoignent la multiplication des publications et la fondation de plusieurs revues dédiées¹⁰¹.

Dans son livre récent *Beyond the score : music as performance* (2013¹⁰²), Nicholas Cook revient sur l’émergence de ce mouvement et cite en ce sens les auteurs Daniel Leech-Wilkinson (1984¹⁰³), Richard Taruskin (1995¹⁰⁴) et Peter Kivy (1998¹⁰⁵), selon lesquels l’interprétation historiquement informée est devenue une approche stylistique normée plutôt qu’une réelle démarche d’interrogation des répertoires. Selon ces auteurs il s’agit d’un style « de notre temps, et [...] en fait le style le plus moderne en usage¹⁰⁶ », et cette approche stylistique représente pour

⁹⁸ Pour des ouvrages prescriptif à l’usage des interprètes, voir : Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach’s Well-tempered Clavier: A Performer’s Discourse of Method*, Yale University Press, 1984, 154 p ; Neal Zaslaw, *Mozart’s Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*, Clarendon Press, 1989, 640 p ; Robin Stowell, *Performing Beethoven*, Cambridge University Press, 1994, 274 p.

En français : Jean Claude Veilhan, *Les règles de l’interprétation musicale à l’époque baroque (XVIIe-XVIIIe s.), générales à tous les instruments*, A. Leduc, 1977, 114 p ; Jean Saint-Arroman, *L’interprétation de la musique française : 1661-1789*, Honoré Champion, 1988, 646 p.

⁹⁹ Pour une vue générale, voir par exemple : Edward T. Cone, *Musical form and musical performance*, New York, NY, Norton, 1968, 103 p ; Robert Donington, *The interpretation of early music*, St. Martin’s Press, 1974, 774 p ; Joseph Kerman, « The historical performance movement » dans *Musicology*, London, Fontana Press/Collins, 1985, p. Chap. 6 ; Colin Lawson et Robin Stowell (eds.), *The Cambridge history of musical performance*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, 2012, 906 p ; John Rink, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1995, 308 p ; N. Cook, *Beyond the Score*, op. cit. ; R. Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, op. cit., p. 467 et suivantes.

¹⁰⁰ Voir par exemple : Laurence Dreyfus, « Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century », *The Musical Quarterly*, 1983, vol. 69, n° 3, p. 297-322 ; J. Kerman, « The historical performance movement », art cit ; Nicholas Kenyon (ed.), *Authenticity and early music: a symposium*, Repr., Oxford, Oxford Univ. Press, 1988, 219 p. et notamment le chapitre de Howard Mayer Brown, « Pedantry or Liberation ? A Sketch of the Historical Performance Movement », p. 27-56.

¹⁰¹ À la remarquable revue pionnière *Early Music* publiée par Oxford University Press (1973) succèdent *Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music* (1981), *Performance Practice Review* (1988) et *Historical Performance, the Journal of Early Music of America* (1988).

¹⁰² N. Cook, *Beyond the Score*, op. cit.

¹⁰³ Daniel Leech-Wilkinson, « What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning », *Early Music*, 1984, vol. 12, p. 13-16.

¹⁰⁴ Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, 1 édition., New York, Oxford University Press, 1995, 392 p.

¹⁰⁵ Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, 1998, 296 p.

¹⁰⁶ « [...]’historical’ performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around » in R. Taruskin, *Text and Act*, op. cit., p. 152.

les interprètes et le monde de la production musicale une opportunité commerciale, dont témoigne le succès de formations spécialisées dans la musique ancienne.

D'autres critiques comme celles de Laurence Dreyfus touchent au manque d'évolutivité des approches de nombreux ouvrages¹⁰⁷, ce que rejoint le constat de Rémy Campos, qui souligne les limites d'une application directe de prescriptions sans moyens d'appréhender leur contexte d'émergence¹⁰⁸.

Au delà des limites qui ont été pointées, l'interprétation historiquement informée a produit une littérature riche, contribué à un renouvellement stylistique remarqué et favorisé des allers-et-retours constants entre recherche et pratique. Logiquement, c'est autour des répertoires du passé que s'est construit ce mouvement, ce qui n'empêche pas d'interroger le potentiel de ces démarches transposées dans un contexte contemporain. La place prépondérante que sont venus à occuper les répertoires anciens au XX^e siècle, ainsi que l'explosion de la diversité des langages compositionnels, a considérablement fragilisé le lien des auditeurs, et par conséquent des interprètes, avec la musique de leur temps. Dans sa préface du vaste ouvrage *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, édité par Nicolas Donin et Laurent Feneyrou¹⁰⁹, le pianiste Pierre-Laurent Aimard décrit cet éloignement culturel en faisant référence aux répertoires anciens :

Paradoxalement les musiques les plus récentes paraissent souvent, au public d'aujourd'hui, aussi éloignées que celles du Moyen-Âge et de la Renaissance¹¹⁰.

et poursuit :

C'est ainsi qu'une claire conscience des enjeux d'une partition guidera le jeu de l'interprète, sa manière de produire les gestes et de les intégrer à un discours, en l'aidant à se familiariser avec un vocabulaire et une syntaxe, à distinguer ce qui est grammatical de ce qui ne l'est pas, ce qui relève de la norme et ce qui se donne à la marge, et à contextualiser historiquement, stylistiquement, émotionnellement une œuvre¹¹¹.

relevant que cette contextualisation, enjeu majeur de l'interprétation historiquement informée est tout aussi cruciale pour les musiques d'aujourd'hui, pour que la diversité des répertoires savants n'en soit pas un facteur de désintérêt. Ces éloignements culturels, menaçant la relation compositeur – interprète – public, peuvent préexister dans l'environnement même

¹⁰⁷ L. Dreyfus, « Early Music Defended against Its Devotees », art cit, p. 313.

¹⁰⁸ Voir R. Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, op. cit., p. 472.

¹⁰⁹ Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (eds.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, op. cit.

¹¹⁰ Pierre-Laurent Aimard, « Un siècle à déchiffrer, des théories à interpréter » dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (eds.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 2.

¹¹¹ *Ibid.*

de création des œuvres, ou survenir par le déplacement géographique comme par le passage du temps. Maintenir des passerelles dans un paysage en constante évolution est une responsabilité majeure de ces acteurs, et la production avec la création des œuvres de savoirs mettant en lumière le contexte, l'« écologie¹¹² » de leur genèse ne peut que faciliter le tissage de ces liens. C'est une des raisons d'être d'un projet comme celui auquel est attaché cette dissertation, que de contribuer à favoriser une pratique, sinon historiquement – pour reprendre les termes de Pierre-Laurent Aimard – « stylistiquement » et « émotionnellement » informée.

I. 2. 3 Un tournant performatif

I. 2. 3. 1 Émergence des *performance studies*

Les études sur l'interprétation musicale – ou *performance studies* selon le vocable anglais – élargissent leurs champs d'investigation au-delà des problématiques historiques, faisant de l'interprétation même, dans son résultat et son processus, un objet d'étude. Ainsi à partir des années 70, le courant suit un chemin comparable à celui décrit plus haut sur les études de la composition musicale, et s'enrichit d'une approche multidisciplinaire.

La psychologie contribue à renouveler les recherches sur l'interprétation et les publications se multiplient dans les années 80, avec notamment des travaux de John Sloboda et Eric Clarke¹¹³, précédemment cités. Construisant sur ces recherches, des musiciens et psychologues s'associent pour étudier les processus d'apprentissage des interprètes selon une approche de *problem solving strategy*, avec pour premier résultat des applications pédagogiques¹¹⁴.

¹¹² La notion d'écologie culturelle est abordée dans la partie I.3.5.

¹¹³ John A. Sloboda, *L'esprit musicien: la psychologie cognitive de la musique*, Belgique, Editions Mardaga, 1988, 404 p ; Eric Clarke, « Generative Principles in Musical Performance » dans John A. Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Clarendon Press, 1988, p. 1-26.

Pour un aperçu général, voir notamment : Johan Sundberg (ed.), *Studies of music performance*, Stockholm, Sweden, The Academy of Music, 1983, 186 p ; David J. Hargreaves, *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, 1986, 276 p ; John Paynter et al. (eds.), *Companion to contemporary musical thought*, London, Routledge, 1992.

¹¹⁴ Voir par exemple, sur l'apprentissage d'un prélude de Bach au violoncelle : Tania Lisboa, Roger Chaffin et Topher Logan, « A self-study of learning the Prelude from Bach's Suite No. 6 for cello solo: Comparing words and actions » dans Alessandro Cervino et al. (eds.), *The Practice of Practising*, 1^{re} éd., Leuven, Leuven University Press, 2011, p. 9-31.

L'évolution des disciplines littéraires a également un impact sur les *performance studies*, notamment au travers des théories de la réception¹¹⁵ que Hans Eggebrecht serait – d'après Nicholas Cook – le premier musicologue à avoir appliquées¹¹⁶ au champ musical. Cook déplore que ces premiers travaux perpétuent une conception de l'œuvre trop centrée sur le texte, ce qui change selon lui avec Stanley Fish et Roland Barthes pour qui les œuvres littéraires deviennent des lieux de production de savoir¹¹⁷. Eric Clarke oppose une critique similaire à l'application de la *generative theory* littéraire, en raison de l'idée de contrôle de la *performance* par un système de représentation organisé hiérarchiquement¹¹⁸.

La notion de réception en musique ne s'arrête pas aux considérations textuelles, et l'intérêt croissant porté à la perception des œuvres, aux mécanismes sensitifs¹¹⁹, cognitifs¹²⁰, sociologiques¹²¹, esthétiques¹²² ou pédagogiques¹²³ impliqués, contribue au développement exponentiel des *performance studies*. Une des idées fortes du courant est de déplacer la

¹¹⁵ Pour une présentation, voir par exemple : Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, Univ Of Minnesota Press, 1982, 400 p ; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1990 ; Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction*, Methuen, 1984, 218 p.

¹¹⁶ Hans Heinrich Eggebrecht, *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*, Ashgate Publishing, Ltd., 2010, 178 p.

¹¹⁷ Cf. N. Cook, *Beyond the Score, op. cit.*, p. 24.

Traduit en français, sur la réception et le rôle du lecteur : Umberto Eco, *Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.

¹¹⁸ Eric Clarke, « Expression in performance: generativity, perception and semiosis » dans John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1995, p. 21-54.

¹¹⁹ James Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, 1 édition., Westport, Conn, Praeger, 1983, 335 p ; Peter E. Keller et Mirjam Appel, « Individual Differences, Auditory Imagery, and the Coordination of Body Movements and Sounds in Musical Ensembles », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2010, vol. 28, n° 1, p. 27-46.

¹²⁰ Eric F Clarke, *Ways of listening an ecological approach to the perception of musical meaning*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2005 ; David J. Hargreaves, Jonathan James Hargreaves et Adrian C. North, « Imagination and creativity in music listening » dans Dorothy Miell et Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 156-172.

¹²¹ Françoise Escal et François Nicolas (eds.), *Le concert: Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, 253 p ; Nicolas Donin, « Qui écoute? », *Circuit*, vol. 13, n° 2, p. 5-10.

¹²² Pedro Sousa Bittencourt, *Interprétation musicale participative – la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, Paris, 2015, p. 11-50 ; le chapitre « Multiplicité des écoutes musicales – quelques bouleversements dans l'écoute musicale à partir de la deuxième moitié du XXe siècle » présente et commente en ce sens différents types d'écoutes, associés à des musiciens ou musicologues.

¹²³ Jacques Viret, « Entre sujet et objet. L'herméneutique musicale comme méthodologie de l'écoute » dans *Approches herméneutiques de la musique*, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 283-296 ; Nicolas Donin, « Pour une "écoute informée" de la musique contemporaine : quelques travaux récents », *Circuit*, vol. 16, n° 3, p. 51-64.

représentation de l'œuvre musicale en la recentrant sur l'entendu – résultat le plus souvent de l'activité des interprètes – plutôt que sur la seule partition.

Autre exemple des influences de la littérature sur la musicologie, les études théâtrales, affranchies du concept d'œuvre-texte, amènent à considérer la partition comme un *script*, une « donnée opérable¹²⁴ ». Gisèle Brelet, bien que désignant la partition comme « œuvre musicale », la distinguait dès les années 1950 de l'œuvre plastique en ce qu'elle est une « virtualité » et non une « réalité¹²⁵ », ce qui pourrait être rapproché de ce que Nelson Goodman désigne par « allographique » (reproductible sans perte d'authenticité) et « autographique¹²⁶ ». Cette dimension prescriptive reste attachée à un aspect représentatif de la partition, et musicologues, compositeurs et interprètes s'interrogent sur les prévalences¹²⁷, existantes ou souhaitables, entre ces deux dimensions, et ce qu'induit le positionnement du lecteur¹²⁸.

Le compositeur Bryan Ferneyhough, dont la nature des partitions – d'une difficulté de lecture confinante à l'hermétisme – pose question tant sur le plan représentatif que prescriptif, attribue à la musique notée une dimension supplémentaire :

Les partitions sont plus que des tablatures pour des actions spécifiques ou encore des représentations du son requis ; elles ont aussi des artefacts et possèdent en tant que tels de puissantes auras¹²⁹.

Le discours de Ferneyhough, qui fait probablement référence ici à Walter Benjamin, participe d'une donnée partagée par de nombreux musiciens, compositeurs, interprètes et éditeurs, sur l'importance de l'objet qu'est la partition. Le type d'écriture (métrique ou proportionnelle, etc.), les choix graphologiques et d'apparence du texte et de la page ont de fortes répercussions sur ce que véhicule la partition, participant d'une dimension suggestive.

La partition est un support limité ne pouvant pas inclure toutes les actions de l'interprète ni décrire précisément les résultats sonores attendus¹³⁰, et l'effet négatif d'une écriture sur-

¹²⁴ L'expression est attribuée au critique et théoricien littéraire Bernard Genette et citée dans un contexte musical dans Marie-Noëlle Masson (ed.), *L'interprétation musicale, op. cit.*, p. 40.

¹²⁵ G. Brelet, *L'interprétation créatrice, op. cit.*, p. 2.

¹²⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, 1968, p. 147.

¹²⁷ Caroline Traube, « La notation du timbre instrumental : noter la cause ou l'effet dans le rapport geste-son », *Circuit*, vol. 25, n° 1, p. 21-37.

¹²⁸ Philip Thomas, « A prescription for action » dans James Saunders (ed.), *The Ashgate research companion to experimental music*, Farnham, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2009, p. 77-98.

¹²⁹ « Scores are more than just tablatures for specific actions or else some sort of picture of the required sound; they are also artifacts with powerful auras of their own », in Bryan Ferneyhough et James Boros, « Shattering the Vessels of Received Wisdom », *Perspectives of New Music*, 1990, vol. 28, n° 2, p. 11.

¹³⁰ Arnie Cox, « Hearing, Feeling, Grasping Gestures » dans Anthony Gritten et Elaine King (eds.), *Music and gesture*, Aldershot, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2006, p. 45.

détaillée est pointé par de nombreux compositeurs. La partition est conçue selon les potentialités de l'action de l'interprète, telles que le compositeur les estime et qu'un milieu donné les induit : en ce sens la partition est, au travers de ses significations représentatives et prescriptives, un objet régulateur¹³¹.

I. 2. 3. 2 Une musicologie empirique ?

Ces différentes perspectives sur la nature de l'œuvre musicale et de ses supports de notation et de transmission entraînent un accroissement de l'intérêt pour les enregistrements, et la « musique savante occidentale » (*western art music*) rejoint les régimes dits phonographiques comme les études sur le jazz. Des musicologues, notamment britanniques avec Nicholas Cook, observent que la « nouvelle musicologie » (*New Musicology*) des années 90, quoiqu'issue du « tournant performatif » des sciences humaines et sociales, reste trop centrée sur le texte, négligeant le potentiel des enregistrements. Ce constat a contribué à la formation en 2004 en Angleterre du *Research Center for History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), supporté pour cinq ans par l'*Arts and Humanities Research Council*, lequel héberge de nombreux projets de recherche¹³², donnant lieu à autant de publications¹³³ en plus de proposer des ressources multimédia aux chercheurs et musiciens.

La partition et l'enregistrement sonore renseignent en partie le « processus de performance¹³⁴ », dont la construction fait également l'objet de l'attention des chercheurs (on parle de génétique de la performance¹³⁵, avec l'utilisation des prises alternatives – *alternate takes* – ou des annotations de partitions¹³⁶), et qui implique une réalisation physique par le musicien, progressivement prise en considération. Cette « corporéité » (selon le mot de Joëlle

¹³¹ Ce que l'on peut rapprocher de la notion de « fonction régulatrice » du « concept de l'œuvre musicale » (*regulative function of work concept*) telle que définie par Lydia Goehr dans *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Revised., Oxford University Press, 2007, 368 p.

¹³² *Research projects*, <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2.html>, (consulté le 1 août 2016).

¹³³ *Studies*, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/p6.html>, (consulté le 1 août 2016) et notamment Nicholas Cook (ed.), *The Cambridge companion to recorded music*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2009, 359 p.

¹³⁴ « Performance as process » in J. Rink, *The Practice of Performance*, op. cit. p. 196-282.

¹³⁵ Avec l'utilisation par exemple des *alternate takes*. Voir N. Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », art cit, p. 109.

¹³⁶ Benoît Walther, *Les annotations dans le matériel de l'Ensemble InterContemporain*, Mémoire d'histoire de la musique, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2006 ; N. Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », art cit.

Caullier¹³⁷, proche du vocable anglais en usage de *embodiment*), et les nombreuses études prenant en compte le geste¹³⁸ participent à l'évolution multidisciplinaire des études de l'interprétation ; Elisabeth Le Guin avance l'idée d'une « musicologie charnelle¹³⁹ » et Rolf Inge Godøy et Marc Leman¹⁴⁰ développent le concept d'un schéma cognitif basé sur le corps (*body based cognitive schemata*). Un exemple remarqué à l'origine de ces développements est le travail du sociologue et pianiste amateur américain David Sudnow qui, dès la fin des années 70 et en s'appuyant sur des méthodes empruntées à l'ethnologie, la logique behavioriste et la phénoménologie de la perception, documente la physicalité de sa propre expérience, défendant l'idée d'une compréhension distribuée de son expérience musicale plutôt que la traditionnelle approche intellectuelle (*top down approach*).

Quand je dis que je sais comment une note va sonner, je veux dire que je suis engagé dans un *processus qui conduit vers ce son...* Je ne connais pas de son de note en dehors du contexte du mouvement de main dans lequel se son va figurer¹⁴¹.

Contemporains des études sur l'activité *in vivo* du compositeur, ces travaux manient d'importantes quantités de données, traitées à l'aide de multiples outils méthodologiques : c'est ce que Nicholas Cook et Eric Clarke nomment « champ aux données riches » (*rich data field*) et « musicologie empirique¹⁴² ». Le livre qu'ils éditent en 2004, *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, promeut cette approche en mêlant réflexions et boîte à outils à l'usage des chercheurs, applicables à l'analyse des œuvres et des sons, et présente des méthodologies issues de l'ethnomusicologie, de la sociologie, et de la psychologie. Ils placent leur démarche « empirique » dans une ligne remontant aux années 30 et aux travaux de Carl Seashore¹⁴³, ils

¹³⁷ J. Caullier, « La corporéité de l'interprète », art cit.

¹³⁸ Voir l'ouvrage synthétique Anthony Gritten et Elaine King (eds.), *New perspectives on music and gesture*, Farnham ; Burlington, VT, Ashgate Pub, 2011, 300 p ; et en France le projet Geste musical : modèles et expériences, équipe Analyse des Pratiques Musicales, coordonné par Nicolas Donin et soutenu par l'APR : GEMME, <http://geste.hypotheses.org/gemme>, (consulté le 1 août 2016).

¹³⁹ Elisabeth Le Guin, *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, University of California Press, 2005, 375 p.

¹⁴⁰ Rolf Inge Godøy et Marc Leman, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, 2010, 322 p.

¹⁴¹ « When I say I know what a note will sound like, I mean that I am engaged in a *course that provides for that note's sound...* I do not know a note's sound apart from the context of a handful course in which its sound will figure » in David Sudnow, *Ways of the Hand*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1993, 1978, p. 69.

¹⁴² Eric Clarke et Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, 240 p.

¹⁴³ Carl E Seashore, *Psychology of music*, New York, Dover Publications 1967, 1938.

citent également Dirk-Jan Povell¹⁴⁴ et Igmarr Bengtsson et Alf Gabrielsson¹⁴⁵ et leur travail sur le rythme durant les années 70, puis L. H. Shaffer et le premier suivi informatique en direct de plusieurs paramètres touchant à l'interprétation¹⁴⁶, Johan Sundberg (1983¹⁴⁷) et Neil Todd (1985¹⁴⁸) pour leurs modèles artificiels d'interprétation expressive, et enfin les années 90 avec Bruno Hermann Repp qui inaugure les études de la *performance* basées sur des données massives¹⁴⁹ (jusqu'à 100 enregistrements d'une même œuvre), la première publication par Jane Davidson sur l'analyse de composantes visuelles de l'interprétation musicale, et le tournant amorcé par John Rink et la publication en 1995 de *The Practice of Performance*, la première synthèse d'envergure et rassemblant des psychologues et musicologues sur le thème des *performance studies*¹⁵⁰.

Constatant cette évolution épistémologique et tout ce qu'elle doit à un « tournant ethnographique¹⁵¹ », Nicholas Cook parle d'« ethnomusicologisation » de la musique savante occidentale. Il n'y a plus « leur » musique (ethnomusicologie) et la « nôtre » (musicologie), mais une interpénétration des objets et méthodes de recherche¹⁵². Le musicologue anglais catégorise selon trois champs les travaux ethnographiques sur l'interprétation : impliquant premièrement des chercheurs formés comme interprètes (mais non impliqués comme tels) et appliquant des techniques empruntées à l'ethnologie pour la collecte et l'analyse de données¹⁵³ ; ensuite les études pour lesquels le chercheur est lui-même un *informant*, c'est-à-dire participant

¹⁴⁴ Dirk-Jan Povel, « Temporal structure of performed music », *Acta Psychologica*, 1 juin 1977, vol. 41, n° 4, p. 309-320.

¹⁴⁵ Ingmar Bengtsson et Alf Gabrielsson, « Rhythm Research in Uppsala » dans *Music, Room, Acoustics*, Musical Academ, 1977, vol.17, p. 19-56.

¹⁴⁶ L. H. Shaffer, « Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in motor programming », *Cognitive Psychology*, 1981, vol. 13, n° 3, p. 326-376.

¹⁴⁷ Johan Sundberg (ed.), *Studies of music performance*, *op. cit.*

¹⁴⁸ Neil Todd, « A Model of Expressive Timing in Tonal Music », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1 octobre 1985, vol. 3, n° 1, p. 33-57.

¹⁴⁹ Bruno Hermann Repp, « Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists », *The Journal of the Acoustical Society of America*, août 1990, vol. 88, n° 2, p. 622-641.

¹⁵⁰ J. Rink, *The Practice of Performance*, *op. cit.*

¹⁵¹ Voir « An Ethnographic Turn » in N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Par exemple : Jane W. Davidson et James M. M. Good, « Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study », *Psychology of Music*, 10 janvier 2002, vol. 30, n° 2, p. 186-201 ; A. Bayley et M. Clarke, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnis's Second String Quartet », *art cit.*

comme musicien, Cook parle alors d' « auto-ethnographie¹⁵⁴ » ; et enfin les travaux portant sur les reconstitutions d'interprétations, ou « musicologie d'imitation¹⁵⁵ ». Ce « tournant ethnographique », auquel participe en France Marie Buscatto¹⁵⁶, est également porté – sinon initié – par les travaux de sociologues, avec de fréquentes références aux *Mondes de l'art* de Howard Becker¹⁵⁷, lesquels considèrent l'interprétation musicale comme ensemble d'interactions sociales ; de nombreux projet anglo-saxons observent le fonctionnement d'ensembles instrumentaux ou vocaux¹⁵⁸, et des travaux sont progressivement menés et publiés en France, parmi lesquels l'*Orchestre au travail*, livre récent de Hyacinthe Ravet¹⁵⁹.

Ces études sur l'interprétation questionnent la place de la *performance* dans une considération ontologique de l'œuvre musicale. Certains auteurs réfutent ainsi une tradition séparant l'œuvre de son interprétation et prônent un effacement du musicien interprète¹⁶⁰, pour placer la *performance* au centre de l'attention, voire de la justification du moment musical :

L'interprétation n'existe pas dans le but de présenter des œuvres musicales, mais plutôt, ce sont les œuvres qui existent dans le but de donner aux interprètes quelque chose à jouer¹⁶¹.

Nicholas Cook exprime son refus de dissociation en désignant la musique *comme* interprétation et intitule son livre paru en 2015 *Beyond the Score: Music as Performance*¹⁶². Les études sur l'interprétation auraient bouclé un cycle, le concept de *performance* n'aurait plus

¹⁵⁴ Voir l'exemple donné plus haut avec David Sudnow, ou S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, *op. cit.* ; T. Lisboa, R. Chaffin et T. Logan, « A self-study of learning the Prelude from Bach's Suite No. 6 for cello solo: Comparing words and actions », *art cit.*

¹⁵⁵ « *Impersonation methodology* » voir par exemple : « Changing Performance Styles: Violin playing » Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap5.html>, (consulté le 2 août 2016).

¹⁵⁶ Marie Buscatto, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1 février 2008, Vol. 38, n° 1, p. 5-13.

¹⁵⁷ Howard Saul Becker, *Art Worlds*, University of California Press, 1982, 410 p.

¹⁵⁸ Peter Weeks, « A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk », *Research on Language and Social Interaction*, 1 juillet 1996, vol. 29, n° 3, p. 247-290 ; Amanda Bayley, « Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal », *Ethnomusicology Forum*, 1 décembre 2011, vol. 20, n° 3, p. 385-411.

¹⁵⁹ Hyacinthe Ravet, *L'orchestre au travail : interprétations, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015, 384 p.

¹⁶⁰ La « bonne interprétation » y serait celle dans laquelle l'interprète s'efface au profit de l'œuvre.

¹⁶¹ « Performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform. » in Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998, p. 51 ; voir aussi Peter Hill, « "Overcoming Romanticism": on the modernization of twentieth-century performance practice » dans Bryan Randolph Gilliam (ed.), *Music and Performance During the Weimar Republic*, Cambridge University Press, 1994, p. 37-58 ; ou Stanley Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*, Psychology Press, 1998, p. 96.

¹⁶² N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*

besoin d'être pensé en tant que tel : « à-peu-près tout peut être étudié en tant que *performance* » (*just about anything can be studied "as" performance*¹⁶³).

Ce « tournant performatif » (ou interprétatif¹⁶⁴), au succès institutionnel indéniable comme le suggère le rapide tour d'horizon des pages précédentes, a mis de nombreuses idées et outils à la portée des musiciens et musicologues – notamment liés à la compréhension et à l'observation et des processus *in vivo* ; le paysage dans lequel se construit le projet décrit dans cette dissertation est ainsi très différent de ce qu'il aurait été ne serait-ce qu'au tournant du XXI^e siècle.

Des observateurs pointent néanmoins qu'au-delà de ce succès les *performance studies*, dans leur ensemble, posent question. Dès 1995, Jonathan Dunsby estime que le courant se construit sur des travaux manquant de consistance et en réfute le statut de discipline¹⁶⁵ ; Rémy Campos parle d'une « sous-discipline se [présentant] [...] comme une nébuleuse », ou d'une « définition évasive » de la notion de *performance*¹⁶⁶. Si la multiplicité des approches et les croisements disciplinaires sont fertiles, ils peuvent contribuer à fragiliser des socles méthodologiques ; Georgina Born fait ainsi la critique d'une tendance à l'éparpillement méthodologique, et de la concentration de l'attention sur un nombre d'acteurs trop réduits. Éviter de négliger la richesse du courant des *performance studies* tout en restant conscient de la fragilité de certains de ses outils est sans doute un enjeu de la recherche contemporaine en musique.

I. 2. 4 Interprétation et analyse

Le courant des études sur l'interprétation interagit avec la discipline de l'analyse musicale, dont elles deviennent sujet et objet, notamment par l'utilisation des enregistrements. Tous les ouvrages de synthèse sur les *performance studies* comportent plusieurs chapitres

¹⁶³ Richard Schechner, « Broadening the Broad Spectrum », *TDR: The Drama Review*, 2010, vol. 54, n° 3, p. 7-8.

¹⁶⁴ Sur les termes d' « interprétation » et « performance », cf. I.2.6.

¹⁶⁵ Jonathan Dunsby, « Musical performance studies as a “discipline” » dans *Performing music: shared concerns*, Oxford; New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1995, p. 17-28.

¹⁶⁶ R. Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, *op. cit.*, p. 467.

dédiés à l'analyse, et à partir des années 80 les revues spécialisées ou colloques de la discipline intègrent l'interprétation¹⁶⁷.

I. 2. 4. 1 Analyse théorique et interprétation

Les apports de l'analyse théorique à l'interprétation musicale sont étudiés notamment au travers de perspectives herméneutiques influencées par Hans Robert Jauss¹⁶⁸, et structuralistes¹⁶⁹ avec de fréquentes références à Heinrich Schenker et Theodor Adorno. John Rink consacre la seconde partie de *The Practice of Performance* aux questions de structure et notamment à Schenker¹⁷⁰, et Nicholas Cook résume dans son livre plus récent¹⁷¹ les influences des théories schenkerienne depuis Wilhelm Furtwängler, parlant d'une école d'interprétation schenkerienne américaine, et revenant sur les ouvrages inachevés sur l'interprétation commencés par Schenker et Adorno. Ces auteurs pointent progressivement les limites d'approches structuralistes parfois dogmatiques et artificiellement hiérarchisantes dans leur perception des interprétations et discutent l'idée que l'analyse structurelle devrait être directement appliquée à la *performance*. John Rink décrit ainsi l'interprétation comme « traduction de la structure en action » (« *translate into action*¹⁷² »), et dans le même sens Bethany Lowe décrit l'interprète comme médiateur entre la structure et la *performance*¹⁷³ ; Nicholas Cook défend l'idée que la structure est elle-même soumise à *interpretation*¹⁷⁴ et oppose l'approche rhétorique au structuralisme, alors qu'Eric Clarke s'interroge sur l'intérêt pour

¹⁶⁷ Pour des références en français, voir notamment : Collectif, « L'interprétation en question », *Analyse musicale*, 1987, n° 7 ; Collectif, « Geste et musique », *Analyse musicale*, 1988, n° 10 ; François Delalande et al., « Analyse et pratique musicale », *Musurgia*, 1999, VI, n° 2 ; Jean-Marc Chouvel et al., *Musurgia, N° spécial : Analyser l'interprétation*, Paris, Eska, 2006.

En anglais, voir le *Performance and Analysis Interest Group (PAIG)*, <https://smtpaig.wordpress.com/>, (consulté le 1 juillet 2016) et la riche bibliographie proposée sur leur site internet.

¹⁶⁸ H.R. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, *op. cit.* ; en français voir Damien Erhardt, « Pour une (nouvelle) herméneutique musicale. Un exemple d'application à la Néo-Riemannian Theory » dans Alessandro Arbo (ed.), *Perspectives de l'esthétique musicale : Entre théorie et histoire*, L'Harmattan, 2007, p. 157-176.

¹⁶⁹ E.T. Cone, *Musical form and musical performance*, *op. cit.* ; Wallace Berry, *Musical structure and performance*, New Haven, Yale University Press, 1989, 240 p.

¹⁷⁰ J. Rink, *The Practice of Performance*, *op. cit.*

¹⁷¹ N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*

¹⁷² John Rink, Neta Spiro et Nicolas Gold, « Motive, gesture and the analysis of performance » dans Anthony Gritten et Elaine King (eds.), *New Perspectives on Music and Gestures*, Angleterre, Ashgate, 2011, p. 271.

¹⁷³ Bethany Lowe, « On the Relationship Between Analysis and Performance: The Mediatorial Role of the Interpretation », *Indiana Theory Review*, 2003, vol. 24, p. 47-94.

¹⁷⁴ N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*, p. 91.

l'interprète de souligner la structure de l'œuvre¹⁷⁵. Dès 1985 Janet Schmalfeldt observe, dans un article sur la relation entre analyse et performance d'après une étude sur Beethoven¹⁷⁶, que s'il existe alors de nombreuses manières d'analyser la musique très peu sont directement utiles à l'interprétation.

John Rink et Nicholas Cook distinguent deux types d'analyses aux motivations différentes, celle du théoricien et celle de l'interprète, ou « *performer's analysis*¹⁷⁷ », à l'instar de Jacques Theureau et Nicolas Donin qui, dans leur travail avec le chef d'orchestre Pierre-André Valade, différencient une analyse « secrétée par » l'interprétation de l'analyse théorique « radicalement autonome ». Ils définissent une notion d' « interprétation comme lecture » de l'œuvre, dans laquelle l'analyse se construit avec l'interprétation, intégrant des éléments infralinguistiques propres à cette activité¹⁷⁸. Daphne Leong et David Korevaar illustrent d'ailleurs dans un article consacré à Maurice Ravel¹⁷⁹ que cette analyse menée par l'interprète peut aussi être utile au théoricien, les deux démarches, si elles ne sont pas identiques, sont porteuses d'enrichissements mutuels. En ce sens le musicologue Joel Lester appelle à un dialogue avec les interprètes et à prendre en considération les interprétations existantes plutôt que d'en prescrire d'imaginaires¹⁸⁰.

I. 2. 4. 2 Analyse de l'interprétation

Que ce soit à l'initiative ou à l'intention des interprètes ou des théoriciens, l'analyse non pas *pour* ni *par* l'interprète mais l'analyse *de* l'interprétation est sans doute l'illustration la plus documentée de la relation entre analyse et performance¹⁸¹.

¹⁷⁵ Eric Clarke, « Creativity in performance » dans David J. Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 17-30.

¹⁷⁶ Janet Schmalfeldt, « On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5 », *Journal of Music Theory*, 1985, vol. 29, p. 1-31.

¹⁷⁷ N. Cook, *Beyond the Score*, op. cit., p. 43.

¹⁷⁸ Nicolas Donin et Jacques Theureau, *L'interprétation comme lecture ?*, <http://www.musimediane.com/numero2/Donin/chap1.html>, 2006, (consulté le 25 avril 2016).

¹⁷⁹ Daphne Leong et David Korevaar, « The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's Concerto Pour la Main Gauche », *Music Theory Online*, 2005, vol. 11, n° 3.

¹⁸⁰ Joel Lester, « Performance and Analysis: Interaction and Interpretation » dans John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, 1995, p. 214.

¹⁸¹ Voir : Jean-Marc Chouvel, *Analyse Musicale et Interprétation*, <http://www.musimediane.com/numero2/Chouvel/Index.html>, (consulté le 25 avril 2016).

La « musicologie empirique » de Cook et Clarke fait ainsi la part belle à ce champ d'investigation, ouvert selon Nicolas Donin dans les années 80, quand « l'enregistrement [est] considéré comme un texte musical¹⁸² », et que les sources discographiques sont de plus en plus facilement disponibles. Les travaux de Bruno Hermann Repp¹⁸³, Eric Clarke et Luke Windsor¹⁸⁴ paraissant dans les années 90 illustrent ce mouvement et l'émergence d'une analyse de la *performance* basée sur un découpage paramétrique, avec une attention particulière portée au déroulement temporel, favorisée par l'avènement du MIDI après 1983. De nombreux outils de traitement et de visualisation de ces données apparaissent, comme en témoignent les travaux de Jose Bowen¹⁸⁵, Daniel Leech-Wilkinson¹⁸⁶, Stuart Sapp¹⁸⁷ et les ouvrages de Rink, Cook et Clarke déjà cités.

En France, un numéro thématique de la revue *Musurgia* édité par Jean-Marc Chouvel dresse en 2005 un tableau des recherches en analyse de l'interprétation¹⁸⁸, décrivant différents outils et approches, dont les analyses comparatives ou différentielles¹⁸⁹. Un article du numéro, signé par Nicolas Donin, « essai de comparaison assistée par ordinateur d'enregistrements du *Premier prélude du Clavier bien tempéré* », illustre ces outils d'analyse et de représentation du *tempo*, tout en questionnant les limites d'un système et décrivant une nécessaire « vigilance expérientielle¹⁹⁰ », soulignant l'importance du développement des outils informatiques tout en appelant à « avoir mis au jour au préalable les règles du jeu analytique qu'ils impliquent¹⁹¹ ». D'autres difficultés sont listées à propos de ces analyses de l'interprétation par Nicholas

¹⁸² N. Donin et J. Theureau, « L'interprétation comme lecture ? », art cit.

¹⁸³ B.H. Repp, « Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists », art cit.

¹⁸⁴ W. Luke Windsor et Eric F. Clarke, « Expressive timing and dynamics in real and artificial musical performances: Using an algorithm as an analytical tool », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1997, vol. 15, n° 2, p. 127–152.

¹⁸⁵ José A. Bowen, « Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works » dans Nicholas Cook et Mark Everist (eds.), *Rethinking music*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1999, p. 424-451.

¹⁸⁶ D. Leech-Wilkinson, « The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances », art cit.

¹⁸⁷ Voir par exemple Craig Stuart Sapp, *Computational Methods for the Analysis of Musical Structure*, Thèse de doctorat, Stanford University, EAU, 2011, 157 p.

¹⁸⁸ J.-M. Chouvel et al., *Musurgia*, N° spécial, op. cit.

¹⁸⁹ Jean-Marc Chouvel, *L'analyse musicale différentielle : principes, représentation et application à l'analyse de l'interprétation*, <http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/Flash/ArticleTFDHTML/index.html>, (consulté le 25 avril 2016).

¹⁹⁰ Nicolas Donin, « Problèmes d'analyse de l'interprétation : un essai de comparaison assistée par ordinateur d'enregistrements du Premier prélude du Clavier bien tempéré », *Musurgia*, 2005, XII, n° 4, p. 39.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 39.

Cook¹⁹², comme le manque d'informations contextuelles lié aux enregistrements, les limites de l'approche structuraliste et sa tendance à l'auto-validation (« *self validating* »), et en général du « placage conceptuel » sur l'analyse de la performance de théories inadaptées, ou favorisant une focalisation sur des éléments non essentiels¹⁹³.

La « corporéité » de l'interprétation musicale est une dimension prise en compte dans l'analyse, les travaux des psychologues Jane Davidson et John Sloboda menés dans les années 90 étudient les éléments visuels de l'interprétation¹⁹⁴. Les gestes des musiciens et leurs interactions sociales deviennent alors déterminants pour certaines approches, qu'illustrent notamment les travaux de Peter Weeks¹⁹⁵ ou plus récemment Amanda Bayley¹⁹⁶ et en France de Hyacinthe Ravet¹⁹⁷.

L'analyse musicale de l'interprétation, par sa capacité à ouvrir un dialogue entre musicologues et musiciens, développe des outils favorisant la compréhension et la construction des interprétations. Selon Nicolas Donin, sa pertinence relève d'une capacité à « mettre en relation [...] des points de vue analytiques, plus ou moins complémentaires, que les différents lecteurs/interprètes ont d'un texte partagé ». Les dernières décennies ont vu la musicologie accepter les interprétations et leurs enregistrements comme œuvres et sources, et non plus comme accessoires de l'œuvre-texte. Celle-ci, stabilisée sous forme de partition, est distinguée du processus dynamique ayant amené sa composition, processus – ainsi qu'il a été décrit plus haut¹⁹⁸ – de plus en plus étudié par la musicologie, jusqu'alors concentrée sur l'œuvre.

Si l'interprétation musicale est considérée comme œuvre à part entière, alors sa meilleure compréhension passera par – ce qu'initient les travaux sur la répétition¹⁹⁹ – une

¹⁹² N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*

¹⁹³ J.-M. Chouvel, « Analyse Musicale et Interprétation », art cit.

¹⁹⁴ Jane W. Davidson, « Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians », *Psychology of Music*, 4 janvier 1993, vol. 21, n° 2, p. 103-113 ; Michael J. A. Howe, Jane W. Davidson et John A. Sloboda, « Innate Talents: Reality or Myth? », *Behavioral and Brain Sciences*, 1998, vol. 21, n° 3, p. 399-407.

¹⁹⁵ P. Weeks, « A Rehearsal of a Beethoven Passage », art cit.

¹⁹⁶ A. Bayley et M. Clarke, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissey's Second String Quartet », art cit ; Amanda Bayley, « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissey », *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, traduit par Jean-Michel Magniez, 10 octobre 2010, n° 31, p. 37-54 ; A. Bayley, « Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal », art cit.

¹⁹⁷ Hyacinthe Ravet, « L'interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », *Musurgia*, 2005, XII, n° 4, p. 5-18.

¹⁹⁸ Cf. I.1., et particulièrement I.1.6., I.1.7. et I.1.8.

¹⁹⁹ P. Weeks, « A Rehearsal of a Beethoven Passage », art cit ; Elaine King, « Collaboration and the study of ensemble rehearsal » dans Scott David Lipscomb (ed.), *Proceedings of ICMPC8*, [Place of publication not

attention accrue à ses processus de fabrication : pour paraphraser François Delalande, un savoir sur l'interprétation, plutôt que sur *les* interprétations.

I. 2. 5 Interprètes chercheurs : enjeux de l'auto-observation

Le lecteur est invité dans la salle de travail, le lieu dans lequel l'interprète explore le champ des possibilités artistiques²⁰⁰.

Les études sur la *performance* témoignent de l'émergence de l'interprète comme chercheur, *informant* et participant, impliqué dans le projet de recherche. Cette dimension d'auto-observation, ou « auto-ethnographie » selon l'expression présentée plus haut, valorise les données de « première main » et une exploration incarnée (*embodied*) de l'objet de recherche. Dans sa thèse de doctorat sur la créativité de l'interprète, le guitariste suédois Stefan Östersjö distingue l'interprétation analytique de la « pensée par la pratique » (*thinking through practice*²⁰¹) (qu'il divise en deux catégories liées à la perception et à l'interprétation : « *thinking through hearing* » et « *thinking through performing*²⁰² »). Cette approche peut être rapprochée de la notion de *thinking through making*, développée dans les travaux sur l'artisanat du sociologue Richard Sennett ou de l'anthropologue Tim Ingold²⁰³, et en France chez Hyacinthe Ravet²⁰⁴.

La ligne entre artisanat et art pourrait sembler séparer technique et expression, mais comme le poète James Merrill m'a dit un jour « si cette ligne existe, le poète lui-même ne devrait pas la tracer ; il devrait se concentrer seulement sur faire exister le poème²⁰⁵ ».

identified], Society for Music Perception & Cognition, 2004, p. 11-16 ; A. Bayley, « Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal », art cit ; H. Ravet, *L'orchestre au travail*, op. cit.

²⁰⁰ « The reader is invited into the practice room, the space in which the performer explores a field of artistic possibilities. » in Alessandro Cervino et al. (eds.), *The Practice of Practising*, 1^{re} éd., Leuven, Leuven University Press, 2011, p. 5.

²⁰¹ S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, op. cit., p. 77. Sur le travail de S. Östersjö, cf. I.3.5 « L'œuvre négociée selon Stefan Östersjö ».

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ R. Sennett, *The Craftsman*, op. cit. ; Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, 2013, 189 p.

²⁰⁴ H. Ravet, *L'orchestre au travail*, op. cit.

²⁰⁵ « The line between craft and art may seem to separate technique and expression, but as the poet James Merrill once told me, "If this line does exist, the poet himself shouldn't draw it; he should focus only on making the poem happen". » in R. Sennett, *The Craftsman*, op. cit., p. 65. The line between craft and art may seem to separate technique and expression, but as the poet James Merrill once told me, "If this line does exist, the poet himself shouldn't draw it; he should focus only on making the poem happen

Dans le prolongement de cette idée, le pianiste italien Alessandro Cervino conclut d'une étude de cas sur une sonate d'Elliott Carter son travail interprétatif lui a révélé des facettes de l'œuvre inaccessibles à la seule théorie (résultats non verbalisables selon l'auteur²⁰⁶).

Le chercheur, par son implication comme participant, permet l'économie d'un observateur tiers, évitant des pollutions du terrain étudié, et la production directe des données épargne également un niveau de subjectivité interprétative supplémentaire. Dans le même temps l'artiste et chercheur se trouve hautement dépendant de sa propre subjectivité. Les problèmes épistémologiques conséquents ont longtemps fait de la validité de telles approches une question clivante chez les anthropologues ; dans le domaine de l'interprétation musicale, depuis l'exemple de David Sudnow²⁰⁷ des travaux de plus en plus nombreux sont menés malgré cet écueil, et des stratégies sont développées pour en contrôler au maximum les conséquences. Jane Davidson utilise ainsi dans son approche behavioriste une méthode issue de l'analyse interprétative phénoménologique (IPA) de Jonathan Smith²⁰⁸, visant à identifier et minimiser les effets d'une subjectivité excessive, par ce qu'on pourrait qualifier d'une « triangulation » des données recueillies, recoupements entre différents types d'informations et multiplication des entretiens de validation. L'auteure décrit une démarche encore peu développée en musicologie, ce pourquoi il revient aux chercheurs de faire « preuve de créativité²⁰⁹ ».

L'intérêt croissant des musiciens interprètes à observer leurs pratiques et formaliser leurs résultats dans un contexte académique est aussi une conséquence (et probablement une cause) d'évolutions institutionnelles de l'enseignement musical et tout particulièrement dans des pays comme la France où le modèle du conservatoire prédomine (le doctorat de Musique Recherche et Pratique dans le cadre duquel est mené ce projet, encadré par le Conservatoire de Paris et l'Université de Paris Sorbonne existe depuis 2009). Interrogeant la compatibilité entre les cultures artistiques et scientifiques, un courant prônant une reconnaissance par le milieu

²⁰⁶ Alessandro Cervino, « Performer's harmony: towards a performance of Elliott Carter's Piano Sonata » dans Alessandro Cervino et al. (eds.), *The Practice of Practising*, 1^{re} éd., Leuven, Leuven University Press, 2011, p. 33-48.

²⁰⁷ Sur David Sudnow, cf. I.2.3.2.

²⁰⁸ Jonathan A. Smith, « Beyond the divide between cognition and discourse: Using interpretative phenomenological analysis in health psychology », *Psychology & Health*, 1 février 1996, vol. 11, n° 2, p. 261-271 ; Jonathan A. Smith, M. Jarman et M. Osborne, « Doing interpretative phenomenological analysis » dans Michael Murray et Kerry Chamberlain (eds.), *Qualitative Health Psychology: Theories and Methods*, Revised ed. edition., London ; Thousand Oaks, Calif, SAGE Publications Ltd, 1999, p. ; IPA, <http://www.ipa.bbk.ac.uk/>, (consulté le 3 août 2016).

²⁰⁹ Jane W. Davidson, « Music as Social Behaviour » dans Eric Clarke et Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, p. 72.

académique de travaux basés sur la propre pratique artistique des chercheurs émerge dans les années 2000²¹⁰. Baptisé « recherche en art » (*artistic research*), le mouvement est essentiellement implanté en Flandres à l'Orpheus Research Center in Music²¹¹ et aux Pays-Bas à la Society for Artistic Research ou à l'Academy of Creative and Performing Arts. Au-delà d'un opportunisme institutionnel, cette « recherche en art » rassemble étudiants et chercheurs, et permet la publication de travaux favorisant le dialogue interdisciplinaire et encourageant l'expression des musiciens, interprètes particulièrement²¹². Le courant s'identifie à un « tournant » artistique²¹³ lequel (comme les tournants « performatif », « ethnographique » ou « pratique²¹⁴ »), se place dans la continuité des tournants linguistique²¹⁵ et culturel²¹⁶ du XX^e siècle, et favorise l'idée d'expérimentation en général²¹⁷. Plusieurs musiciens y documentent leur pratique et proposent leur définition de l'interprète contemporain, Tania Lisboa et Alessandro Cervino font référence aux pratiques expertes²¹⁸ et ce dernier parle d' « *experinterpreting*²¹⁹ », approche que l'on pourrait rapprocher de celle du saxophoniste brésilien Pedro Bittencourt et de sa définition de l' « interprétation musicale participative²²⁰ ».

Les rapprochements et similarités entre travaux identifiés « *artistic research* » et d'autres ne l'étant pas amène à la question du sens de cette labellisation, qui peut se lire comme l'idée de formation d'une communauté de pensée plutôt qu'un champ disciplinaire. Les sujets comme les outils décrits par ces publications ou les profils de leurs auteurs ne présentent pas

²¹⁰ Kathleen Coessens, Darla Crispin et Anne Douglas, *The artistic turn: a manifesto*, Leuven, Leuven Univ. Press, 2009, p. 39.

²¹¹ *About ORCiM*, <http://www.orpheusinstituut.be/en/research/about-orcim>, (consulté le 3 août 2016).

²¹² *Publicaties 1 | Orpheus Institute*, <http://www.orpheusinstituut.be/en/publications/experimental-systems>, (consulté le 29 septembre 2015) ; K. Coessens, D. Crispin et A. Douglas, *The artistic turn*, *op. cit.* ; Alessandro Cervino et al. (eds.), *The Practice of Practising*, *op. cit.* ; Darla Crispin et Bob Gilmore (eds.), *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, 1 édition., Leuven, Leuven University Press, 2015, 416 p.

²¹³ K. Coessens, D. Crispin et A. Douglas, *The artistic turn*, *op. cit.*

²¹⁴ Georgina Born, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn: The 2007 Dent Medal Address », *Journal of the Royal Musical Association*, novembre 2010, vol. 135, n° 2, p. 205-243.

²¹⁵ Richard Rorty (ed.), *The Linguistic turn: essays in philosophical method*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, 407 p.

²¹⁶ Victoria E. Bonnell, Lynn Hunt et Richard Biernacki (eds.), *Beyond the cultural turn: new directions in the study of society and culture*, Berkeley, Calif, University of California Press, 1999, 350 p.

²¹⁷ Darla Crispin et Bob Gilmore (eds.), *Artistic Experimentation in Music*, *op. cit.*

²¹⁸ A. Cervino, « Performer's harmony: towards a performance of Elliott Carter's Piano Sonata », art cit ; T. Lisboa, R. Chaffin et T. Logan, « A self-study of learning the Prelude from Bach's Suite No. 6 for cello solo: Comparing words and actions », art cit.

²¹⁹ Alessandro Cervino, *Experinterpreting*, <http://www.orpheusinstituut.be/en/projects/experinterpreting>, (consulté le 29 septembre 2015).

²²⁰ P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative – la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, *op. cit.*

de spécificités qui n'existent pas par ailleurs dans la musicologie. Les musiciens théoriciens, rédacteurs de traités, essayistes, interprètes-musicologues contribuent depuis longtemps aux développements de la discipline, investissant leur pratique dans la recherche.

La « recherche en art », courant ou label, reste dans tous les cas un témoin d'une progression de l'activité de recherche des interprètes, dont plusieurs travaux sont décrits dans le prochain chapitre. Les enjeux épistémologiques restent nombreux, la généralisation de résultats basés sur la seule pratique des auteurs est parfois difficile, mais des stratégies se construisent face aux problèmes de singularité et de subjectivité. Des approches expérimentales deviennent progressivement des outils méthodologiques en voie de confirmation, à destination de l'interprète chercheur et de son collectage de données de « première main ».

I. 2. 6 Exécution, *performance* et interprétation

Je ne crois pas qu'une erreur d'interprétation nous nuise toujours, et qu'un miroir d'étrange courbure quelquefois ne nous embellisse²²¹.

L'usage en français a longtemps été de désigner l'instrumentiste ou le chanteur comme *exécutant*. Progressivement, dans le courant du XX^{ème} siècle et avec l'évolution du statut de cet exécutant, le terme apparaît trop réductif comme en témoigne l'ouvrage de Giselle Brelet *L'interprétation créatrice*, paru en 1951 :

Il n'y a pas d'exécution archétype, parce qu'il n'y a pas d'*exécution* sans *interprétation*²²².

L'interprétation est l'exécution *plus quelque chose*, comme l'avance le dictionnaire de la musique édité par Marc Vignal et publié par Larousse :

Dans un sens large l'interprétation d'une œuvre écrite désigne non seulement l'exécution de la partition, c'est-à-dire la réalisation sonore fidèle des signes notés, mais aussi l'expression, le sentiment, la vie, les significations dont le ou les interprètes revêtent cette exécution, par une série d'actes ou de décisions, qui, en principe, n'ont pas été déterminés par le compositeur²²³.

Cette définition, avec ses idées de « réalisation [...] fidèle » et d'un principe de déterminisme chez le compositeur, soulève autant de question qu'elle ne propose de réponses, ce qui illustre bien le problème de désignation qui peut se poser en langue française. « Exécution », plus réducteur qu'« interprétation » devient péjoratif, et l'usage

²²¹ Paul Valéry, cité par G. Brelet, in *L'interprétation créatrice*, *op. cit.*, p. 67.

²²² *Ibid.*, p. 93.

²²³ Marc Vignal (ed.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 955.

d'« interprétation » se généralise, et se retrouve désormais partout où il est question de musique vivante. Un exemple au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris illustre bien ce questionnement : lors de la réforme qui a vu la naissance des doctorats auxquels ce travail est rattaché, deux cursus de troisième cycle distincts ont été créés, le Diplôme d'Artiste Interprète, et le Doctorat d'Interprète de la Musique. L'Université française n'ayant pas pour usage de faire des doctorats de profession mais de discipline, le nom a dû être changé, mais il n'a pas pu être question d'un doctorat d'interprétation, en raison d'interférence avec la linguistique : le compromis trouvé donne un « Doctorat de Musique Recherche et Pratique », séparant en deux termes distincts l'activité du musicien-chercheur.

Pendant ce temps, le problème ne se pose pas de la même manière aux anglo-saxons, qui incluent la musique aux *performing arts*. Ainsi, dès les prémices des études sur la pratique historiquement informée, le vocable de *performance*²²⁴ est utilisé, tel qu'on le retrouve tout au long des *performance studies*. Cette différence entre langues française et anglaise, surtout dans une branche de la musicologie très largement dominée par les publications anglophones, n'est pas sans poser problème : le mot « *interpretation* » s'y trouve en anglais, et utilisé dans un sens différent de *performance*. Stefan Östersjö souligne les différentes connotations en anglais d'*interpretation*²²⁵, et se demande si les *performances* peuvent vraiment être pensées comme des *interpretations*. Le guitariste rejette une des implications de l'*interpretation*, parce qu'on interprète *quelque chose*, ce qui sépare l'œuvre et sa *performance*. Les limites de la traduction d'usage de « *performance* » en « interprétation » sont évidentes, comme en témoigne cette citation de Janet Levy dans le Livre édité par John Rink en 1995, et qui paraphrase Giselle Brelet, précédemment citée :

I begin with the premise that there can be no performance without some interpretation²²⁶.

Cet écueil de traductibilité suggère un retour de l'« exécution » dans la terminologie musicologique française. Ainsi Nicolas Donin, peu satisfait des implications de la notion d'« interprétation », use de cette désignation :

Analyser une exécution donnée en tant qu'« interprétation », c'est postuler une certaine unité – et, souvent, une intentionnalité – de la réalisation finalisée d'un référent musical (partition, standard, règle, etc.) par une personne ou un groupe de personnes particuliers. Ce faisant, on opère un choix méthodologique aux conséquences sous-estimées (on suppose l'unité du/des sujet/s et la cohérence de sa/leur relation au texte exécuté) et on minore, entre autre choses, une caractéristique importante de ce que l'on désigne par « interprétation », à savoir sa dynamique temporelle : d'une part, l'exécution est

²²⁴ Cf. F. Dorian, *The History of Music in Performance*, *op. cit.*

²²⁵ S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, *op. cit.*, p. 54.

²²⁶ « Je commence avec la prémisse qu'il ne peut y avoir d'exécution sans interprétation » in J. Rink, *The Practice of Performance*, *op. cit.*, p. 150.

sous-tendue par un long travail de préparation par chaque musicien, procédant par lectures, écoutes, décompositions, altérations, mémorisations, répétitions de l'œuvre jouée ; d'autre part, des choix et des accidents intervenant au cours de telle exécution ont une incidence (plus ou moins nette, plus ou moins consciente, plus ou moins heureusement assumée) sur la suite de l'exécution²²⁷.

Le musicologue français associe plus volontiers l'idée d'interprétation à la pratique de l'analyse musicale²²⁸, rejoignant en cela Nicholas Cook ou Stefan Östersjö et l'idée que l'interprétation est aussi liée à la réception, et notamment à la perception de la structure. D'autres terminologies sont proposées en Français, par exemple le philosophe Alain Badiou utilise « complémentation » au lieu d' « interprétation²²⁹ » ; Nicolas Donin et Jacques Theureau développent l'idée d' « interprétation comme lecture²³⁰ », et Nicolas Donin préconise finalement d'adopter l'usage anglophone :

La musique, comme le théâtre, pose la question de l'interprétation (au sens non d'une herméneutique mais d'abord d'une pratique d'exécution – terme ambivalent auquel on préfère désormais le vocable anglais *performance*)²³¹.

Ces problèmes de connotations peuvent être esquivés lors d'une dénomination plus factuelle du musicien, comme « instrumentiste », mais réapparaissent dès lors qu'il s'agit de décrire une activité. Tout au long de cette dissertation, et dans son titre même, je me conforme à l'usage d' « interprétation », en assumant les connotations : le passage de l'usage d'« exécutant » à celui d'« interprète » défend l'idée d'une part de créativité dans l'activité de l'interprète, postulat au centre de cette recherche.

I. 2. 7 L'interprétation comme activité créatrice

Le processus créateur de l'interprétation n'est que la conclusion d'une longue prospection à travers l'œuvre²³².

L' « interprétation *comme* activité créatrice » est l'intitulé et le thème du centre de recherche CMPCP²³³, lequel n'est pas sans rappeler le titre du livre de Gisèle Brelet *L'interprétation créatrice*²³⁴. Cette notion de créativité de l'interprète est souvent discutée en

²²⁷ N. Donin et J. Theureau, « L'interprétation comme lecture ? », art cit.

²²⁸ Cf. *Ibid.*

²²⁹ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, 214 p.

²³⁰ N. Donin et J. Theureau, « L'interprétation comme lecture ? », art cit.

²³¹ N. Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », art cit, p. 109.

²³² Claudio Abado, cité dans H. Ravet, *L'orchestre au travail*, *op. cit.*, p. 13.

²³³ « Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP) », art cit.

²³⁴ G. Brelet, *L'interprétation créatrice*, *op. cit.*

référence à l'improvisation, terrain participant à la fois de la *performance* et de l'invention musicale. La question de l'improvisation musicale fait partie des préoccupations des psychologues dès les années 80²³⁵, et plusieurs études liées au CHARM et au CMPCP mentionnent l'improvisation comme exemple de la créativité de l'interprète, tout en sortant la discussion des genres dédiés (le jazz notamment) et interrogeant les frontières entre improvisation et lecture²³⁶. Célestin Deliège, dans son ouvrage sur la modernité musicale²³⁷ estime en 2003 que l'opposition traditionnelle entre une « exécution » (non créative) et l'improvisation²³⁸ tend à disparaître des études récentes²³⁹. Il fait notamment référence au tromboniste, compositeur et improvisateur Vinko Globokar, qui situe dès les années 70 l'improvisation comme une composante de l'activité de l'interprète, ou comme une forme de composition²⁴⁰, plutôt que comme une pratique distincte. Distinguer interprétation et improvisation revient en effet à proposer une définition générale de l'improvisation, par nature difficile à décontextualiser. C'est probablement un écueil fréquent des études sur l'improvisation, que de désigner cette pratique comme point fixe de comparaison avec d'autres formes d'expression, quand les genres et les époques musicales lui prêtent des sens différents²⁴¹. C'est aussi un placage conceptuel occidental que de désigner certaines musiques comme procédant de l'improvisation alors que les musiciens eux-mêmes n'ont pas cette perception de leur pratique²⁴². L'objet de ce paragraphe n'est pas de refléter l'étendue des questions sur l'improvisation et ses définitions, mais d'observer que l'idée de dissocier improvisation et lecture, dans l'activité ou les compétences du musicien, semble relever d'une tendance à ne

²³⁵ Jeff Pressing, « Improvisation: methods and models », *John A. Sloboda (Hg.): Generative processes in music*, Oxford, 1988, p. 129-178 ; E. Clarke, « Generative Principles in Musical Performance », art cit.

²³⁶ Raymond MacDonald, Graeme Wilson et Dorothy Miell, « Improvisation as a creative process within contemporary music » dans David Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond MacDonald (eds.), *Musical Imaginations Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, Oxford University Press, 2011, p. ; Emily Payne, *The creative process in performance: a study of clarinetists*, Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of Oxford, Angleterre, 2015, 329 p.

²³⁷ Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM: contribution historiographique à une musicologie critique*, Editions Mardaga, 2003, 1028 p.

²³⁸ Paul Bekker, « Improvisation und Reproduktion » dans *Klang und Eros – Gesammelte Schriften Band 2*, 1922, p. 294-307.

²³⁹ C. Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, op. cit., p. 418-420.

²⁴⁰ Vinko Globokar, « Der kreative Interpret », *Neue Zeitschrift für Musik*, 1976, Melos 02, p. 105.

²⁴¹ Cf. Bruno Nettl et Melinda Russell, *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, University of Chicago Press, 1998, 432 p.

²⁴² C'est par exemple le cas, selon le cithariste Patrick Moutal de la musique classique de l'Inde du Nord, que l'on qualifie d'improvisée alors que le vocable indien parle de « développement » (cours d'improvisation modale et musique de l'Inde, CNSMDP.)

considérer l'improvisation que comme une finalité, c'est-à-dire une pratique experte, socialement identifiée, codifiée et reconnue. C'est en ce sens que Vinko Globokar décrit sa pratique de l'improvisation comme composition *in vivo*, pratique d'ailleurs longtemps indissociable de toute activité de compositeur. Si l'on considère que l'improvisation musicale se définit comme tout ce qui ne procède pas de la lecture ou de la restitution exacte d'une composition écrite ou entendue, cette dimension improvisée fait partie intégrante de toute activité d'interprète. Les *processus* d'interprétation sont indissociables d'une dimension improvisée, et ce même lorsque l'objectif du musicien reste entièrement focalisé sur la restitution de compositions notées.

La créativité de l'interprète est également mise en évidence quand un espace d'expression lui est formellement dédié, comme dans l'œuvre ouverte²⁴³. L'état d'achèvement des œuvres est ainsi plus ou moins déterminé, et avec lui le partage visible du rôle créatif avec l'interprète. Le type de notation, le niveau de déterminisme de l'écriture est variable et limité : comme l'ont constaté les compositeurs de musique complexe de la seconde moitié du XX^e siècle, une partition trop précise et par conséquent trop chargée d'informations est un handicap à sa propre exécution, une partie des informations étant filtrée par le lecteur de manière souvent non hiérarchisée. Entre surdéterminisme et œuvre délibérément ouverte, le pianiste australien Zubin Kanga décrit un état intermédiaire, qu'il désigne par « notation en basse définition » (*low definition notation*²⁴⁴). Le degré de définition du texte musical est donc limité dans tous les cas, « les œuvres indéterminent (*sic*) largement leur interprétation » (*works massively underdetermine their performances*) selon les mots de Stan Godlovitch²⁴⁵, indétermination déjà considérée par Gisèle Brelet, comme un « hommage » à l'interprète :

La « volonté d'indétermination » du compositeur est un hommage qu'il rend à l'exécutant et la reconnaissance de l'originale mission de l'exécution musicale. Et en réalité c'est l'existence même de son œuvre que le compositeur sauve en consentant à confier à l'interprète l'acte dernier de son achèvement²⁴⁶.

Gisèle Brelet parle de « participation » à l'œuvre, et de contemplation participante, différente d'une « contemplation idéale » au travers de la lecture²⁴⁷ ; elle évoque la « liberté

²⁴³ Voir par exemple Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, co-traduit en français par le compositeur André Boucourechliev, Paris, Points, 1965.

²⁴⁴ Zubin Kanga, *Inside the collaborative process: Realising new works for solo piano*, PhD thesis, Royal Academy of Music, London, 2014.

²⁴⁵ S. Godlovitch, *Musical Performance*, *op. cit.*, p. 3.

²⁴⁶ G. Brelet, *L'interprétation créatrice*, *op. cit.*, p. 77-78.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

créatrice de l'interprète²⁴⁸ » nécessaire au respect de l'œuvre. Mara Lacchè parle de « récréation²⁴⁹ » (distinguant le « récréateur actif », l'« exécutant », du « créateur passif », l'auditeur), de la même manière Corey Jamason cite Debussy pour décrire un interprète créateur (*re-creator*) de l'œuvre²⁵⁰.

Ces conceptions convergentes du rôle créatif de l'interprète, exprimées à différentes époques par des philosophes, musicologues ou musiciens, sont étayées aujourd'hui selon Eric Clarke par une amélioration de la compréhension des phénomènes de création, notamment grâce aux apports de la psychologie²⁵¹. Cependant, il pointe dans le livre *Musical imaginations*²⁵² une limite à cette avancée, due à une approche encore trop « dé-socialisée » et « désincarnée » (*desembodied*) de l'interprétation²⁵³. D'autres contributeurs du même ouvrage, dont Nicholas Cook, mettent en perspective la notion de « créativité » et discutent du choix de la terminologie associée, préférant « imagination » à « créativité ». Cherchant ainsi à voir « au-delà de la créativité » (« *Beyond creativity*²⁵⁴ »), Nicholas Cook doute de l'existence même de cette notion dans l'art musical : à l'instar du tout *performance*, l'expression n'a plus de sens si toute activité est considérée comme créative. Ces postures du musicologue britannique contribuent sans doute à réfléchir aux perspectives dans lesquelles les notions de création et d'interprétation peuvent être considérées ; ces formules semblent toutefois d'une portée limitée dans un questionnement sur la création artistique, dont les œuvres – qu'il s'agisse d'œuvres écrites ou jouées – témoignent d'engagements créatifs et mobilisent des activités multiples difficilement réductrices à l'idée d'« imagination ».

L'exécutant s'écoute lui-même et lui-même transformé errant dans l'espace, et intervient toujours lui-même en temps réel (comme sur les autres exécutants), intersuit, interprète pourtant l'articulation de l'espace. [...] On demande une nouvelle et autre capacité perceptive, une autre fantaisie participante et créative, et pas seulement technique.²⁵⁵

²⁴⁸ G. Brelet, *L'interprétation créatrice*, op. cit., p. 66.

²⁴⁹ Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2006, 314 p.

²⁵⁰ C. Jamason, « The performer and the composer », art cit.

²⁵¹ E. Clarke, « Creativity in performance », art cit.

²⁵² David J. Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations*, op. cit.

²⁵³ E. Clarke, « Creativity in performance », art cit.

²⁵⁴ Nicholas Cook, « Beyond creativity? » dans David J. Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 451-459.

²⁵⁵ Luigi Nono, « Vers Prometeo. Fragments d'un journal de bord » dans *Écrits*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 268.

Quelle que soit la terminologie choisie, la musique, et particulièrement la création dite contemporaine, intègre la part de « créativité critique de l'interprète²⁵⁶ », rapprochant selon Mara Lacchè ou Corey Jamason le musicien d'aujourd'hui de ses prédécesseurs des XVII^e et XVIII^e siècles²⁵⁷. Nicolas Donin souligne que :

Le travail de l'interprète entre le moment où la partition est achevée (du point de vue du compositeur) et celui où elle est présentée en concert peut donc modeler l'identité de cette dernière aussi profondément que certaines étapes du processus compositionnel²⁵⁸.

Ce rôle de lecteur de l'interprète, après que la partition est écrite, est largement étudié par les *performance studies* ; son intervention en amont, l'intersection entre ces phases du processus en amont et en aval de la composition et la place qu'y occupe l'interprète, plus difficile à observer et sans doute moins systématique, est moins documentée par ce champ de recherche. Une des questions à l'origine de ce projet est celle du rôle de l'interprète lors du processus dans son entier, et de son activité créative indépendamment de l'œuvre composée.

Ce questionnement sur l'atelier de l'interprète en tant que lieu de fabrication des œuvres, passé par la description de l'émergence de l'interprète, du développement d'outils pour une pratique « informée », de la perspective « performative » et du rôle de l'interprète contemporain, chercheur et artiste créatif, trouve en partie sa réponse au travers de cet état des lieux : différentes facettes de la responsabilité de l'interprète y sont éclairées, ayant trait à la genèse et la réalisation des œuvres. Le prochain chapitre observe la confrontation directe entre compositeur et interprète, et présente les travaux menés sur leur collaboration dans le processus créateur en musique.

²⁵⁶ Jean-Pierre Armengaud et Damien Ehrhardt (eds.), *Vers une Musicologie de l'Interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 192.

²⁵⁷ Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, op. cit. ; C. Jamason, « The performer and the composer », art cit.

²⁵⁸ N. Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », art cit, p. 110-111.

I. 3 Regards sur collaborations entre compositeurs et interprètes

Les deux premiers chapitres, visites des ateliers du compositeur et de l'interprète, traitent de ces agents comme entités dissociées. Les pages suivantes présentent un champ de recherche, au croisement des études sur la composition et l'interprétation, abordant la création musicale comme interaction entre ces activités. L'intérêt porté à l'association entre compositeur et interprète n'est pas en soi une nouveauté, comme le rappellent quelques références historiques introductives, mais l'observation *in vivo* de collaborations est une évolution récente, à laquelle cette partie est dédiée. À une revue comparative des travaux sur ce sujet succède un questionnement transversal touchant à l'ensemble des études présentées.

I. 3. 1 À l'intersection des processus

La collaboration entre compositeur et interprète est illustrée dans l'histoire de la musique au travers de figures célèbres, comme Mozart et Stadler²⁵⁹ ou Brahms et Joachim²⁶⁰, et le vingtième siècle voit se multiplier les références (Britten et Pears²⁶¹, Bartók et Székely²⁶²...) dont les plus emblématiques comptent Berio / Berberian²⁶³ et Cage / Tudor²⁶⁴. Ces deux exemples soulignent l'importance de l'interprète et de la relation humaine dans la création : la musique vocale de Berio est indissociable de sa « muse » Cathy Berberian²⁶⁵ et l'étendue de

²⁵⁹ Colin Lawson, *Mozart clarinet concerto*, Cambridge University Press, 1996, 128 p ; Heather Roche, *A Collaborative History of the Clarinet: Mozart / Stadler*, <http://heatherroche.net/2014/08/22/a-collaborative-history-of-the-clarinet-mozart-stadler/>, (consulté le 16 janvier 2016).

²⁶⁰ I-Chun Hsieh, *Performance of the Violin Concerto and Sonatas of Johannes Brahms with an Analysis of Joseph Joachim's Influence on His Violin Concerto*, College Park, University of Maryland, 1997, 192 p.

²⁶¹ *The Hidden Heart : A life of Benjamin Britten and Peter Pears*, EMI Classics.

²⁶² Claude Kenneson, *Szekely and Bartok: The Story of a Friendship*, First Edition edition., Portland, OR, Amadeus Pr, 1994, 596 p.

²⁶³ Pamela Karantonis, Francesca Placanica et Pieter Verstraete, *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Routledge, 2016, 276 p.

²⁶⁴ John Holzaepfel, *David Tudor and the Performance of American Experimental Music*, PhD thesis, City University, New York, 1994 ; Dr Martin Iddon, *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 240 p.

²⁶⁵ Jennifer Paull, *Cathy Berberian and Music's Muses*, Jennifer Paull, 2007, 337 p.

l'influence de David Tudor sur l'œuvre de piano de Cage est telle qu'on en vient à interroger la légitimité d'une signature unique²⁶⁶.

Actif depuis la fin des années 70 sur la scène de la création contemporaine, Pierre-Laurent Aimard souligne que la nature et l'étendue des collaborations varie considérablement selon les compositeurs, plus riche dans son expérience avec des musiciens de sa génération tels que Marco Stroppa²⁶⁷ ou George Benjamin, qu'avec leurs aînés Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou György Ligeti²⁶⁸. Si la proximité générationnelle est un facteur facilitant, le pianiste estime que la posture des compositeurs en est la cause principale. Par exemple, la fonction du processus d'interprétation, celle de donner au compositeur son œuvre à entendre pour qu'il « éprouve par l'écoute ce qu'il a imaginé²⁶⁹ », étape d'ajustements potentiels, est importante pour Ligeti et presque ignorée par Donatoni²⁷⁰. Ces différences dans les manières de procéder sont un prolongement de la variété des langages compositionnels, auxquels l'interprète doit s'adapter :

Quant au statut de l'interprète il s'en est trouvé modifié : à l' « herméneute » du début du siècle, qui traduisait la parole révélée par le compositeur dans sa partition, s'est ajouté, sous l'effet conjugué de la multiplication des langages puis de la mondialisation culturelle, un « polyglotte²⁷¹ ».

I. 3. 2 Premières études de cas

Être-temps

Dans le courant des années 2000 la musicologie anglaise investit le champ des interactions entre compositeur et interprète dans la création contemporaine : l'investigation du processus de composition croise *les performance studies* de manière significative pour la première fois en 2002 lorsque Eric Clarke et Nicholas Cook étudient, avec la participation active des artistes, une collaboration entre le compositeur Bryn Harrison et le pianiste Philip Thomas²⁷².

²⁶⁶ *The unclear boundary between David Tudor and John Cage - The piano in my life*, <http://rosewhitemusic.com/piano/2013/12/22/unclear-boundary-david-tudor-john-cage/>, (consulté le 16 janvier 2016).

²⁶⁷ Sur cette collaboration, voir Aimard, *Pierre-Laurent Aimard on Composer Marco Stroppa*, 2012.

²⁶⁸ P.-L. Aimard, « Un siècle à déchiffrer, des théories à interpréter », art cit, p. 1.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 3.

²⁷² E. Clarke et al., « Interpretation and performance in Bryn Harrison's *Être-temps* », art cit.

Cette étude est centrée sur l'interprétation de l'œuvre : *interpretation* de la partition et *performance* en concert ; l'interaction n'est envisagée dans le processus créatif lui-même qu'à la marge, au-travers d'entretiens *a posteriori* avec le compositeur et l'interprète. L'étude commence au moment de la réception de la partition par l'interprète et se termine par des entretiens suivant la création. Chacun des quatre participants, acteurs et observateurs, donne son point de vue, en commençant par les musiciens.

Les propos du compositeur sont une introduction à l'œuvre, l'interprète y apparaît de manière assez marginale, si ce n'est dans le fait que le compositeur le connaît et que sa participation contribue positivement à son approche de la composition²⁷³. À propos de questions d'interprétation que peut soulever son travail, Harrison dit les laisser à l'interprète, délimitant pour chacun des acteurs un domaine de responsabilité. *Être-temps* est une partition difficile à déchiffrer, d'une écriture rythmique complexe.

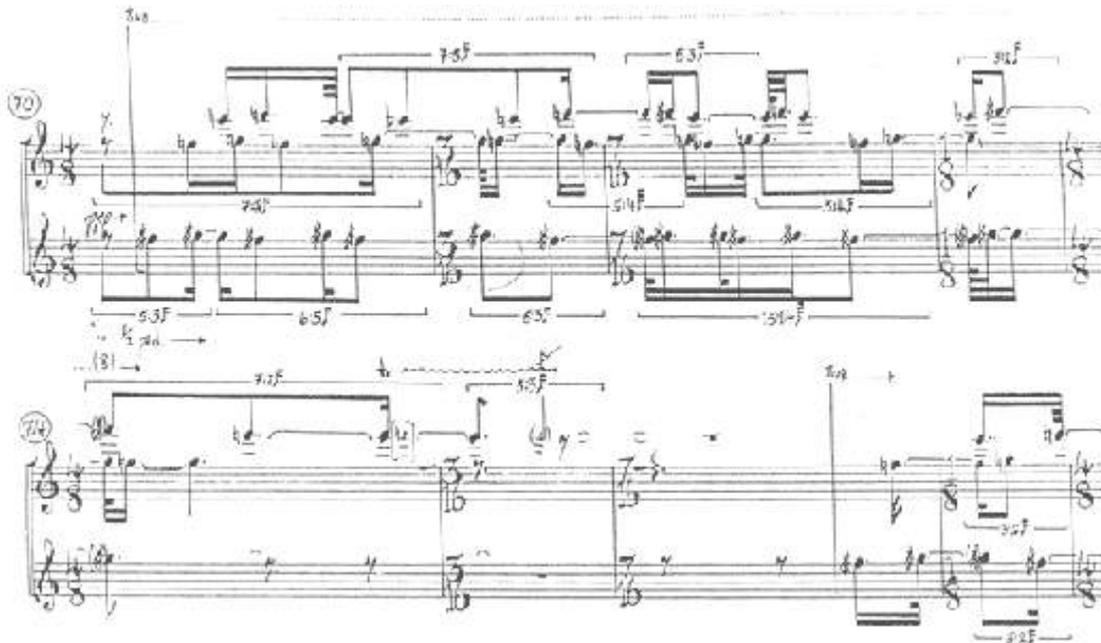


Figure 2. Extrait de *Être-temps* de Bryn Harrison²⁷⁴

Le pianiste Philip Thomas, explique que connaître le compositeur et son langage est une part importante du travail de base pour aborder une telle œuvre. Thomas décrit sa perception de l'écriture de Harrison, rejoignant les propos de Ferneyhough rapportés plus haut²⁷⁵, et quelle place celle-ci définit pour l'interprète :

²⁷³ E. Clarke et al., « Interpretation and performance in Bryn Harrison's *Être-temps* », art cit, p. 34.

²⁷⁴ Extrait disponible sur *New complexity – The Rambler*, <https://johnsonrambler.wordpress.com/tag/new-complexity/>, (consulté le 7 août 2016).

²⁷⁵ Cf. I.2.3.1.

Bryn est un de ces compositeurs pour lesquels la notation contient une part intrinsèque du caractère de la musique, et qui reconnaissent l'inhérente ambiguïté (et par conséquent le potentiel) de la notation en tant que chose devant être transformée par l'interprète. Ma conviction est que, pour l'interprète, toute notation est une prescription pour action plutôt qu'une description de son²⁷⁶. Dans *Être-temps* il y a beaucoup à faire – particulièrement pour ce qui est de la notation rythmique²⁷⁷.

Là où le compositeur décrit essentiellement un matériau et son agencement, l'interprète commente la tension, l'énergie particulière induite dans les partis-pris d'écriture de cette pièce, et la nécessité de « transformer » ce potentiel en *performance*. Thomas situe la dimension créative de son action dans cette réappropriation, plutôt que dans une interaction directe avec le compositeur.

Deux « perspectives analytiques²⁷⁸ » suivent ces présentations. La première, par Nicholas Cook, est centrée sur la partition, dont la structure est schématisée et des éléments caractéristiques extraits. L'idée d'une analyse de l'interprétation en relation avec cette structure semble peu pertinente, l'interprète ne considérant pas les questions de structure comme relevant de sa responsabilité. Cook choisit plutôt de mettre en relief la complexité de la partition et les enjeux induits pour l'interprète.

Le dernier point de vue, celui d'Eric Clarke, décrit la dimension « empirique²⁷⁹ » de cette étude, « quantitative et ethnographique ». Les données recueillies sont des enregistrements audio et les données MIDI associées de 5 répétitions et un concert, le journal de l'interprète, les enregistrements d'entretiens entre les musiciens et avec les observateurs. Ces enregistrements audio et MIDI sont analysés pour 3 extraits de l'œuvre, transférées dans un environnement POCO²⁸⁰, puis transcrites sous formes de statistiques et de graphiques, avec pour objectif d'observer l'évolution de l'interprétation au cours du temps. Clarke détaille son positionnement méthodologique, par rapport à l'enjeu de recueillir des données fiables dans le « monde réel ». Les procédures intrusives sont exclues, et l'impossibilité de mettre en série des répétitions du *même* événement (l'assomption de départ étant que l'interprétation évolue au cours du temps, l'aspect diachronique du collectage implique que les différents relevés ne reflètent pas des

²⁷⁶ Cf. Philip Thomas, « A prescription for action » dans James Saunders (ed.), *The Ashgate research companion to experimental music*, Farnham, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2009, p. 77-98.

²⁷⁷ « Bryn is one of those composer for whom the use of notation is an intrinsic part of the music's character, and who recognises the inherent ambiguity (and consequent potential) of notation as something to be transformed by the performer. It is my belief that, for the performer, all notation serves as a prescription for action rather than a description of sound. In *être-temps* there is much to respond to – particularly in the rhythmic notation. » in E. Clarke et al., « Interpretation and performance in Bryn Harrison's *Être-temps* », art cit, p. 39.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 38 et p. 47.

²⁷⁹ Sur la « musicologie empirique » d'après Clarke et Cook, cf. I.2.3.2.

²⁸⁰ Henkjan Honing, « POCO: An Environment for Analysing, Modifying, and Generating Expression in Music », San Francisco, Computer Music Association, 1990.

événements identiques) ne permet pas l'application d'analyses statistiques standard. Les données sont donc considérées brut, et non comme moyennes. Le chercheur relève aussi que le statut de participant du musicien, responsable du recueil des données, n'est pas une situation inhabituelle en psychologie.

Un des résultats les plus remarquables de cette étude dont les modalités permettent de mettre en regard les propos des musiciens avec des mesures « objectives », concerne la relation de l'interprète avec la complexité du texte : pour Thomas, l'enjeu n'est pas de le réaliser exactement, mais d'en comprendre l'esprit, les significations relatives des représentations ou des gestes prescrits ; or les résultats de la mesure des données montrent que le pianiste est très proche d'une restitution précise des rythmes et hauteurs de la partition. Seconde observation à l'encontre des hypothèses de départ : les mesures effectuées montrent sur les paramètres concernés une évolution très limitée entre les répétitions. D'après ces critères, le pianiste, bien préparé par un travail « à la table » efficace, avait déjà établi sa version lors de la première répétition, et aucun changement substantiel n'est survenu lors des 5 enregistrements suivants.

Ce résultat négatif est sans doute porteur d'enseignements sur les implications de la musique étudiée, en terme de profil d'instrumentiste et d'enjeux interprétatifs, comme le suggèrent d'autres travaux, liés à la « new complexity », tels que l'étude ultérieure d'Amanda Bayley (associée à Michael Clarke) à propos de la musique de Michael Finnissey²⁸¹ ou le récent projet doctoral du flûtiste Matteo Cesari portant notamment sur la musique de Brian Ferneyhough²⁸². La conclusion de cette étude encourage à remettre systématiquement en cause les assertions hypothétiques y compris les plus évidentes, même lorsque recueillies auprès d'interlocuteurs fiables et en prise directe avec le sujet²⁸³. Cette étude met aussi en relief la difficulté à lier analyse de partition et interprétation²⁸⁴ : la complexité du texte et notamment rythmique a attiré l'attention des acteurs et observateurs au point d'orienter la quasi-totalité des observations, alors que les résultats semblent montrer que les enjeux réels se situaient à d'autres niveaux de compréhension de l'œuvre et de mise en œuvre de son processus d'interprétation.

²⁸¹ A. Bayley et M. Clarke, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissey's Second String Quartet », art cit ; A. Bayley, « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissey », art cit.

²⁸² Matteo Cesari, *Déchiffrer les horloges L'interprétation du temps dans L'Orologio di Bergson de Salvatore Sciarrino et Carceri d'Invenzione IIb de Brian Ferneyhough*, Musique - Recherche et Pratique, Paris Sorbonne et Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paris, 2015, 326 p.

²⁸³ Sur les propos de compositeur, cf. I.1.3.

²⁸⁴ Cf. I.2.4.

Le Songe de Panurge

À la même époque et également en Angleterre, le compositeur Fabrice Fitch et le violoncelliste Neil Heyde documentent sans observateurs extérieurs le travail collaboratif qu'ils mènent entre 2002 et 2003 en vue de la création de *Per Serafino Calbarsi II: Le Songe de Panurge* (d'après Rabelais), pour violoncelle seul (violoncelliste parlant²⁸⁵). L'étude est présentée sous forme de récits croisés des deux participants, et illustre l'implication de l'interprète à un stade précoce de la fabrication de l'œuvre. La dimension instrumentale est au centre des préoccupations des auteurs, qui font référence à Helmut Lachenmann et à son idée d'organologie exploratrice, lorsque le compositeur devient virtuellement instrumentiste et que l'interprète récupère des attributs du compositeur. Évoquant des collaborations du passé, ils déplorent que les processus en jeu dans les associations entre Brahms et Joachim ou Chopin et Franchomme ne soient pas renseignés, ce qui les encourage à formaliser leur propre témoignage. Dans leur travail l'interprète intervient de manière très précoce dans le processus – ils font référence au travail de Saxton sur la composition²⁸⁶ – et son rôle exploratoire et médiateur entre le compositeur et son instrument est défini comme crucial. Fitch et Heyde décrivent un long processus, rythmé par des séances espacées et laissant une large place à l'improvisation, basées sur des esquisses du compositeur ou des propositions sonores de l'interprète. Leur conclusion, à nouveau en référence à Lachenmann, présente *Per Serafino Calbarsi II: Le Songe de Panurge* comme une œuvre inimaginable dans sa forme définitive sans l'interprète, et dans le même temps précisément conforme à l'idée d'origine.

Le format et les enjeux de l'étude de Fitch et Heyde diffèrent largement de l'étude de Harrison, Thomas, Cook et Clarke : les questionnements méthodologiques et les systèmes de collectage de données ne font pas partie des préoccupations de cette seconde étude ; leur témoignage prend une forme proche du journal et de l'essai, et son intérêt essentiel repose sur le croisement d'observations de première main, décrivant un processus profondément collaboratif et étendu à l'ensemble de la genèse de l'œuvre.

²⁸⁵ F. Fitch et N. Heyde, « 'Recercar' – The Collaborative Process as Invention », art cit.

²⁸⁶ Robert Saxton, « The Process of Composition from Detection to Confection » dans Dr Wyndham Thomas (ed.), *Composition-Performance-Reception: Studies in the Creative Process in Music*, New edition., Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt, Ashgate Publishing Limited, 1998, p. 1-16.

I. 3. 3 L'interprète à l'IRCAM : le quatuor augmenté

La figure de l'interprète n'est pas primordiale dans les travaux sur les processus de compositions menés en France et présentés plus haut²⁸⁷ : les recherches menées au GRM puis à l'IRCAM sont essentiellement tournées vers le compositeur et l'outil informatique. La dimension collaborative est abordée à propos du réalisateur en informatique musicale, interprète de la pensée du compositeur, et réalisateur de l'œuvre dans sa conception et sa *performance*, comme en témoigne un article de la revue *Circuit* sur le travail du « RIM » Gilbert Nouno²⁸⁸ multipliant les comparaisons avec l'instrumentiste.

L'interprète n'est pas non plus au cœur du sujet de l'étude prolongée de l'activité de Philippe Leroux entre 2001 et 2006 par Jacques Theureau et Nicolas Donin, mais apparaît en marge des processus compositionnels observés. L'atelier du compositeur est bien considéré comme un lieu de collaboration, et les échanges avec les musiciens interprètes sous forme de courriers électroniques sont collectés, considérés comme avant-textes. Deux exemples de l'importance de l'interprète dès les premières phases de composition apparaissent dans un des articles des deux chercheurs²⁸⁹ :

- Dans le premier exemple, Philippe Leroux, après avoir « élaboré l'harmonie pour l'ensemble de la pièce », fait jouer et enregistrer une esquisse par les instrumentistes, pour tester et garder une trace de ce réservoir d'« harmonie ». La réécoute de ces enregistrements a conduit Leroux à composer le 3^{ème} mouvement de *Voi(r)ex* en fonction de ceux-ci : ils ont pris une importance insoupçonnée *a priori* en devenant le point de départ de l'écriture de ce mouvement²⁹⁰.
- Le second exemple relate une séance de travail pour *Apocalypsis*, au cours de laquelle le compositeur teste plusieurs types d'écriture, et se constitue des « réservoirs » : les interprètes sont invités à improviser des modes de jeu. À la réécoute, Leroux commente : « vraiment il y a des résonances magnifiques, tellement belles d'ailleurs que je me suis

²⁸⁷ Cf. I.1.7.

²⁸⁸ N. Donin et J. Theureau, « L'atelier d'un réalisateur en informatique musicale », art cit.

²⁸⁹ N. Donin et J. Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », art cit.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 65.

dit : je vais sûrement les retravailler un peu par l'électronique puis les faire réapparaître à d'autres moments comme des objets sonores²⁹¹ ».

Dans les deux cas, la séance avec les interprètes a nourri le processus créateur, différemment et de manière plus ou moins inattendue, mais non exclue *a priori*.

Le projet MuTeC dans son ensemble n'est pas plus focalisé sur le rôle de l'interprète, la seule mention explicite semble concerner la collaboration entre Marco Stroppa et Pierre-Laurent Aimard à la création de *Traiettorìa*²⁹². L'article de Noémie Sprenger-Ohana et Vincent Tiffon paru dans la *Revue de musicologie* ne détaille pas de documentation spécifique à la collaboration entre les deux musiciens, et la recherche, étant d'environ 30 ans postérieure à la création, n'a pas produit de données quant à cet aspect de la création. La personnalité du pianiste est néanmoins mentionnée, et diverses sources relatent l'intensité de la rencontre artistique à l'origine de l'œuvre et de la profondeur du travail engagé²⁹³.

Streicher Kreiss de Florence Baschet

Parmi les travaux de l'équipe Analyse des Pratiques Musicales, le projet réservant le plus de place à l'étude de l'interprétation est mené entre 2006 et 2008 et rassemble la compositrice Florence Baschet, le quatuor Danel, les chercheurs et réalisateurs en informatique musicale Frédéric Bevilacqua et Serge Lemouton, et six contributeurs aux spécialités diverses (musicologie, sociologie de la musique, ergonomie et anthropologie cognitives). Ils suivent *L'activité collective de conception conjointe d'une œuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes*²⁹⁴, dit « quatuor augmenté », par des capteurs de pression sur la mèche des archets et des gyroscopes aux poignets des musiciens, dispositif conçu pour leur permettre d'interagir directement avec le dispositif électroacoustique au-travers de leurs gestes d'instrumentistes²⁹⁵. L'application d'une telle technologie à un quatuor étant inédite, le projet

²⁹¹ N. Donin et J. Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », art cit, p. 65.

²⁹² N. Sprenger-Ohana et V. Tiffon, « Traiettorìa, l'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa », art cit.

²⁹³ Aimard, *Pierre-Laurent Aimard on Composer Marco Stroppa*, op. cit. ; *2013 Conversations with Artists: Pierre-Laurent Aimard and Marco Stroppa*, <https://soundcloud.com/edintfest/2013-conversations-pierrelaurentaimardmarcostroppa>, (consulté le 15 septembre 2015).

²⁹⁴ Nicolas Donin, Samuel Goldszmidt et Jacques Theureau, « Organiser l'invention technologique et artistique ? L'activité collective de conception conjointe d'une oeuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes. », *Activités*, 2009, vol. 6, n° 2, p. 24-43.

²⁹⁵ *Suivi de la conception collective d'un « Quatuor augmenté » - APM*, <http://apm.ircam.fr/quatuor/>, (consulté le 15 septembre 2015) ; N. Donin, S. Goldszmidt et J. Theureau, « Organiser l'invention technologique et artistique ? L'activité collective de conception conjointe d'une oeuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes. », art cit ; Maÿlis Dupont, « Une activité négligée ? Les interprètes à l'œuvre », Paris, France, L'Harmattan, 2008,

viser des progrès dans le domaine de la détection de mouvements appliquée au geste musical : la recherche est à l'origine du projet artistique. Celui-ci est imaginé suite au travail sur l'activité de Philippe Leroux, lors duquel les interactions n'apparaissent qu'au travers des propos du compositeur : « un développement naturel de cette recherche consistait à se donner les moyens de saisir plus largement ces interactions dans une situation favorable²⁹⁶ [...] ». Les spécificités du projet, ce « terrain d'expérimentation écologique²⁹⁷ », conditionnent le rôle des interprètes, associés *a priori* à la conception d'un dispositif nouveau, « [garantie d'] un débordement de la génétique compositionnelle sur une génétique de l'interprétation²⁹⁸ ». Nicolas Donin, Samuel Goldszmidt et Jacques Theureau discutent de cette spécificité du projet, estimant que, plutôt que d'en restreindre l'intérêt en limitant la production de résultats généralisables, celle-ci place leur travail dans une perspective agrandie, « [constitutive] *de facto* d'une génétique élargie à un objet plus composite que la seule production d'un texte musical par Florence Baschet²⁹⁹ ».

Les « données empiriques » recueillies lors de l'étude consistent en des entretiens préalables avec la compositrice et les chercheurs, puis à la collecte d'informations lors de 23 séances : enregistrements vidéo des séances (à l'aide de 3 caméras mobiles) et d'entretiens collectifs avant et après, copie des partitions et fragments en fin de séance, sauvegarde des données informatique, rapports rédigés par la compositrice, courriers électroniques échangés avec le quatuor (et son *impresario*). Ces données sont recueillies par les chercheurs de l'équipe APM, « sous ensemble de coopération³⁰⁰ », interagissant avec les autres groupes (compositrice et chercheurs et réalisateurs en informatique musicale, interprètes).

Des enjeux spécifiques à l'interprétation apparaissent à différents niveaux. Cet extrait d'un entretien avec Florence Baschet décrit une dimension exploratoire :

vol.2 ; Maÿlis Dupont, *Interpréter, ou l'intervention des instrumentistes sur un texte*, http://apm.ircam.fr/quatuor_plus/analysis/interprete/, 2009, (consulté le 16 septembre 2015).

²⁹⁶ N. Donin, S. Goldszmidt et J. Theureau, « Organiser l'invention technologique et artistique ? L'activité collective de conception conjointe d'une oeuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes. », art cit, p. 24.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Nicolas Donin, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 10 octobre 2010, n° 31, p. 29.

²⁹⁹ N. Donin, S. Goldszmidt et J. Theureau, « Organiser l'invention technologique et artistique ? L'activité collective de conception conjointe d'une oeuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes. », art cit, p. 30.

³⁰⁰ Selon les travaux de Jacques Theureau, chercheur en anthropologie cognitive des activités de travail et conception ergonomique.

J'avais laissé ouvert, là [...] parce qu'avec Fred on s'était dit « c'est bien de laisser ouvert comme ça on va voir ce qui se passe » [...] pour voir quels territoires ils allaient coloniser [...]. C'était pour prospecter [...] et maintenant on veut quand même resserrer³⁰¹.

Ces quelques mots révèlent un rapport de la compositrice à l'écriture variable au cours du processus de composition, la notation pouvant être plus ou moins précisément définie, pour optimiser l'apport créatif des instrumentistes. Florence Baschet commente aussi la part de son travail consistant à intégrer les gestes à son langage :

[...] un compositeur et les interprètes parlent non de geste mais d'objet sonore. Moi, ça m'a toujours intéressée de travailler de près avec un instrumentiste, comprendre comment il a trouvé le doigté, la façon d'obtenir tel objet sonore. C'est à nous de démonter ces années de culture pour savoir comment prendre le geste³⁰².

Ces deux extraits illustrent le croisement entre les activités compositionnelles et interprétatives : les instrumentistes « colonisent » un territoire de la partition, et le compositeur « démonte » une culture d'instrument, observation comparable à celle de Fitch et Heyde dans l'étude précédemment décrite³⁰³ et faisant référence à Lachenmann.

La sociologue et musicologue Maÿlis Dupont participe au « sous ensemble de coopération » des chercheurs du projet de quatuor augmenté, concentrant son travail sur l'activité des interprètes³⁰⁴. Elle observe que les séances de travail étudiées, bien que génératrices de riches sommes de données, ne renseignent pas une part importante de cette activité, « face cachée » du travail de l'instrumentiste. S'intéressant à la participation des interprètes au processus créatif, elle relève leurs interventions sur la partition, leur influence sur la composition de l'œuvre-texte. L'activité des interprètes est décrite selon un déroulement en trois étapes : apprentissage d'un texte (étape non documentée), enregistrement des séquences, puis stabilisation d'un dispositif ; au cours de ces étapes ils sont tour à tour experts, auteurs et cobayes. Cette dernière fonction, définie en relation au dispositif technique, est décrite comme consistant à « subir », « ignorer », « faire avec » ou « contrôler », selon la posture adoptée par les instrumentistes³⁰⁵. Maÿlis Dupont classe les interventions des musiciens lors des séances selon la typologie suivante : intervention silencieuse, négociations ouvertes et interventions

³⁰¹ Nicolas Donin, *L'activité compositionnelle de Florence Baschet lors du projet « Quatuor augmenté » Pistes d'analyse*, <http://www.florencebaschet.com/site/Page8-actualites.html#article>, (consulté le 15 septembre 2015).

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Cf. I.3.2. « Le Songe de Panurge ».

³⁰⁴ M. Dupont, « Une activité négligée ? », art cit ; M. Dupont, « Interpréter, ou l'intervention des instrumentistes sur un texte », art cit.

³⁰⁵ « Suivi de la conception collective d'un "Quatuor augmenté" - APM », art cit.

fortuites, avant de discuter les implications de ces participations, estimant que « sous les traits de l'interprète se cache un auteur³⁰⁶ ».

Le projet se concrétise dans plusieurs domaines : des outils informatiques sont développés, l'œuvre nouvelle de Florence Baschet, *Streicher Kreis* est créée, et des méthodes de recherche ont été éprouvées. Goldszmidt Donin et Theureau estiment que d'autres données pourraient être recueillies en provoquant d'autres « situations intermédiaires » que les séances observées, comme des exécutions publiques partielles³⁰⁷. L'interprétation des résultats quant aux savoirs sur les processus créateurs dépend du niveau estimé d' « exception » et de « représentativité du processus observé³⁰⁸ », pouvant être éprouvés par recoupement avec d'autres études sur le même sujet et la mise en pratique des outils méthodologiques développés dans des situations musicales différentes.

Une autre étude plus récente de Nicolas Donin observe l' « engagement créatif³⁰⁹ » de Heinz Holliger auprès de Luciano Berio lors de la composition de la *Sequenza VII* à la fin des années 60. Le point de vue rétrospectif ne permet pas de travailler avec le même type de données que lors du projet « quatuor augmenté », mais la riche correspondance entre les deux musiciens, conservée à la Fondation Paul Sacher, constitue une somme éloquente d'avant-textes et témoigne de l'engagement du hautboïste. La comparaison entre deux versions de l'œuvre (la première est publiée aujourd'hui sous forme d'étude), dont l'évolution résulte des propositions de Holliger, illustre l'ampleur de l'influence d'un interprète d'ailleurs reconnu comme compositeur par la suite.

³⁰⁶ M. Dupont, « Interpréter, ou l'intervention des instrumentistes sur un texte », art cit.

³⁰⁷ N. Donin, S. Goldszmidt et J. Theureau, « Organiser l'invention technologique et artistique ? L'activité collective de conception conjointe d'une oeuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes. », art cit, p. 40.

³⁰⁸ N. Donin, « L'activité compositionnelle de Florence Baschet lors du projet "Quatuor augmenté" Pistes d'analyse », art cit.

³⁰⁹ Nicolas Donin, « Engagements créatifs. Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 2015, vol. 41 ; voir aussi: Sophie Dardeau, *La créativité musicale chez l'interprète de musique contemporaine au « Moment présent » : l'exemple des versions 1958 et 1992 de la « Sequenza I » pour flûte traversière de Luciano Berio*, Thèse de doctorat en musique et musicologie, Paris IV Sorbonne, Paris, 2009.

I. 3. 4 Études britanniques : *New Complexity* et poésie persane

Deux études sont menées en Angleterre à la fin des années 2000 avec pour thématique la collaboration entre un quatuor à cordes et un compositeur affilié à la « *New Complexity* ».

Finnissy-Kreutzer

Dans la première de ces études Amanda Bayley observe entre 2006 et 2007 le travail du compositeur Michael Finnissy avec le quatuor Kreutzer en vue de la création du *Quatuor n°2*³¹⁰. Sa démarche ethnographique s'appuie sur une grande quantité de données verbales (audio et écrits), quelques vidéos de séances de travail, et différents états de la partition. Croisant des analyses qualitatives et quantitatives des données verbales, la musicologue rapproche ces informations des résultats sonores des séances de travail. La mise en relation de différents types de données donne lieu au développement d'un outil de navigation multimédia conçu à partir du logiciel MaxMSP, intégrant et reliant partitions, notes, audio et vidéo. Bayley propose une modélisation de la répétition mettant en prise interprètes et compositeurs, dans un schéma dans lequel la notation engendre des interactions entre langage et technique aboutissant à la *performance*. La limite de cette représentation tient dans l'unidirectionnalité du processus, l'activité des instrumentistes ne pouvant apparemment pas influencer sur le contenu du texte musical. Cette conception du travail collaboratif rappelle l'étude avec le compositeur Bryn Harrison, ou le discours de Matteo Cesari, interprète de Ferneyhough et qui situe le début de son travail à la partition et non en amont de celle-ci³¹¹. La nature de ces partitions complexes, discutée plus haut, et des postures musicales induite n'appelle pas à une influence *in vivo* de l'instrumentiste sur le texte, dont l'« indéchiffrabilité » contribue à séparer les objets écrits et sonores. Dans son travail, Amanda Bayley observe au plus près la répétition en tant qu'ensemble d'interactions sociales, tout en cherchant un accès aux « intentions » du compositeur³¹². Les « éléments (inter)subjectifs » de son approche permettraient d'enrichir les

³¹⁰ A. Bayley et M. Clarke, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissy's Second String Quartet », art cit ; A. Bayley, « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissy », art cit ; *Ibid.*

³¹¹ Ainsi que le flûtiste l'exprime lors de sa soutenance de thèse le 3 avril 2015 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

³¹² A. Bayley, « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissy », art cit, p. 52.

« ressources plus objectives³¹³ » que constituent l'œuvre musicale, dans sa forme notée ou entendue³¹⁴.

Ferneyhough-Arditti

La seconde étude anglaise sur le quatuor à cordes a pour sujet la collaboration entre le compositeur Brian Ferneyhough et le Quatuor Arditti dans la préparation pour le concert du *Quatuor n°6*, et prend la forme d'un documentaire vidéo³¹⁵. Réalisé par le compositeur et musicologue Paul Archbold, ce projet est également construit sur une riche somme de données, essentiellement vidéo, enregistrées lors d'entretiens et de répétitions, depuis le début du travail du quatuor jusqu'au concert. Il ne s'agit pas pour les musiciens de collaborer à la fabrication d'une œuvre nouvelle mais de préparer une représentation. Dans ce projet interprétatif, le compositeur a un rôle de partenaire et représente une autorité ; dans une présentation du projet, la musicologue Emily Payne estime que la relation entre le quatuor et Ferneyhough est plutôt de l'ordre de la coopération et de la négociation que de la collaboration³¹⁶.

The Scattering of Light

Une troisième étude sur la création avec un quatuor (cette fois avec piano) est menée plus récemment par la musicologue Margaret Barrett avec le compositeur Andrew Ford et les instrumentistes Patrick Murphy, Patricia Pollett, Elizabeth Sellars et Liam Viney³¹⁷. Partant d'un cadre théorique issu de la psychologie de la créativité distribuée (Amabile 1988, 1996³¹⁸), ils distinguent trois types d'interactions : directive (d'après Hayden et Windsor 2007³¹⁹),

³¹³ A. Bayley, « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissy », art cit, p. 52.

³¹⁴ Une nouvelle étude est parue récemment, dans laquelle Bayley étudie, avec la compositrice Nicole Lizée, la préparation d'une création par un quatuor à cordes. L'étude prend place à la veille du concert de création, et un enjeu du projet artistique, celui de la gestion de l'électronique par un quatuor à corde, rapproche ce travail de l'étude de l'IRCAM menée avec Florence Baschet. Amanda Bayley et Nicole Lizée, « Creative layers and continuities: A case study of Nicole Lizée and the Kronos Quartet », *Musicae Scientiae*, 1 septembre 2016, vol. 20, n° 3, p. 392-412.

³¹⁵ Paul Archbold, *Climbing a Mountain: Arditti Quartet rehearse Brian Ferneyhough « String Quartet no. 6 »*, Royaume-Uni, 2011.

³¹⁶ E. Payne, *The creative process in performance: a study of clarinetists*, op. cit., p. 44-45.

³¹⁷ Margaret S. Barrett et al., « The Scattering of Light: shared insights into the collaborative and cooperative processes that underpin the development and performance of a commissioned work » dans Margaret S. Barrett (ed.), *Collaborative creative thought and practice in music*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 17-31.

³¹⁸ T. M. Amabile, « From Individual Creativity to Organizational Innovation », 1 juillet 1988 ; Teresa Amabile, *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*, Westview Press, 1996, 338 p.

³¹⁹ Sam Hayden et Luke Windsor, « Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century », *Tempo*, 2007, vol. 61, n° 240, p. 28-39.

complémentaire (John-Steiner 2006³²⁰), et les « émergences collaboratives » (*collaborative emergences*, Sawyer et DeZutter 2009³²¹). Le langage du compositeur, basé sur des idiomes du passé (« néoclassique ») n'implique pas un enjeu créatif du même type que les autres œuvres présentées plus haut, et l'incidence de ce positionnement esthétique contribue à conditionner le rôle des interprètes, qui ne sont pas ici les partenaires d'une démarche de recherche dans le langage compositionnel même.

Ces trois études montrent bien un apport créatif des interprètes dans leur participation à la réalisation d'une œuvre, depuis la partition jusqu'au concert, et documentent des interactions possibles avec les compositeurs dans cette étape du processus ; ce faisant ces travaux montrent plus le rôle du compositeur vis-à-vis de l'interprétation que l'inverse : si une influence est montrée dans les étapes précoces du processus créatif, c'est de manière marginale.

Tongue of the Invisible

Afin d'observer une participation d'interprète à la genèse d'une œuvre musicale, Eric Clarke et Mark Doffman s'associent à la compositrice Liza Lim dans un projet comparable à celui du « quatuor augmenté », en ce qu'il fait appel à une situation musicale spécifique à même de provoquer et éclairer cet apport créatif. L'œuvre au centre de l'étude, intitulée *Tongue of the Invisible*, est une pièce d'une heure pour voix, instruments soliste et ensemble instrumental, commandée par musikFabrik et utilisant des textes du poète persan du XIV^e siècle Hafez. Comprenant dans sa finalité de nombreux éléments d'improvisation, le projet musical fait *a priori* appel à la créativité de l'interprète au travers de cette pratique spécifique. Les auteurs insistent néanmoins sur le fait que le contexte n'aurait rien d'artificiel, et que le projet serait représentatif en plusieurs aspects des œuvres composées « depuis 25 à 30 ans pour des ensembles mixtes³²² » ; en outre, à la différence du « quatuor augmenté » c'est la compositrice qui invite les chercheurs.

Dans leur introduction, les auteurs s'attardent sur la notion de perspective écologique, reflet d'une volonté de décentrement par rapport à la personne du compositeur, et de

³²⁰ Vera John-Steiner, *Creative Collaboration*, New York, Oxford University Press, 2000, 282 p.

³²¹ R. Keith Sawyer et Stacy DeZutter, « Distributed creativity: How collective creations emerge from collaboration. », *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2009, vol. 3, n° 2, p. 81-92.

³²² Eric Clarke, Mark Doffman et Liza Lim, « Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim's 'Tongue of the Invisible' », *Music and Letters*, 11 janvier 2013, vol. 94, n° 4, p. 632.

rassemblement dans un même cadre de domaines sinon séparés : culture matérielle, processus psychologique, interaction sociale et contextualisation institutionnelle³²³.

Suivant Gibson et Heft³²⁴, nous envisageons l'écosystème (dans ce cas un écosystème musical) comme constitué d'objets et de processus dont la potentialité entrecroise le physique et le social, le synchronique et le diachronique³²⁵.

Clarke, Doffman et Lim estiment que cette approche écologique permet d'éclairer la manière dont les « dynamiques et processus fluides qui convergent et se mêlent dans le processus créatif de *Tongue of the Invisible* sont distribués dans le temps, l'espace et par niveaux³²⁶ ». Ils décrivent un processus aux ramifications complexes, semblable au réseau du mycélium de champignons, selon une métaphore empruntée à l'anthropologue Tim Ingold³²⁷.

C'est une écologie de valeurs créatives multiples et distribuées, ni complètement ordonnées ni entièrement désordonnées, dans laquelle compositeur, interprète, chef d'orchestre, auditeur et les institutions qui les encadrent opèrent ensemble en un champ fluctuant de relations de pouvoir³²⁸.

L'objectif, tel que formalisé dans cette étude, est de comprendre les types de créativité distribuée mis en jeu par l'œuvre. La documentation consiste en des enregistrements audio et vidéo des répétitions et concerts, et d'entretiens avec les participants. Les auteurs commentent la possibilité d'un impact de leur présence sur le travail musical, minimisé par l'habitude de musikFabrik de rendre ses répétitions publiques. Par rapport aux précédentes études, les auteurs situent leur investigation en amont dans le processus de composition : sans se concentrer sur les prémices de l'œuvre, ils sont tout de même présents lors d'une séance préparatoire au cours de laquelle, quatre mois avant la date prévue de création, Liza Lim rencontre quatre des musiciens de l'ensemble, pour des expérimentations instrumentales et des essais de stratégies d'improvisation. La production de l'œuvre permet ensuite un nombre élevé de répétitions : 8 sans compter la générale, ce qui laisse un temps important aux musiciens pour s'approprier la

³²³ Eric Clarke, Mark Doffman et Liza Lim, « Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim's 'Tongue of the Invisible' », *Music and Letters*, 11 janvier 2013, vol. 94, n° 4, p. 630.

³²⁴ J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, *op. cit.* ; Harry Heft, *Ecological Psychology in Context: James Gibson, Roger Barker, and the Legacy of William James's Radical Empiricism*, Taylor & Francis, 2001, 476 p.

³²⁵ « Following Gibson and Heft, we understand an ecosystem (in this case a musical ecosystem) as constituted of objects and processes whose affordances criss-cross the physical and the social, the synchronic and the diachronic. » in E. Clarke, M. Doffman et L. Lim, « Distributed Creativity and Ecological Dynamics », art cit, p. 630.

³²⁶ « An ecological perspective makes it clear how the dynamic and fluid processes that converge and entangle in the making of *TI* are distributed in time, space, and level. » *Ibid.*, p. 658.

³²⁷ T. Ingold, *Making*, *op. cit.*

³²⁸ « It is an ecology of multiply distributed creative values, neither completely ordered nor entirely disorderly, in which composer, performer, conductor, listener, and their embedding institutions operate together as a fluctuating field of power relations. » in E. Clarke, M. Doffman et L. Lim, « Distributed Creativity and Ecological Dynamics », art cit, p. 662.

partition, et à la compositrice de procéder aux ajustements requis. Les répétitions sont le théâtre d'interactions sociales complexes, dans le contexte particulier d'un ensemble de musiciens titulaires, décideurs artistiques pour leur formation, invitant un chef et un compositeur extérieurs : les dépositaires « normaux » de l'autorité artistique sont dans une position de fragilité, de surcroît perturbée par une dimension improvisatoire visiblement hors du domaine d'expertise de la plupart des musiciens en présence, compositrice comprise.

Cette question de l'improvisation occupe beaucoup d'espace dans l'article de la revue *Music and Letter* relatant ce travail³²⁹, et cet espace d'expression dévolu aux interprètes a donné lieu à des interactions et rééquilibres constants entre participants. Les informations partagées par les auteurs laissent penser que la pratique de l'improvisation en tant que finalité n'est pas constitutive de l'identité des musiciens de l'ensemble. Son incursion dans la création a créé des zones d'inconfort, permis de sortir d'habitudes et favorisé l'émergence de prise de paroles et de propositions des interprètes. Mais si l'évidence conduit à relier « improviser » et « créer », on peut s'interroger sur l'effet de cette stratégie quant à l'observation de la créativité des interprètes dans l'essence de leur pratique, là où se situe leur expertise réelle, en l'occurrence dans leur confrontation et participation à l'œuvre-texte.

I. 3. 5 Auto-ethnographie et séries d'études sur la création musicale collaborative

À partir de 2004 et au Royaume-Uni, territoire pionnier de l'étude de la collaboration entre compositeur et interprète dans la création contemporaine, plusieurs thèses universitaires y sont consacrées, mettant en série plusieurs études de cas et adoptant généralement une perspective « auto-ethnographique ». En 2004 la clarinettiste Linda Merrick observe sa propre activité d'interprète dans la commande de concertos britanniques³³⁰ ; le clarinettiste irlandais Paul Roe présente en 2007 à l'université de York une *Phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*³³¹, à partir de cinq créations pour clarinette solo avec des compositeurs irlandais ; en 2008 le guitariste suédois Stefan Östersjö soutient à Malmö

³²⁹ E. Clarke, M. Doffman et L. Lim, « Distributed Creativity and Ecological Dynamics », art cit.

³³⁰ Linda Merrick, *Collaboration between Composers and Performers: British Clarinet Concertos 1990-2004*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009, 176 p.

³³¹ Paul Roe, *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*, thèse de doctorat, University of York, Royaume-Uni, 2007.

un travail sur la « négociation du travail musical³³² » impliquant six compositeurs de différentes nationalités et générations ; en 2011 une autre clarinettiste, Heather Roche, présente son travail sur la place du dialogue dans la collaboration avec les compositeurs³³³ ; en 2014 le pianiste australien Zubin Kanga soutient à la Royale Academy of Music de Londres une réflexion basée sur la création de 30 pièces pour piano solo ; et en 2015 deux nouvelles thèses sont soutenues : Emily Payne, quatrième doctorante clarinettiste de cette liste et seule observatrice non impliquée en tant qu'instrumentiste, étudie le processus créatif de l'interprétation³³⁴ au travers de quatre études de cas à l'Université d'Oxford ; et le saxophoniste brésilien Pedro Bittencourt mène à l'Université de Paris 8 un premier travail en français, *L'Interprétation musicale participative*³³⁵, basé sur sa propre activité de collaboration avec des compositeurs dans plusieurs créations d'œuvres mixte.

Le travail de Paul Roe, en référence à la typologie de la collaboration de Vera John-Steiner³³⁶, opère un classement et une évaluation de ses projets de création, et ses conclusions sont essentiellement prescriptives ; les trois études de cas de Linda Merrick situent son activité au sein d'influences diverses, au compositeur s'ajoutent les producteurs, chefs d'orchestres ou ingénieurs du son, et la clarinettiste remarque l'influence contextuelle sur le type et la portée des interactions ; Heather Roche adopte une approche basée sur l'observation de sa pratique, et s'intéresse au rôle facilitateur du dialogue dans la collaboration créative. Ces trois projets de clarinettistes sont essentiellement descriptifs, et leurs conclusions sont prescriptives et à usage pédagogique. Les quatre autres travaux listés, dus à Stefan Östersjö, Zubin Kanga, Emily Payne et Pedro Bittencourt, ont des axes d'approches différents mais sont des références plus utiles à mon projet de recherche, et font par conséquent l'objet d'une description plus détaillée.

L'œuvre négociée selon Stefan Östersjö

Le guitariste suédois Stefan Östersjö soutient en 2008 à l'Academy of Musical Arts de Malmö la thèse au titre imagé : *Shut up and play: negotiating the musical work*³³⁷, dédiée à l'étude du rôle créatif de l'interprète contemporain et basée sur des études de cas mettant en

³³² S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, *op. cit.*

³³³ Heather Roche, *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*, thèse de doctorat, University of Huddersfield, Royaume-Uni, 2011, 164 p.

³³⁴ E. Payne, *The creative process in performance: a study of clarinetists*, *op. cit.*

³³⁵ P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative — la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, *op. cit.*

³³⁶ V. John-Steiner, *Creative Collaboration*, *op. cit.*

³³⁷ S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, *op. cit.*

scène sa propre collaboration avec des compositeurs. L'objectif annoncé tient à la problématisation de deux concepts clé de la *performance* musicale : l'ontologie de l'œuvre et son *interprétation*. Faisant référence aux théories de la créativité distribuée de Vera John-Steiner, comme la plupart des travaux anglophones cités, il cite également Roland Barthes, Umberto Eco ou Jean-Jacques Nattiez comme influences majeures.

Son projet doctoral est appuyé sur des collaborations avec 6 compositeurs, dont certains sont des partenaires de longue date :

- Per Nørgård (danois), en vue de l'enregistrement d'une monographie de sa musique pour guitare. Au travers de plusieurs sessions de travail, « apprend » avec le compositeur à jouer des éléments précis de son vocabulaire (*rubato*, *sforzati*, rythme, etc.), à les intégrer à son identité d'interprète, jusqu'à ce qu'une compréhension suffisante lui permette de devenir source de proposition vis-à-vis du compositeur.
- Love Mangs (suédois), en vue de la création de *Viken* pour banjo, guitare et électronique. Stefan Östersjö décrit dans ce projet une « collaboration intégrative », inhabituelle selon une référence à John-Steiner dans la « musique savante occidentale », collaboration au cours de laquelle l'interprète et le compositeur interagissent dans le maniement d'outils communs, ici électroniques, au point d'observer parfois une apparente interversion des rôles. Une étude qualitative systématique des interactions est appliquée sur l'ensemble des séances, à partir de laquelle ils classent leurs actions, en référence à Nattiez³³⁸, comme procédant du poïétique ou de l'esthétique. Le guitariste entreprend ensuite de transposer l'œuvre pour un ensemble avec instruments traditionnels vietnamiens, et discute dans sa thèse de la dimension créative de ce type de travail, ainsi que les négociations provoquées avec le compositeur.
- Kent Olofsson (suédois). Stefan Östersjö décrit une longue collaboration au travers de plusieurs projets, aboutissant à la création et à l'enregistrement de *Corde*, concerto pour guitare et orchestre de 109 musiciens. La nature des collaborations est présentée comme oscillant entre « complémentaire » et « intégrative ».
- Rolf Riehm (allemand). Le sujet de cette étude de cas est l'interprétation de *Toccata Orpheus* pour guitare seule, composée en 1990. Les implications gestuelles et de l'écriture musicale et la théâtralité de l'œuvre conduisent à une réflexion sur la relation

³³⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, 1976, 448 p.

entre mouvement corporel et geste musical. Une des issues de ce travail est l'intégration de l'œuvre de Riehm à une installation scénique, prolongement de sa gestualité.

- Henrik Frisk (suédois), en vue de la création de *Repetition Repeats all Other Repetitions*, pour guitare et électronique. Frisk était le partenaire d'Östersjö pour l'étude de cas sur la création de Love Mangs. L'approche sémiologique empruntée à Nattiez et la classification d'action résultante sert aux musiciens de point de départ pour une expérience créative collaborative aboutissant à une œuvre ouverte (en référence à Eco³³⁹) et évolutive.
- Richard Karpen (américain). Cette collaboration illustre l'interrogation constante d'Östersjö sur l'ontologie de l'œuvre et la place qu'y occupe la partition : *Strandlines*, de Karpen, est une pièce non notée (ni improvisée). Le compositeur intervient comme le « réalisateur d'un script développé en commun avec les acteurs³⁴⁰ ». Les interactions sont orales, et le matériau sonore, issu de l'interprète, est façonné par le compositeur sans passer par l'écriture.

Ces projets collaboratifs font appel à des compositeurs de différents âges et statuts : Love Mangs et Henrik Frisk sont des « camarades » d'Östersjö, ils ont le même âge et leurs parcours se croisent ; Per Nørgård ou Rolf Riehm sont en revanche plus expérimentés et établis, ce qui implique une hiérarchie différente de la collaboration (Östersjö fait référence à John-Steiner, qui observe que la collaboration intergénérationnelle est fréquente et féconde en musique ; on peut toutefois noter que chez John-Steiner il s'agit plutôt d'un rapport de mentorat et non comme ici d'expertises combinées). Plusieurs thématiques se dégagent de ces études, comme l'impact de la conception de l'œuvre sur la pratique, l'émergence d'œuvres ouvertes, les significations de la collaboration entre compositeur et interprète, et les outils culturels utilisés (partition, instrument, électronique), l'agencement entre les activités des deux « agents », la fonction de l'interprétation ou l'oralité. Östersjö distingue deux approches pour l'interprétation (analytique, ou par la pratique *through practice*), faisant référence aux théories écologiques de Gibson³⁴¹, il développe cette seconde approche, qu'il divise en « pensée par l'écoute » (*thinking through hearing*) ou par le jeu (*thinking through performing*).

³³⁹ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*

³⁴⁰ S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, *op. cit.*, p. 323.

³⁴¹ H. Heft, *Ecological Psychology in Context*, *op. cit.*

Il ne m'est pas possible de séparer mes réflexions critiques sur ma propre pratique instrumentale des enjeux de l'œuvre musicale, de l'interprétation, de l'authenticité et de l'intention, ni de l'influence d'un compositeur absent ou présent, de la technologie, de mon instrument, de la partition et d'autres textes³⁴².

Cherchant une alternative à un schéma conventionnel unidirectionnel partant du compositeur et arrivant à l'interprète en passant par l'œuvre-texte, il défend l'idée d'un « champ de l'œuvre musicale » (*field of the musical work*), définissant l'œuvre comme un ensemble de relation entre compositeur et interprète et incluant les partitions et interprétations (discutant cette thèse, le pianiste Zubin Kanga remarque que d'autres influences sont absentes de ce questionnement, comme le public, les musicologues, producteurs, etc.³⁴³). Il schématise le « discours de l'œuvre en mouvement » (« *Discourse of the work in movement*³⁴⁴ ») en mettant face à face compositeur et interprète. Derrière le premier et en direction du second : « authenticité comme intention » (*authenticity as intention*), et depuis l'autre côté en direction du premier « authenticité comme pratique » et « les autres authenticités » (*authenticity as practice et other authenticity*). Compositeur et interprète interagissent au travers de l'instrument, d'instructions, et de la partition. Au centre du cadre, mis en évidence et connecté aux deux « agents » se lit : *thinking through practice*.

La construction d'une œuvre basée sur une partition consiste selon Östersjö en une « interaction dialectique entre création et interprétation, dans laquelle le compositeur, y compris dans l'acte d'écriture, doit approcher la notation au travers de significations interprétatives³⁴⁵ ».

Cette thèse de Stefan Östersjö, interrogeant librement les natures de l'œuvre et de la partition, suit un cheminement au travers de 6 expériences musicales, sources ou illustrations de réflexions. Exceptée l'étude de cas sur *Viken* de Love Mangs, construite sur l'analyse qualitative systématique de vidéos, les projets avec les différents compositeurs prennent une forme composite, descriptive et réflexive, les collaborations sont diversement documentées, selon les circonstances et les thématiques abordées. Il explicite son point de vue de manière étayée avec une intention de caractériser une activité, éclairée par la variété des situations

³⁴² « [I]t is not possible to separate my critical reflections on my own practice as a performer from issues of the musical work, musical interpretation, authenticity and intention, nor from the influence of an absent or present composer, from technology, my instruments, the score and other 'texts'. » in S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, op. cit., p. 27.

³⁴³ Z. Kanga, *Inside the collaborative process: Realising new works for solo piano*, op. cit., p. 252.

³⁴⁴ S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, op. cit., p. 306.

³⁴⁵ « The construction of a score-based work consists of dialectic interplay between creation and interpretation, in which the composer— even during the act of writing—has to approach the notation by means of interpretation. » *Ibid.*, p. 57-58.

musicales, sans cependant s'appuyer sur une démarche analytique systématique. Dans sa thèse, Stefan Östersjö présente une démarche créative d'interprète, exprimée de manière plus ou moins visible selon les projets et les œuvres, et dans laquelle le compositeur est un partenaire majeur.

La réalisation pianistique selon Zubin Kanga

La thèse de Zubin Kanga (Royal Academy of Music, Londres, 2014) est construite sur un modèle similaire à celle de Stefan Östersjö, comme lui a une activité de collaboration soutenue avec de nombreux compositeurs. Des références théoriques sont également communes à leurs travaux, dont celle à une catégorisation des modalités de collaboration artistique empruntée à Vera John-Steiner³⁴⁶ et Hayden et Windsor³⁴⁷. La typologie retenue par Zubin Kanga classe les collaborations en 3 types : directive, interactive et intégrative, qu'il place dans un modèle plus vaste en référence à Georgina Born, celui d'une créativité distribuée spatialement, temporellement, socialement et culturellement³⁴⁸.

Zubin Kanga a documenté, durant cinq années de recherche doctorale, une activité comptant 48 collaborations compositeur – interprète, 30 d'entre elles dans une optique de création d'œuvre nouvelle. Parmi ces projets, dont l'ensemble contribue à orienter sa recherche et nourrir ses conclusions, 10 sont relatés dans la thèse, regroupés thématiquement dans 5 chapitres.

Dans le premier de ces chapitres, il compare quatre collaborations, avec les compositeurs britanniques de premier plan George Benjamin et Michael Finnissy, et les jeunes compositeurs australiens Marcus Whale et Philip Jameson, s'interrogeant sur les effets de l'âge et du statut sur la collaboration. Il observe que si ces paramètres ne sont pas sans conditionner certaines interactions artistiques, celles-ci sont plus fortement orientées par les personnalités musicales des compositeurs, que Kanga distingue selon la directivité de leur approche, plus marquée chez Benjamin et Jameson que chez Finnissy et Whale. Il conclut que ces orientations,

³⁴⁶ V. John-Steiner, *Creative Collaboration*, *op. cit.*

³⁴⁷ Luke Windsor, « Data Collection, Experimental Design, and Statistics in Musical Research » dans Eric Clarke et Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, p. 197-222.

³⁴⁸ Georgina Born, "Distributed Creativity: What Do We Mean By It?", *Creative Practice in Contemporary Concert Music Workshop: Distributed Creativity*, University of Oxford, 5 September 2011.

en phase avec les langages musicaux des compositeurs, ont mené à des collaborations artistiques de même qualité.

L'unique étude de cas du second chapitre a trait à la création d'une œuvre nouvelle du compositeur Alex Pozniak, ou plutôt *avec* le compositeur puisque la composition même est collaborative. Kanga parle d'une incursion de son activité de pianiste dans l'atelier (*workshop*) du compositeur, en tant que lieu de conception et d'écriture des œuvres. Le terme « atelier » est utilisé indifféremment pour décrire cet espace physique et métaphorique, à l'instar de son usage tout au long de ces pages, et pour désigner des séances de travail artistiques dans lequel la pratique est convoquée³⁴⁹. L'œuvre-sujet de l'étude de ce second chapitre est composée au cours d'un mois de collaboration intensive entre les deux musiciens, improvisant de concert lors de nombreuses séances. La brièveté du temps de composition et la relation directe entre compositeur et interprète ont entraîné une notation spécifique, la partition étant plus un aide-mémoire qu'un texte précis, présentant un minimum d'instructions et une notation graphique simple. Cet état de la notation a entraîné des difficultés lors de la reprise de l'œuvre, pour laquelle le compositeur a finalement réalisé un matériel plus précis. Kanga remarque qu'à cette partition, aussi définie soit-elle, fait défaut une grande partie du savoir produit lors des séances de travail ; il conclut que la notation, même la plus précise, ne saurait témoigner de la totalité des contenus de l'œuvre.

Le troisième chapitre s'intéresse en trois études de cas à la virtuosité, et à ce qu'implique la recherche des limites du possible dans la création en collaboration, en termes d'exploration instrumentale et de négociation.

Zubin Kanga dédie le quatrième chapitre aux collaborations à long terme, construites au fil de projets multiples. Documentant son compagnonnage avec le compositeur australien Daniel Rojas, étendu sur six créations, il relève les avantages de la connaissance mutuelle dans la collaboration, tout en pointant les difficultés engendrées par une grande familiarité. Le dernier chapitre de la thèse a pour sujet la notation graphique et ses implications sur le rôle créatif de l'interprète, au travers d'une étude sur *Not Music Yet* de David Young, dont la « partition » est une aquarelle, accompagnée d'instructions de lecture précise mais sans matériau musical. Kanga estime que le procédé a facilité la spontanéité de l'interprétation, et pointe qu'une des conséquences a été de renverser les rôles, le compositeur contrôlant des aspects interprétatifs et théâtraux alors que l'interprète est responsable du matériau musical.

³⁴⁹ Z. Kanga, *Inside the collaborative process: Realising new works for solo piano*, op. cit., p. 22.

Le doctorat de Zubin Kanga a eu pour résultats la création de nombreuses œuvres, et la constitution d'un savoir réflexif sur ces pièces et sur sa pratique instrumentale. Il liste plusieurs outils bénéfiques aux activités de composition et d'interprétation, construits au fil de son travail et qu'il propose de partager : les références communes entre compositeur et interprète, la communication par le jeu (*communication through playing*), des attitudes et comportements adaptés, sur l'usage de la notation à basse définition (*low definition notation*). Il observe que son activité a contribué à la création d'un réseau, communauté de pensée propice aux échanges artistiques.

Une des conclusions attendues touche au rapport entre la nature des œuvres et les types de collaborations induits (par exemple plus « intégratives » lorsque la virtuosité est au centre du projet). Kanga relève l'utilité de la confrontation dans le renouvellement du langage musical, et dans la lignée des travaux sur l'interprétation contemporaine, il interroge la notion d'œuvre dans son rapport à la partition, et défend l'idée d'une créativité distribuée, allant jusqu'à remettre en question la notion de paternité des œuvres. Les références à Georgina Born et à la nature multiple de cette distributivité sont répétées lors de la thèse, et si la documentation du travail permet d'en illustrer certaines composantes, l'argumentation reste essentiellement centrée sur la relation entre deux musiciens plutôt que sur des influences extérieures. Le travail de Zubin Kanga témoigne de l'utilité d'une production de savoir sur et au-travers de la création, et pointe un déséquilibre entre l'attention académique portée aux compositeurs et celle portée à leurs interprètes majeurs, dont le savoir est pourtant crucial à la pérennisation des œuvres.

Le regard extérieur d'Emily Payne

La thèse d'Emily Payne, présentée à l'Université d'Oxford en 2015 sous la direction d'Eric Clarke³⁵⁰, est la seule de la sélection présentée à ne pas être rédigée par une interprète impliquée dans sa propre recherche. L'auteure se présente comme musicologue, et sa formation antérieure de clarinettiste et les connaissances organologiques, du répertoire et du milieu induites sont mobilisées dans sa recherche, sans qu'elle y participe en tant qu'instrumentiste.

Le cadre théorique de sa thèse est plus détaillé que ceux des travaux précédents, avec des références aux théories psychologiques de la créativité³⁵¹, et particulièrement de la créativité

³⁵⁰ E. Payne, *The creative process in performance: a study of clarinettists*, op. cit.

³⁵¹ Pour une vue d'ensemble, voir : James C. Kaufman et Robert J. Sternberg (eds.), *The Cambridge handbook of creativity*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2010, 489 p.

distribuée (Amabile³⁵², John-Steiner³⁵³, Csikszentmihalyi³⁵⁴) et ses applications en musique (Bayley³⁵⁵) ; Emily Payne situe son travail dans la suite des *performance studies* (Rink, Cook³⁵⁶, Clarke³⁵⁷) et adopte, à l'instar d'Eric Clarke une perspective écologique (Bateson³⁵⁸, Gibson³⁵⁹, Ingold³⁶⁰). Elle présente les outils méthodologiques utilisés, issus des sciences sociales et représentatifs du « tournant ethnographique³⁶¹ », en références à des études antérieures sur la musique : sur l'entretien (Berliner³⁶², Clarke et al.³⁶³), l'utilisation de la vidéo (Stock³⁶⁴, Bayley³⁶⁵, Östersjö³⁶⁶) ; Emily Payne décrit ses outils d'analyse thématique et qualitative des données verbales (Braun et Clarke³⁶⁷ ; Guest, MacQueen et Namey³⁶⁸). Les enjeux de sa posture de recherche et de son incidence sur les cas étudiés sont pris en compte (avec une référence à Collins et Gallinat sur les influences mutuelles³⁶⁹).

L'objectif de son projet doctoral est de documenter le processus créatif de l'interprétation, et de remettre en question l'idée d'opposition entre la créativité de

³⁵² T.M. Amabile, « From Individual Creativity to Organizational Innovation », art cit ; T. Amabile, *Creativity in Context*, *op. cit.*

³⁵³ V. John-Steiner, *Creative Collaboration*, *op. cit.*

³⁵⁴ Mihaly Csikszentmihalyi, « Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity » dans *The Systems Model of Creativity*, Springer Netherlands, 2014, p. 47-61.

³⁵⁵ A. Bayley, « Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal », art cit.

³⁵⁶ Nicholas Cook et Mark Everist (eds.), *Rethinking music*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1999, 574 p ; N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*

³⁵⁷ E. Clarke, « Generative Principles in Musical Performance », art cit ; E. Clarke, « Creativity in performance », art cit.

³⁵⁸ James Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, 1979, 356 p ; J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, *op. cit.*

³⁵⁹ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, 1972, 570 p.

³⁶⁰ Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London ; New York, Routledge, 2011, 288 p.

³⁶¹ À ce sujet cf. I.2., et notamment I.2.3.2.

³⁶² Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, 2009, 905 p.

³⁶³ E. Clarke, M. Doffman et L. Lim, « Distributed Creativity and Ecological Dynamics », art cit.

³⁶⁴ Jonathan Stock, « Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation » dans Eric Clarke et Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, p. 15-34.

³⁶⁵ A. Bayley et M. Clarke, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissey's Second String Quartet », art cit.

³⁶⁶ S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, *op. cit.*

³⁶⁷ Virginia Braun et Victoria Clarke, « Using thematic analysis in psychology », *Qualitative Research in Psychology*, 1 janvier 2006, vol. 3, n° 2, p. 77-101.

³⁶⁸ Greg Guest, Kathleen M. MacQueen et Emily E. Namey, *Applied Thematic Analysis*, SAGE Publications, 2011, 321 p.

³⁶⁹ Peter Collins et Anselma Gallinat, *The ethnographic self as resource: writing memory and experience into ethnography*, New York, Berghahn Books, 2010, 261 p.

l'improvisateur et celle de l'interprète « lecteur ». Emily Payne se positionne par rapport aux études précédentes, dont elle note une tendance à mettre en avant les propriétés innovatrices et révélatrices du processus de collaboration, plutôt que les activités pragmatiques associées à l'interprétation de musique notée (*notated performance*). Ses études de cas interrogent la créativité de l'interprète *avec* partition, et l'influence de la présence du compositeur sur le processus.

Pour chacune des quatre études de cas documentées dans sa thèse, les données suivantes sont systématiquement recueillies :

- entretiens semi-structurés avec les compositeurs et les interprètes ;
- enregistrements audiovisuels des séances de travail, répétitions et concerts ;
- brouillons et annotations.

Certains des entretiens servent à enrichir ou contextualiser les données déjà recueillies, et à explorer certaines pistes d'analyse, selon une méthode de « protocole verbal rétrospectif » (*retrospective verbal protocol*), soit des entretiens d'autoconfrontation appuyés sur des documents (partitions, vidéos de séance), selon une méthodologie éprouvée et déjà décrite dans ces pages³⁷⁰.

La première étude de cas met en présence le clarinettiste Antony Pay et le compositeur Alexander Goehr, en vue de l'enregistrement d'une pièce ancienne, *Paraphrase on the Dramatic Madrigal 'Il Clorinda' de Cl. Monteverdi* (1969). Les deux musiciens interagissent pendant une année, jusqu'à l'achèvement de l'enregistrement, vis-à-vis duquel le compositeur minimise son rôle, décrivant sa présence comme « occasion purement sociale³⁷¹ ». Emily Payne propose des réflexions étayées sur ses observations quant aux implications de la relation entre les deux musiciens, observant toutefois qu'il ne s'agit pas de collaboration au sens strict, et que le processus compositionnel de cette œuvre de 40 ans n'est logiquement pas touché. Contrairement à cette première étude, les trois suivantes sont dédiées à des créations.

La seconde étude, avec le clarinettiste Mark Simpson (par ailleurs compositeur), le pianiste islandais Víkingur Ólafsson et le compositeur Edmund Finnis, est en effet consacrée à la création de *Four Duets* pour clarinette et piano. L'enjeu est à nouveau essentiellement la préparation d'une *performance*, cette fois dans un temps réduit (quelques semaines entre la

³⁷⁰ Cf. I.1.7.

³⁷¹ E. Payne, *The creative process in performance: a study of clarinetists*, *op. cit.*, p. 120.

réception de la partition et le concert). Il y a bien eu une séance préparatoire à la composition entre le clarinettiste et le compositeur, mais celle-ci n'est documentée qu'*a posteriori*, à la différence des 3 répétitions et du concert, filmés (les données vidéo sont présentées, en référence à Bayley, dans un tableau en 3 colonnes : *participant, dialogue, et action*³⁷²). Les enjeux sont donc essentiellement la réalisation d'un texte en un temps limité, les paramètres principalement considérés sont le rythme et la synchronisation ainsi que le timbre, et le compositeur est un partenaire pour l'interprétation, sa présence facilite la cohérence du travail des instrumentistes en aidant à une hiérarchisation des objectifs artistiques et à la validation des résultats.

Les études suivantes incluent à leur sujet le processus compositionnel. Le troisième cas, création de *To My Father* de Nick Planas pour clarinette et piano, par la clarinettiste Lucy Downer, comporte pour les musiciens une contrainte particulière dans l'adoption de la clarinette de basset, demandée par le compositeur alors que l'interprète n'est pas familière de l'instrument. La clarinettiste est d'ailleurs beaucoup plus sollicitée dans les séances préparatoires que le pianiste, dont l'instrument ne pose pas de problème au compositeur et qui est convoqué ultérieurement dans le processus. Plusieurs séances préparatoires sont nécessaires, une collaboration « intégrative » se met en place, notamment au travers d'échanges sur la notation, et par l'exploration des possibilités d'expression de l'instrument(iste) dans un langage micro-tonal. Payne met en exergue les idées de « corporéité » (Sudnow³⁷³, Guin³⁷⁴) et de relation dynamique à l'instrument (en référence à la thèse de doctorat de Jonathan De Souza³⁷⁵ qui propose une réflexion étendue sur cette question).

La dernière étude de cas explore un terrain similaire, avec une augmentation de la contrainte : le projet est de créer une pièce pour clarinette de basset historique, instrument ancien que l'interprète et le compositeur découvrent ensemble. L'œuvre, '*indolentiae ars*', *a medium to be kept* est commandée à Evan Johnson par l'ensemble musikFabrik pour le clarinettiste Carl Rosman. Les observations du travail collaboratif s'étendent sur 18 mois, et les données sont recueillies lors de 3 séances filmées et au travers des documents échangés entre les musiciens (fragments de partitions, tablatures de doigtés, enregistrements de techniques et

³⁷² E. Payne, *The creative process in performance: a study of clarinetists*, *op. cit.*, p. 135.

³⁷³ D. Sudnow, *Ways of the Hand*, *op. cit.* ; David Sudnow, *Ways of the Hand: A Rewritten Account*, MIT Press, 2002.

³⁷⁴ E.L. Guin, *Boccherini's Body*, *op. cit.*

³⁷⁵ Jonathan De Souza, *Musical instruments, bodies, and cognition*, Thèse de doctorat, University of Chicago, États-Unis, 2013, 230 p.

passages, jusqu'à la fourniture d'une partition complète). Les extraits de séances présentés dans la thèse montrent comment les deux musiciens cherchent ensemble autour de l'instrument, partageant une même curiosité, échangeant, vérifiant et construisant autour de propositions. Cette contrainte de l'objet non familier place le compositeur et l'interprète hors de leurs zones de « confort » ou d'expertise, à un niveau équivalent, ce dont résulte un partenariat dans l'exploration comme dans la réflexion. Le compositeur reconnaît l'empreinte de l'interprète dans cette œuvre au travers d'une dédicace en forme d'hommage :

Cette pièce est adaptée à tous les niveaux possibles à Carl Rosman : son instrument inhabituel et ses explorations (ses multiphoniques, ses doigtés, ses microtons), sa virtuosité transcendante, son intelligence pénétrante, sa tolérance pour l'ambiguïté, son immersion dans l'histoire musicale, sa voix, sa présence scénique, son contrôle du silence, même sa technologie de tourne de page. Avec gratitude pour presque dix années d'une relation qui est devenue une des fondations de ma vie musicale : rien de ce que j'ai jamais fait n'a jamais été si profondément dédié³⁷⁶.

Emily Payne conclut ces quatre études sur autant de compositeurs et de clarinettes britanniques, et qui proposent une immersion progressive dans le processus créateur, par une généralisation touchant à la clarinette depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Elle estime que sa démarche, priorisant une observation méthodique de l'activité plutôt qu'une mise en évidence de l'innovation des musiciens peut être bénéfique à un champ d'étude encore en devenir. Citant Cook, elle prône à une globalisation de la perception dans la pratique de la musicologie, dans laquelle la distinction systématique entre le soi et l'autre (*emic and etic*) n'aurait plus lieu d'être³⁷⁷. La comparaison entre l'activité créative de l'interprète improvisateur et lecteur prolonge l'étude de Clarke et *al.* sur l'œuvre de Liza Lim, l'improvisation n'étant plus un révélateur de cette créativité mais un point de comparaison. Comme il a été discuté précédemment à propos de l'interprète créateur³⁷⁸, il apparaît ici que si cette comparaison est porteuse de sens, un déséquilibre subsiste dans l'approche : l'activité de l'« interprète lecteur » est précisément contextualisée, sa créativité est observée selon des protocoles définis dans des situations données, alors que la notion d'improvisation reste, malgré des références sur le sujet, un point de comparaison présenté comme fixe et difficile à situer.

³⁷⁶ « *This piece is tailored in every possible way to Carl Rosman: his unusual instrument and his explorations upon it (and therefore his multiphonics, his fingerings, his microtones), his transcendent virtuosity, his penetrating intellect, his tolerance of ambiguity, his immersion in musical history, his voice, his stage presence, his control of silence, even his page-turning technology. In gratitude for almost ten years of a relationship that has become one of the foundations of my musical life: nothing I've ever done has been dedicated so profoundly.* »Evan Johnson, cité dans E. Payne, *The creative process in performance: a study of clarinetists*, op. cit., p. 199.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 268-269.

³⁷⁸ Cf. I.2.7.

En regard des deux autres thèses présentées, le travail d'Emily Payne apporte une intéressante complémentarité : des études similaires sont entreprises, recouvrant une même typologie des collaborations, et observées selon un point de vue différents. La dimension réflexive est autre, de par ses méthodes d'observation et d'analyse plus précisément décrites et systématiquement appliquées, Payne contribue à apporter un éclairage différent aux études précédentes et à construire et éprouver des outils méthodologiques sans doute utiles aux travaux futurs.

L'interprétation participative selon Pedro Bittencourt

La thèse de Pedro Bittencourt, première en langue française sur le sujet de la création en collaboration, se présente comme une « étude sur la collaboration et la participation active d'un saxophoniste-chercheur avec plusieurs compositeurs dans la création musicale mixte³⁷⁹ ». À la différence des six thèses précédentes, celle-ci ne se situe pas ses références dans le champ des *performance studies* ; les bases théoriques sont des réflexions sur l'écoute, et sur l'applicabilité à la situation musicale étudiée d'approches issues de la systémique, de la recherche-action intégrale ou de la cybernétique.

À l'instar des auteurs précédemment évoqués, Pedro Bittencourt propose une définition de l'interprète contemporain, de son rôle et de sa situation par rapport à la partition. En référence à son directeur de thèse le compositeur Horacio Vaggione – dans une configuration de collaboration entre interprète et compositeur chercheurs –, il qualifie l'interprète de « micro-articulateur », agissant sur des paramètres situés « au-dessous du niveau des notes³⁸⁰ », et il décrit les adaptations nécessaires dans un contexte contemporain aux langages musicaux variés (à l'image du musicien « polyglotte » de Pierre-Laurent Aimard³⁸¹). Pour répondre à cet enjeu, l'interprète doit suivre les travaux des compositeurs et prendre en considération leurs « propositions d'écoute³⁸² », notion à laquelle un chapitre est consacré, présentant cinq conceptions de l'écoute, empruntées à Pierre Schaeffer, François Bayle, Horacio Vaggione, Salvatore Sciarrino (d'après Carlo Carratelli) et Jean-Marc Chouvel. Pedro Bittencourt s'interroge sur l'existence d'un « modèle » d'écoute pour l'interprète, lequel doit

³⁷⁹ Pedro Sousa Bittencourt, *Interprétation musicale participative – la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, Paris, 2015, p. ii.

³⁸⁰ Horacio Vaggione, cité dans *ibid.*, p. 55.

³⁸¹ Cf. I.3.1.

³⁸² P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative – la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, *op. cit.*, p. 18.

« composer³⁸³ » sa propre écoute en fonction des situations musicales³⁸⁴. Les spécificités de la situation musicale étudiée, à savoir la création de pièces mixtes impliquant un saxophone, sont prises en considération : la nature du matériau électro-acoustique implique une action directe du compositeur sur le son, ce dernier récupère alors des attributs de l'interprète, en agissant également sur les « micro-articulations » du discours musical.

Les références théoriques proposées par Pedro Bittencourt, si elles ne sont pas toutes issues du domaine musical, ne sont pas sans rappeler certains des travaux précédemment décrits et touchant à l'interprétation collaborative et aux *performance studies*. La notion d'« éaction » de Francisco Varela³⁸⁵, ou « action incarnée » (*embodied action*) est rejointe par les questionnements des *performance studies* (et des études sur les processus de composition) sur la corporéité de l'activité musicale ; l'idée de « couplage organisme-environnement » citée en référence à André Villa³⁸⁶ fait appel au vocabulaire écologique cher à Eric Clarke, de même que les considérations de systémique et cybernétique, fondements de la perspective écologique selon Bateson³⁸⁷. L'intégration du chercheur à l'activité étudiée, envisagée au travers de la recherche-action intégrale et systémique d'André Morin³⁸⁸ et selon la cybernétique de second ordre, fait écho aux préoccupations « auto-ethnographiques » des instrumentistes-chercheurs et nourrit une réflexion sur les répercussions de l'auto-observation sur l'activité artistique. La dernière des références théoriques développées par Pedro Bittencourt, l'« opérationnel et émergence contextuelle³⁸⁹ » n'est pas une méthodologie de recherche à proprement parler, mais un emprunt à la démarche compositionnelle d'Horacio Vaggione, dont c'est une « notion clé³⁹⁰ ».

³⁸³ P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative — la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, op. cit., p. 45.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁸⁵ Francisco J. Varela, Eleanor Rosch et Evan Thompson, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, 1992, p. 173.

³⁸⁶ P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative — la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, op. cit., p. 82.

³⁸⁷ G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, op. cit.

³⁸⁸ André Morin, *Cheminer ensemble dans la réalité complexe : La recherche-action intégrale et systémique*, L'Harmattan, 2010, 312 p.

³⁸⁹ P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative — la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, op. cit., p. 105.

³⁹⁰ *Ibid.*

Cette première partie de la thèse se termine par une définition de l'interprétation « participative », pensée pour « optimiser la collaboration de façon créative³⁹¹ » et liant l'interprète à l'œuvre dès les prémices de la composition. Lors du « cheminement³⁹² » commun de l'interprète et du compositeur, ce dernier récupère certains des attributs de l'interprète, lequel prend également part aux choix de notation. Pour autant, Pedro Bittencourt ne remet pas en cause, à la différence d'autres chercheurs (comme Östersjö ou Kanga), l'attribution de la paternité des œuvres : en dernier recours, une hiérarchie est respectée et le compositeur est seul auteur.

La seconde partie de la thèse est consacrée aux études de cas : des comptes-rendus détaillés de six créations en situation de collaboration (avec autant de compositeurs) sont proposés, décrivant la genèse d'œuvres depuis leurs prémices jusqu'à leur interprétation publique ou leur enregistrement. Les enjeux artistiques, compositionnels, instrumentaux, technologiques et interprétatifs sont passés en revue, selon une organisation thématique propre à chacune des œuvres. L'instrumentiste-auteur décrit son activité, ses propositions et réactions au long du processus, et comment il a convoqué ses réflexions théoriques pour optimiser sa « participation » à la création. La dimension créative de l'activité propre à l'interprète tient notamment à son « articulation » des œuvres (dans l'agencement des programmes de concerts et des enregistrements).

Les six études de cas servent à illustrer la notion d' « interprétation participative », et la relation entre une réflexion théorique et son application pratique. La perspective descriptive plutôt qu'analytique et l'absence d'emprunts méthodologiques à l'ethnologie rapproche cette thèse des travaux de Fitch et Heyde³⁹³, Roe³⁹⁴, Merrick³⁹⁵ ou Roche³⁹⁶. Les conclusions sont ainsi essentiellement prescriptives, et les critères de validations sont propres à la perception qu'ont les auteurs de leurs travaux.

³⁹¹ P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative – la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, op. cit., p. 115.

³⁹² A. Morin, *Cheminer ensemble dans la réalité complexe*, op. cit. cité dans P.S. Bittencourt, *Interprétation musicale participative – la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, op. cit., p. 118.

³⁹³ Cf. I.3.2. « Le Songe de Panurge ».

³⁹⁴ P. Roe, *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*, op. cit.

³⁹⁵ L. Merrick, *Collaboration between Composers and Performers*, op. cit.

³⁹⁶ H. Roche, *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*, op. cit.

Ces sept thèses universitaires sur la création musicale vue au travers du prisme de la collaboration entre compositeur et interprète cumulent plusieurs dizaines d'études de cas et proposent des réflexions convergentes quant au rôle de l'interprète contemporain, partenaire majeur du compositeur, et à l'importance de ce dernier dans la construction des processus d'interprétation. La perspective ethnologique, dénominateur commun des travaux menés par les musicologues, est adoptée par la plupart des interprètes dans une démarche « auto-ethnographique ». D'autres travaux doctoraux menés par des instrumentistes apportent des références récentes et complémentaires à ces thèses par la place qu'ils donnent aux compositeurs ainsi qu'à des collaborations du passé dans leur recherche sur l'interprétation contemporaine (ce qui répond au souhait exprimé par Zubin Kanga dans la conclusion de sa thèse³⁹⁷). Les trois projets sur la musique contemporaine menés dans le cadre du Doctorat de Musique Recherche et Pratique de l'Université de Paris Sorbonne et du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris en sont des exemples : le pianiste Stephanos Thomopoulos³⁹⁸ et le flûtiste Matteo Cesari³⁹⁹ par la place qu'occupe dans leur recherche les interprètes pour l'un de Iannis Xenakis et pour l'autre de Salvatore Sciarrino et Brian Ferneyhough, et l'accordéoniste Vincent Lhermet dans son étude de la place des interprètes et de leur collaboration avec les compositeurs dans la construction d'un nouveau répertoire⁴⁰⁰. Une autre étude liée au Conservatoire de Paris peut être citée ici, notamment par son importance en regard du présent travail : dans le cadre du second cycle supérieur de musique de chambre nous avons mené, avec les deux autres membres du trio Futurum Misaki Baba et Benachir Boukhatem, un travail sur l'influence des interprètes sur la composition d'une œuvre de musique de chambre. À mi-chemin entre le compte rendu et la critique génétique (nous avons documenté plus de 25 états de la partition du compositeur japonais Ryo Daïnobu, avec qui nous avons procédé à des entretiens d'auto-confrontation), ce travail, dirigé par le compositeur Gérard Pesson, illustre les différents niveaux de l'écriture touchés par ce processus intensément collaboratif.

³⁹⁷ Cf. « La réalisation pianistique selon Zubin Kanga », dans cette partie.

³⁹⁸ Heather Roche, *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*, thèse de doctorat, University of Huddersfield, Royaume-Uni, 2011, 164 p.

³⁹⁹ M. Cesari, *Déchiffrer les horloges L'interprétation du temps dans L'Orologio di Bergson de Salvatore Sciarrino et Carceri d'Invenzione IIb de Brian Ferneyhough*, op. cit.

⁴⁰⁰ Vincent Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, Paris Sorbonne et Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paris, 2016, p. 26-34.

Ces recherches universitaires, qui s'ajoutent aux études de musicologues et musiciens plus expérimentés, construisent un savoir sur la collaboration entre compositeur et interprète suffisant pour influencer les études à venir sur les processus de composition et d'interprétation. Les pistes ouvertes et les outils méthodologiques mis en œuvre ont considérablement changé, en 10 années de publications, les perspectives de nouvelles recherches sur ce thème. La présente thèse en est un exemple, tout comme l'ouvrage édité par Eric Clarke et Mark Doffman, *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*⁴⁰¹, à paraître au moment où s'écrivent ces lignes, témoignages de l'intérêt renouvelé porté à ce champ d'étude.

I. 3. 6 Récapitulation thématique

Une vingtaine de projets de recherche ont été passés en revue dans les pages précédentes, avec pour sujet l'étude *in vivo* d'une cinquantaine de cas de collaborations entre compositeurs et interprètes. Le tableau synoptique suivant regroupe ces travaux⁴⁰², dressant une vue d'ensemble de ce champ d'étude et permettant de le considérer selon certains paramètres transversaux, tels que les spécialités des auteurs, leurs pays d'activité et l'institution à laquelle ils sont rattachés, la situation du chercheur par rapport à l'objet d'étude (extérieur ou participant), l'importance accordée à l'interprète, les phases du processus créatif étudiées, et le type d'œuvre créé (formation instrumentale et vocale, présence de l'électronique).

⁴⁰¹ Eric Clarke et Mark Doffman (eds.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, *op. cit.*

⁴⁰² Dont certain, importants notamment par leurs apports méthodologiques, sont présentés dans les chapitres précédents en raison de la place secondaire de la dimension collaborative.

Auteur(s) de l'étude : nombre et nom(s)	Période de(s) l'étude(s)	Année de publication	Spécialité(s) de(s) l'auteur(s)	Pays	Institution	Orientation méthodologique
4 CLARKE Eric COOK Nicholas HARRISON Bryn THOMAS Philip	2002	2005	Musicologue Psychologue Interprète Compositeur	RU	Oxford University	analyse de la performance, ethnographie, psychologie cognitive
1 ROE Paul	n.r.	2007	Interprète	RU	University of York	compte-rendu
2 FITCH Fabrice HEYDE Neil	2002 - 2003	2007	Interprète Compositeur	RU	Royal College	compte-rendu
1 ÖSTERJÖ Stefan	1997 - 2008	2008	Interprète	Suède	Malmö Academies of Performing Arts	autoethnographie/compte-rendu, théorie écologique de la perception
1 SPRENGER-OHANA Noémie	2005 - 2006	2008	Musicologue	France	IRCAM	génétique
3 DONIN Nicolas THEUREAU Jacques LEROUX Philippe	2001 - 2006	2008	Musicologue Anthropologue Compositeur	France	IRCAM	critique génétique anthropologie cognitive
1 MERRICK Linda	1990 - 2004	2009	Interprète	RU	Royal Northern College of Music	compte-rendu
5 DONIN Nicolas GOLDSZMIDT Samuel THEUREAU Jacques + DUPONT Maïlis + BASCHET Florence	2006 - 2008	2009	Musicologue informaticien anthropologue sociologue compositeur	France	IRCAM	sociologie anthropologie musicologie ergonomie
2 BAYLEY Amanda CLARKE Michael	2006 - 2007	2009	Musicologue	RU	University of Wolverhampton	ethnographie, analyse musicale, analyse de la performance, génétique
1 ROCHE Heather	n.r.	2011	Interprète	RU	University of Huddersfield	autoethnographie
1 ARCHBOLD Paul	2010	2011	Musicologue compositeur	RU	University of London	ethnographie
3 CLARKE Eric DOFFMAN Mark LIM Liza	2011	2013	Musicologue (musicien) Psychologue Compositeur	RU	Oxford University	ethnographique, analyse musicale, analyse de la performance, génétique, écologie
1 KANGA Zubin	2009 - 2014	2014	Interprète	RU	Royal Academy of Music	autoethnographie, écologie, créativité distribuée
6 BARRETT Margaret, FORD Andrew, MURPHY Patrick, POLLETT Patricia, SELLARS Elizabeth, VINEY Liam	2010	2014	Musicologue compositeur interprète enseignant	RU	University of Queensland	psychologie : théories de la créativité collaborative
1 PAYNE Emily	2012 - 2014	2015	Musicologue (interprète)	RU	Oxford University	ethnographie écologie
1 BITTENCOURT Pedro	2006 - 2014	2015	Interprète	France et Brésil	Paris 8	compte-rendu (systémique, cybernétique, recherche-action)
4 CLARKE Eric, DOFFMAN Mark, GORTON, David, ÖSTERJÖ Stefan	2012	2016	musicologue interprète psychologue	RU	Oxford University press	ethnographie, psychologie cognitive
3 CLARKE Eric DOFFMAN Mark TIMMERS Renee	2012	2016	Musicologue psychologie	RU	Oxford University	ethnographique, analyse musicale, analyse de la performance, génétique, écologie
2 BAYLEY Amanda LIZÉE Nicole	2012	2016	Musicologue compositeur	RU et Canada	Bath Spa University	ethnographie, analyse musicale, analyse de la performance

Figure 3. Tableau synoptique des études sur les processus de composition en collaboration ; première partie

Situation (chercheur par rapport à l'étude)	place de l'interprète dans l'étude	Phase(s) étudiée(s)	Compositeur(s) : nombre et/ou nom	Interprète(s)	Nombre et titre(s) des œuvres étudiées	Type d'œuvre / formation	Divers / Commentaires
Extérieur et participant	3	3	1 HARRISON Bryn	THOMAS Philip	1 Être-temps	solo piano	
Participant	3	(2) 3	5	ROE Paul	5	solo clarinette basse	thèse de doctorat
Participant	2	1 2 3	FITCH Fabrice	HEYDE Neil	1 Serafino Calbarisi II: Le Songe de Panurqe	solo violoncelle	
Participant	3	(1, 2) 3	6	ÖSTERJÖ Stefan	6	divers avec guitare	thèse de doctorat
Extérieur	1	2	CIPOLLONE Elvio	BILLARD Alain	1 Concerto pour cor de basset et électronique	mixte solo clarinette	Influence de l'interprète peu documentée
Extérieur et participant	1	1 2	LEROUX Philippe	Ensemble itinéraire, Pierre-André Valade, ensemble itinéraire, ensemble BIT20	2 Voi(rex) et Apocalypsis	Mixte voix ensemble	plusieurs publications, dont une par le compositeur
Participant	3	(1) 2 3	3	MERRICK Linda	3	concertos pour clarinette	
Extérieur et participant	2	1 2	BASCHE Florence	Quatuor Danel	1 StreicherKreis	Mixte quatuor	Plusieurs axes d'observation, implications technologique, plusieurs publications
Extérieur	3	3	FINNISSY Michael	Quatuor Kreutzer	1 Second string quartet	quatuor	plusieurs articles recouvrant différents axes d'approche
Participant	3	2 3	7	ROCHE Heather	7	clarinette et clarinette basse	thèse de doctorat
Extérieur	3	3	FERNEYHOUGH Bryan	Quatuor Arditti	1 Sixth quartet	quatuor	documentaire vidéo, publication en DVD, avec le quatuor Arditti
Extérieur et participant	2	2 3	LIM Liza	Ensemble Muzikfabrik	1 Tongue of the Invisible	voix et ensemble	
Participant	3	(1, 2) 3	10	KANGA Zubin	10 œuvres	piano solo	thèse de doctorat
Extérieur et participant	2	(1, 2) 3	FORD Andrew	MURPHY Patrick, POLLETT Patricia, SELLARS Elizabeth, VINEY Liam	1 The Scattering of the light	quatuor avec piano	pièce tonale, compositeur et interprètes impliqués dans la recherche
Extérieur	3	4 2 3	GOEHR Alexander, FINNIS Edmund, PLANAS Nick, JOHNSON Evan	PAY Anthony, SIMPSON Mark et ÓLAFSSON Víkingur, DOWNER Lucy, ROSMAN Carl	4	divers avec clarinette	thèse de doctorat
Participant	3	1 2 3	6	BITTENCOURT Pedro	6	mixte saxophone et électronique	
Extérieur et participant	3	(1, 2) 3	GORTON David	ÖSTERJÖ Stefan	1 Forlon Hope	solo guitare à 11 cordes et électronique	Technique d'analyse du mouvement (<i>motion capture</i>)
Extérieur	3	(2) 3	THURLOW Jeremy	SHEPPARD SKÆRVED Peter	1 Ouila	solo violon et électronique	
Extérieur et participant	3	3	LIZÉE Nicole	Kronos Quartet	1 Golden Age of the Radiophonic Workshop	quatuor avec électronique	Sur une répétition la veille du concert de création

Figure 3. Tableau synoptique des études sur les processus de composition en collaboration ; seconde partie⁴⁰³

⁴⁰³ La « place de l'interprète dans l'étude » est indiquée selon une gradation : 1 il peut apparaître mais n'est pas expressément rattaché au sujet ; 2 sa présence est prise en compte au même titre que d'autres acteurs comme le compositeur ; 3 l'interprète est le sujet même de l'étude (*performance studies*).

I. 3. 6. 1 Localisation, spécialité des auteurs et orientation méthodologique

La majorité des études sont britanniques (14 sur 20), et le psychologue et musicologue Eric Clarke, de l'Université d'Oxford, est impliqué directement ou en tant que directeur de thèse dans six des travaux présentés. Les autres projets de recherche sont menés en France (à l'exception de la thèse suédoise de Stefan Östersjö), et trois d'entre eux, dont les deux plus importants avec les compositeurs Philippe Leroux et Florence Baschet, sont liés à l'IRCAM et à l'équipe Analyse des Pratiques Musicales coordonnée par Nicolas Donin. L'approche ethnographique, selon la terminologie anglo-saxonne, prédomine : seules certaines études menées par des interprètes (et compositeurs) sans formation académique (Fitch et Heyde, Merrick, Roe, trio Futurum, Bittencourt) n'appliquent pas à la collecte ou l'analyse de leurs données des méthodologie issues de cette discipline ; pour cette raison il est question de « compte-rendus » dans le tableau, pour qualifier ces travaux dont les résultats artistiques sont intéressants et dont les données de « première main » sont souvent abondantes et riches, mais dont les modalités de collectage ne sont pas documentées et le point de vue du chercheur y est considéré comme autosuffisant. Les recherches de l'équipe APM, notamment par l'implication de Jacques Theureau, sont influencées par l'anthropologie cognitive et placent les questions d'ergonomie au centre de leurs axes d'observation ; dans le même temps le profil d'Eric Clarke contribue à orienter les travaux du CMPCP avec la mise en place de protocole expérimentaux issus de la psychologie cognitive.

Une partie des travaux (ceux de l'IRCAM particulièrement) s'appuient sur des dossiers génétiques, et toutes ces études *in vivo* font appel aux verbalisations des acteurs, opérées avec différentes méthodologies, allant de l'entretien plus ou moins dirigé (Clarke, Bayley, Payne) aux séances de remise en situation (Donin), et des enregistrements et autres données MIDI (Clarke/Harrison), ce qui implique des sommes de données considérables (*rich data field*⁴⁰⁴). Des outils d'analyse de partition (et d'esquisses) sont appliqués, de même que des outils d'analyse de l'interprétation et d'analyse textuelle (ethnologie, littérature, psychologie et sociologie). Des ressources sont décrites dans les études, notamment les logiciels utilisés (comme NVivo, ou Sonic Visualiser). Pour envisager les faisceaux de relation en jeu dans l'activité artistique, on trouve des références à l'écologie culturelle chez Clarke, Östersjö,

Les « phases étudiées » sont également graduées : 1 correspond à la préparation de la création, aux phases antérieures à la réalisation ; 2 correspond au moment de la composition ; 3 correspond à celui de l'interprétation (4 désignerait les études sur la réception, non prises en compte ici).

⁴⁰⁴ Cf. I.2.3.2.

Bayley ou Payne (Bittencourt fait référence à la systémique ou la cybernétique). La relation entre théorie et observation varie selon les études, l'idée de vérifier et appliquer des théories de la créativité est commune à la plupart des travaux en anglais (Fitch et Heyde, Barret et *al.*, Östersjö, Bayley, Kanga, Payne), alors que ceux de l'IRCAM parlent de « construire des modèles cognitifs sur la composition à partir des observations *in vivo* ». Les socles méthodologiques communs à plusieurs études, faisant l'objet de publications séparées (Clarke et CMPCP, Donin et MuTeC) ou rassemblés sous forme de thèse (Östersjö, Kanga, Payne), participent de stratégies de généralisation, par l'exploration de terrains complémentaires (Clarke) ou le réinvestissement de thématiques transversales (MuTeC).

I. 3. 6. 2 Point de vue, place de l'interprète et phase étudiée

Une caractéristique de ce champ d'étude est la part importante des participants dans le processus de recherche. Seulement 6 des travaux présentés sont portés uniquement par des chercheurs extérieurs au processus⁴⁰⁵, 8 sont menés par des musiciens interprètes impliqués dans leur projet, et les 6 autres, à l'initiative de musicologues, font intervenir des musiciens dans la recherche. L'implication des participants, selon leur activité de compositeur ou d'interprète, est révélatrice des enjeux perçus par les acteurs : toutes les études menées par des musiciens le sont par des instrumentistes (c'est d'ailleurs l'essentiel de la documentation, si l'on se réfère au nombre de cas : 39 sur 53), et lorsque les chercheurs font appel à des musiciens impliqués, toutes les études intègrent le point de vue des compositeurs, alors que celui des interprètes n'est pas toujours associé (absent de 2 cas sur 5). Si le nombre de 20 travaux recensés paraît faible pour dégager une tendance, le fait qu'aucun compositeur n'ait été à l'origine d'une étude sur la collaboration avec les interprètes amène tout de même à une interrogation quant aux significations de cet enjeu collaboratif chez les uns et les autres, et l'association plus systématique des compositeurs que des interprètes par les chercheurs, y compris dans les équipes issues des *performance studies*, pourrait être révélatrice d'une perception hiérarchisée des rôles dans ce champ d'étude sur le processus de création en collaboration.

Ce tableau synoptique rassemblant les 20 projets sur la création en collaboration *in vivo* renseigne également la phase du processus compositionnel étudié. Le premier chapitre,

⁴⁰⁵ Lorsqu'un des acteurs au moins participe à la rédaction des études j'ai considéré que le point de vue associé extérieur et participant, bien que souvent de manière déséquilibrée : l'organisation de la recherche, les choix méthodologiques et le travail d'analyse est essentiellement porté par les chercheurs.

consacrée à l'atelier du compositeur, décrit une division du processus créateur selon 3 phases : une étape préparatoire, antérieure à la rédaction de la partition (ou aux documents qui en tiennent lieu) ; une seconde étape, celle de la fixation des choix et des idées par l'écriture ; et une troisième étape allant jusqu'à la *performance* de l'œuvre, interprétation publique ou enregistrement (si un tel découpage semble essentiellement chronologique, les faits montrent des allers-et-retours entre ces phases tout au long du processus). Considérer les études sur la création en collaboration selon cette approche révèle logiquement une attention plus visible pour la phase 3 dans les travaux focalisés sur l'interprétation, et sur les deux premières lorsque l'attention est concentrée sur l'activité compositionnelle. Les 3 études de l'IRCAM sont ainsi les seules à ne pas être associées à cette troisième phase, alors que 3 études associées aux *performance studies* commencent avec une partition terminée, soit à la phase 3 (Archbold, Bayley, Harrison), et que 8 autres apportent une attention marginale aux deux premières étapes. La place de l'interprète dans l'étude (définie par le sujet et les objectifs) varie également : peu importante à l'IRCAM (sauf dans le projet « quatuor augmenté »), cœur du sujet des *performance studies* (12 études, dont nombre d'anglaises, de Clarke, Bayley, Archbold, etc.), et dans 5 études le rôle de l'instrumentiste est considéré avec une attention équivalente aux autres aspects du processus, dont l'activité du compositeur (il s'agit des études sur les œuvres de Ford, Baschet, Fitch, Daïnobu et Lim). Trois études menées par des interprètes sont les seules à considérer de manière équivalente les 3 phases du processus (Fitch et Heyde, Futurum et Daïnobu, et la thèse de Pedro Bittencourt). Il y a corrélation entre les phases étudiées et la place de l'interprète (généralement proportionnelle à l'attention portée à la phase 3), ce qui révèle une attention plus importante pour l'activité de l'instrumentiste dans son rôle le plus évident, et une difficulté à l'associer aux étapes préliminaires du processus créatif.

I. 3. 6. 3 L'œuvre et la recherche : esthétique et effectif

La question du choix de compositeur et de l'esthétique considérée dans les différentes études est rarement posée explicitement, à l'exception du projet MuTeC, pour lequel certains paramètres sont listés, quant au statut du compositeur (dont l'activité principale est la composition et dont le travail est reconnu par le milieu musical) ou à la nature de sa démarche compositionnelle (tradition « savante », importance de la partition, problématique d'invention

et d'exploration du matériau musical, partition à l'intention de musiciens concertistes⁴⁰⁶). Ces critères, même s'ils ne sont pas systématiquement exprimés, peuvent s'appliquer à la plupart des études du corpus (à l'exception d'Andrew Ford pour ce qui est du matériau musical⁴⁰⁷) ; les séries d'étude proposées dans les thèses doctorales permettent d'intégrer des compositeurs plus jeunes aux côtés de musiciens « reconnus ». Le résultat de ces choix a une incidence sur les esthétiques convoquées, souvent convergentes selon les milieux dans lesquels évoluent les chercheurs (*new complexity* en Angleterre par exemple) ; la palette stylistique des études reste toutefois assez large, Nicolas Donin explique à ce sujet son identification des compositeurs selon leur « manière d'intégrer les contraintes pendant le processus créatif⁴⁰⁸ » et non seulement selon leur statut et esthétique (il remarque que les différences d'esthétiques ne correspondent pas systématiquement aux différences de méthodes). Les démarches compositionnelles associées aux orientations des compositeurs peuvent toutefois conditionner le rôle des interprètes, renvoyant aux propos rapportés plus haut de Pierre-Laurent Aimard⁴⁰⁹ : les études sur la *new complexity* (sur Harrison, Finnissy, Finnis ou Ferneyhough) tendent à montrer un modèle peu favorable à une proche collaboration lors du processus compositionnel même.

Une typologie des œuvres étudiées apparaît à la lecture de ce tableau synoptique : les études françaises sont basées sur des pièces mixtes (pour instrument(s) et électronique), et par ailleurs les instruments solo sont très représentés (une trentaine de compositions sur les cinquante du corpus), avec le piano en premier lieu, puis la clarinette, le violoncelle et la guitare. La musique de chambre apparaît en plusieurs occurrences, avec notamment trois projets dédiés au quatuor à cordes, en France et en Angleterre.

La citation de Nicolas Donin quant à l' « intégration [des] contraintes pendant le processus créateur » souligne l'importance de cette notion dans l'observation du processus. La gestion des contraintes engendre des verbalisations et actions permettant d'éclairer le processus créatif, et l'électronique, générateur d'activités collaboratives, est à ce titre un élément facilitateur des recherches sur la création. La dimension exploratoire des démarches est également révélatrice et optimise la collaboration avec les instrumentistes, ce qui contribue à expliquer le nombre de pièce solo (et solistes) du corpus d'études (sans compter la dimension

⁴⁰⁶ Nicolas Donin et François-Xavier Féron, « Stefano Gervasoni's Cognition Through the Compositional Process of Gramigna. Methodology, Results Samples, Issues », Thessalonique, 2012.

⁴⁰⁷ Cf. I.3.4. « *The Scattering of Light* ».

⁴⁰⁸ N. Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization », art cit.

⁴⁰⁹ Cf. I.3.1.

matérielle, facilitant toutes les étapes du travail en diminuant les contraintes de temps, de coût et de méthodologie pour les projets concernés). L'instrumentiste est d'ailleurs particulièrement responsabilisé dans les créations de solos, configuration de l'émergence des remises en cause de la paternité des œuvres (chez Östersjö ou Kanga notamment). Des études sont toutefois menées sur des œuvres impliquant des effectifs plus nombreux, parmi lesquelles les trois études de cas les plus importantes du corpus (en termes d'équipe mobilisée, de complexité des protocoles de recherche ou du nombre de publications) : *Voi(r)ex* et *Apocalypsis* de Philippe Leroux, *StreicherKreis* de Florence Baschet⁴¹⁰ et *Tongue of the Invisible* de Liza Lim. Si l'interprète n'est pas central dans l'étude menée avec Philippe Leroux, son rôle est en revanche au premier plan des autres projets, qui intègrent tous deux, ainsi qu'il a été expliqué⁴¹¹, une dimension expérimentale spécifique favorisant l'implication créative de l'interprète. La création d'un vocabulaire gestuel permettant le contrôle de l'outil informatique par les instrumentistes du « quatuor augmenté » de Florence Baschet et la part d'improvisation demandée aux instrumentistes de muzikFabrik par Liza Lim « garantissait » en quelque sorte le recueil de données explicites quant au rôle créatif des musiciens interprètes ; la possibilité de réinvestir les conclusions de ces travaux dans d'autres situations représente le principal enjeu de généralisation.

Comme il apparaît au fil de ces présentations de travaux, le domaine de la recherche artistique accumule ces dernières années une masse rapidement croissante de données sur la collaboration entre interprète et compositeur. Le recoupement thématique effectué ici met en évidence plusieurs axes de convergence, et, de par l'attention variable portée aux différents acteurs et phases du processus ou la conception différente de la nature même des résultats attendus, une complémentarité se dégage de l'ensemble. L'enjeu pour l'évolution de ce champ de recherche tient à la capacité des études à venir à construire sur ces références et à interroger, participer et développer les stratégies de généralisation mises en œuvre.

⁴¹⁰ L'effectif instrumental de *StreicherKreis* est un quatuor à cordes, mais les implications technologiques ont augmenté l'équipe des participants, d'où l'association de ce projet aux travaux impliquant des ensembles instrumentaux (et vocaux) plus importants.

⁴¹¹ Cf. I.3.3. et I.3.4.

I. 4 Conclusion : vers une nouvelle étude de cas

Les présentations des ateliers du compositeur, de l'interprète et de leur mise en relation dans le travail collaboratif montrent des champs de recherche aux développements récents dans lesquels la créativité musicale est un objet d'étude, observé selon des perspectives diverses remettant en question l'idée d'un domaine inaccessible. L'étude de cas, favorisée par le développement ou tout au moins l'usage répandu de méthodologies « empiriques » ou ethnographiques, est à la base de ces travaux observant la création dans la vie réelle. Une des fragilités de ce champ d'étude tient en cette multiplication de situations dont la singularité pose des questions de généralisation ; les conclusions des pages précédentes tiennent d'ailleurs à cet enjeu de cumulabilité des savoirs construits et de leur potentiel de réinterrogation transversale.

I. 4. 1 Ryo Daïnobu et les origines de la recherche

Le projet de recherche présenté dans ces pages ne fait pas exception, en ce qu'il repose essentiellement sur une étude de cas, celui d'une création musicale en collaboration avec un compositeur, observée dans les différentes étapes de son déroulement. Ce projet a pour origine et déclencheur une autre étude, évoquée en introduction et dans les pages précédentes, et à laquelle j'avais activement participé de 2008 à 2010 en tant qu'étudiant en second cycle supérieur de musique de chambre (dit *master*) au Conservatoire⁴¹². Avec une formation originale, un trio associant saxophone, alto (jouant le violon) et piano, nous avons sollicité le jeune compositeur Ryo Daïnobu⁴¹³, étudiant de Gérard Pesson, pour l'écriture d'une œuvre nouvelle. Les circonstances nous avaient amenés à jouer publiquement l'œuvre un grand nombre de fois lors même de son élaboration : un premier extrait avait été donné dans un concert-lecture quelques jours à peine après le début de la collaboration, et l'œuvre était incluse à nos programmes au fur et à mesure de l'écriture de chacun des cinq mouvements. Aux 25 états recensés de la partition correspond au moins une exécution publique, lors de concerts, examens, concours et parfois dans des circonstances exceptionnelles pour un jeune ensemble,

⁴¹² Clément Himbert, Misaki Baba et Benachir Boukhatem, *Création et musique de chambre*, Travail d'Étude Personnel de Second Cycle Supérieur de Musique de Chambre, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2010, 43 p.

⁴¹³ Ryo Daïnobu est un compositeur japonais, né en 1982. Il a étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où il a été l'élève en composition de Frédéric Durieux puis de Gérard Pesson. Il vit aujourd'hui au Japon et enseigne au Kunitachi College of Music de Tokyo.

comme devant Pierre Boulez en introduction d'une conférence ou au Suntory Hall de Tokyo. Gérard Pesson a commenté ce processus d'élaboration, quand le compositeur devient quatrième membre d'un trio durant deux années d'activité :

J'ai surtout été, dans cette œuvre, fasciné par le processus d'élaboration de la partition, par cette hyper interactivité entre l'écriture et l'interprétation⁴¹⁴.

Une des conséquences de cette « hyper interactivité » est un dossier génétique constitué au fur et à mesure de l'évolution de la partition, et la conviction pour les quatre musiciens d'une profonde influence mutuelle. L'analyse de ce dossier, confrontée aux entretiens menés avec le compositeur a permis d'exhumer quelques traces de cette influence, d'observer certains des paramètres touchés, parmi lesquels la structure même de l'œuvre. Le matériau de notre étude s'était constitué de lui-même, et nous l'avions rassemblé et interrogé à la fin du processus, suivant une motivation institutionnelle : il est peu probable qu'en dehors d'un contexte académique nous aurions formalisé cette réflexion, imposée par le cursus suivi.

L'idée d'une nouvelle recherche tient au dépassement de lacunes de ce premier travail, avec la documentation systématique des interactions à l'occasion d'une nouvelle création, et ce dès les prémices du processus.

I. 4. 2 Paramètres d'une œuvre nouvelle

I. 4. 2. 1 Expérimentation *versus* normalité

Les études de collaborations entre compositeurs et interprètes témoignant d'un intérêt pour les premières phases du processus compositionnel portent sur des situations musicales supposées favorables à l'expression créative des instrumentistes : dimension exploratoire de pièces solo, parfois sans partition notée (Fitch et Heyde, Östersjö, Payne, Kanga), responsabilité dans le développement d'un vocabulaire gestuel (Baschet) ou improvisation (Lim). Le « projet Daïnobu », aussi modeste soit-il, a montré une possibilité d'observation d'interactions poussées entre compositeur et interprète dans une situation « normale », et au travers d'une partition précisément notée (loin de la forme ouverte, de l'écriture graphique ou de la *low definition notation* de Kanga). Le seul caractère exceptionnel de ce projet tient en l'« hyper interactivité » remarquée par Gérard Pesson, laquelle a eu plus d'influence sur le collectage (involontaire) des

⁴¹⁴ Gérard Pesson, dans un entretien écrit du 17 juillet 2011.

données que sur le processus de composition même. Les contextes spécifiques et favorables à l'observation d'interaction, comme le « quatuor augmenté » ou la pièce de Liza Lim, mettent les acteurs dans des situations non familières, lesquelles entraînent des verbalisations révélatrices de processus, alors que les situations plus habituelles font appel à une compréhension mutuelle tacite et par là moins facilement observable. Les précautions prises par les auteurs de ces études participent à la valeur des résultats, alors que le risque d'une telle situation réside en une « défamiliarisation » excessive des acteurs, décentrant la situation artistique en l'éloignant des pratiques expertes des acteurs et donc du terrain à observer. La situation serait alors hybride, entre l'observation de processus dans la vie réelle et celui d'un protocole expérimental artificiel dont les limites ont d'ailleurs été pointées⁴¹⁵. La facilitation de l'observation tend à éloigner d'une réalité pourtant recherchée et son intérêt artistique : c'est bien aux protocoles d'observation et d'analyse de s'adapter à l'objet, et non l'inverse.

La perspective « auto-ethnographique », adoptée ici, est facilitante à un autre niveau, en favorisant par une proximité avec le processus créatif engagé la collecte des données sans provoquer d'interférences majeures. L'absence totale de perturbations semble toutefois inaccessible : le fait pour les acteurs d'avoir connaissance de l'observation en cours est une interférence, une « anomalie » en soi avec laquelle il est nécessaire de composer. L'évaluation des effets de la conscience de l'observation et de l'étude en cours sur les activités musicales est un enjeu constant pour un tel projet de recherche.

I. 4. 2. 2 Sollicitation de Gérard Pesson, compositeur, et contrainte instrumentale

Les études sur les processus de création pointent l'importance des contraintes et de leur intégration dans l'activité compositionnelle pour la recherche. Le projet *Daïnobu*, tout « normal » qu'il soit, a comporté une contrainte instrumentale avec l'entrée d'un instrument mal connu du compositeur – le saxophone – dans son catalogue. L'utilité d'une telle situation pour la recherche est aussi documentée par Östersjö (guitare à 10 cordes, instruments vietnamiens) ou Payne (clarinette de basset ancienne), avec ici pour différence notable que les *Miniatures* de *Daïnobu* intègrent le « nouvel » instrument à un ensemble de chambre, impliquant la nécessité d'orchestrer cette nouveauté en la reliant à des éléments connus. Cet étalonnage des paramètres du saxophone effectué avec le compositeur implique des relations sonores absentes de l'œuvre solo, où l'instrument peut être envisagé selon une rhétorique propre

⁴¹⁵ Cf. I.1.5.

et avec des propriétés qui se définissent les unes par rapport aux autres sans adaptation nécessaire à des éléments extérieurs.

Relativement à cette notion de contrainte instrumentale, mon idée est d'associer un compositeur pour qui le saxophone n'est pas un instrument familier, afin de pouvoir procéder à des observations similaires quant à ce paramètre à celles effectuées lors du projet Daïnobu, et pour éviter d'avoir à considérer la nouvelle collaboration à la lumière de précédents, facteur potentiel d'interférences dans la perception des interactions effectives. Dans l'idée d'une complémentarité avec la collaboration avec le jeune compositeur Ryo Daïnobu, je cherche à associer pour la nouvelle étude un musicien plus expérimenté (et tout aussi peu familier du saxophone). Le catalogue encore relativement peu développé d'un compositeur en formation peut impliquer une certaine nouveauté dans chaque situation de création, nouveauté touchant à de nombreux paramètres de l'œuvre ; si un renouvellement du langage reste parmi les enjeux de la création à des stades plus avancés de la carrière artistique, on peut attendre d'un musicien expérimenté une perception plus affirmée du degré de familiarité des situations, et ainsi identifier plus clairement dans la recherche la gestion de contraintes spécifiques.

L'idée de projeter une nouvelle étude selon des critères similaires à ceux du projet Daïnobu, pour ce qui est de la contrainte instrumentale mais aussi de la nature de la partition et de la place de l'interprète, implique d'associer un compositeur répondant à l'ensemble de ces critères, qui recoupent d'ailleurs ceux d'autres travaux présentés dans ces pages, comme ceux du projet MuTeC (compositeur au renom international, importance de la partition, destinée à des musiciens experts) ; en outre il faut que le compositeur associé accepte l'idée de recherche, impliquant une observation de son activité. Au-delà de ces critères liés à l'étude, l'implication d'un interprète dans un projet de création musicale doit s'accompagner de motivations artistiques fortes. J'ai sollicité un compositeur apprécié de longue date, dont le discours sur la musique m'a toujours semblé stimulant, et fait une place conséquente à l'interprète. J'ai ainsi sollicité Gérard Pesson, professeur de Ryo Daïnobu au Conservatoire⁴¹⁶, peu habitué du saxophone, ayant pour usage d'adresser ses œuvres à des interprètes familiers, reconnu pour son travail d'instrumentation, sa recherche sur le timbre et la précision de ses partitions, et, au travers de son activité de diariste, observateur de sa propre pratique.

La définition du type d'effectif envisagé complète la construction du nouveau projet de recherche. L'intérêt de l'association d'un instrument dans un ensemble a été discuté plus haut,

⁴¹⁶ À propos de Gérard Pesson, cf. II.1.1.

et dans l'idée de développer cette dimension et d'observer l'incorporation du saxophone dans un faisceau de relations instrumentales plus dense, tout en identifiant clairement le rôle particulier du musicien « principal », j'ai choisi pour cette nouvelle étude de cas un projet musical consistant en la création d'une œuvre nouvelle pour saxophone et ensemble. Cette configuration multiplie les niveaux d'interaction, aux différentes étapes du processus, ce qui potentialise une richesse de données supérieure pour la recherche. Dans l'ensemble des études sur le sujet, l'ensemble instrumental, formation emblématique de la musique « contemporaine » depuis les années 1960⁴¹⁷ est assez peu représenté : seules les projets avec Philippe Leroux et les ensembles l'itinéraire et BIT21 et celui avec Liza Lim et muzikFabrik, soit trois études sur une cinquantaine de cas⁴¹⁸, sont consacrées à ce type de formation.

I. 4. 2. 3 Paysage de la recherche et choix méthodologiques

Mes premières références pour la mise en place d'une nouvelle étude de cas ont été francophones, les prémices de cette recherche suivant de peu la parution du volume de la revue *Circuit* sur *La fabrique des œuvres*⁴¹⁹ ainsi que les premières publications de résultats du projet « quatuor augmenté⁴²⁰ ». La période de composition de l'œuvre nouvelle de Gérard Pesson, reportée plusieurs fois⁴²¹ entre 2011 et 2017, a vu le paysage de la recherche sur la relation compositeur interprète changer considérablement. La première partie de cette dissertation reflète cette évolution : 58% des références bibliographiques sont de parution postérieure à 2000, parmi lesquelles 49% sont publiées après 2010, et 30 des 50 cas d'étude répertoriés sont datés des 6 dernières années (2010-2016), c'est-à-dire contemporaines de la présente recherche.

⁴¹⁷ Sur l'ensemble, voir notamment : Sylvie Nicephor (Author), « L'esprit d'une collaboration entre compositeurs et interprètes » dans *Collected Work: Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine : L'itinéraire en temps réel. Series : Musique et musicologie, 2nd ed. Published by : Paris, France : L'Harmattan, 1998. ISBN: 2-7384-6723-7. Pages: 159-168. (AN: 1999-19130).*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. ; Pierre Boulez, *Ensemble InterContemporain*, ; Miguel Álvarez Fernández, « L'ensemble comme instrument d'avant garde », *Doce Notas*, 2006, 16 La création musicale et ses interprètes, p. 19-29 ; Mihai Iliescu, « Les ensembles français de musique contemporaine : un tissu en permanente mutation », *Doce Notas*, 2006, 16 La création musicale et ses interprètes, p. 30-40.

⁴¹⁸ Il semble qu'une autre étude, à paraître au moment de l'écriture de ces lignes, soit menée avec un ensemble instrumental : Eric Clarke et al., « Fluid practices, solid roles? The evolution of Forlorn Hope » dans Eric Clarke et Mark Doffman (eds.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, À paraître, p.

⁴¹⁹ Nicolas Donin (ed.), *La fabrique des œuvres*, op. cit.

⁴²⁰ « Suivi de la conception collective d'un "Quatuor augmenté" - APM », art cit ; N. Donin, S. Goldszmidt et J. Theureau, « Organiser l'invention technologique et artistique ? L'activité collective de conception conjointe d'une oeuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes. », art cit ; N. Donin, « L'activité compositionnelle de Florence Baschet lors du projet "Quatuor augmenté" Pistes d'analyse », art cit.

⁴²¹ Pour une chronologie du projet de création, cf. II.2.2.2.

Parmi ces travaux récents, nombre sont liées au courant des *performance studies* ; riches d'apports méthodologique et de points de comparaison possibles, ces projets, anglais pour la plupart, documentent peu les premières phases du processus créatif.

La recherche sur les processus de composition en lien avec les études d'esquisses (*sketch studies*) reflète une conception de l'œuvre musicale généralement différente de celle des études sur l'interprétation (*performance studies*), les premières étant plus focalisées sur la partition ou la personne du compositeur, et les secondes sur l'audible, insistant sur l'importance de l'interprétation, allant parfois jusqu'à lui subordonner le fait musical dans son ensemble. Dans la présente étude de cas, liée à une création de Gérard Pesson, l'idée est de considérer *a priori* le processus dans son entièreté et l'œuvre selon une succession d'états : en tant que projet, avant l'écriture de la partition ; en tant qu'œuvre-texte ; *comme*⁴²² interprétation ; et dans sa réception, ici « œuvre entendue ». La représentation schématique suivante montre ces états dans une succession circulaire, et y intègre les activités et acteurs impliqués. Les interactions possibles⁴²³ impliquent, si l'on s'en réfère à Nattiez (d'après Molino), une relation directe entre les niveaux poïétique (associé ici à l'« œuvre projetée ») et esthétique (« œuvre entendue »), due notamment à l'action de l'interprète. La partition, associée par la suite à la « réalisation scénique et musicale », peut être cet intermédiaire « neutre »⁴²⁴, mais aussi un support évolutif, trait d'union ou parfois témoin des échanges entre compositeur et interprète.

⁴²² Cf. N. Cook, *Beyond the Score*, *op. cit.*

⁴²³ Matérialisées par des flèches pointillées.

⁴²⁴ Selon la représentation de Nattiez.

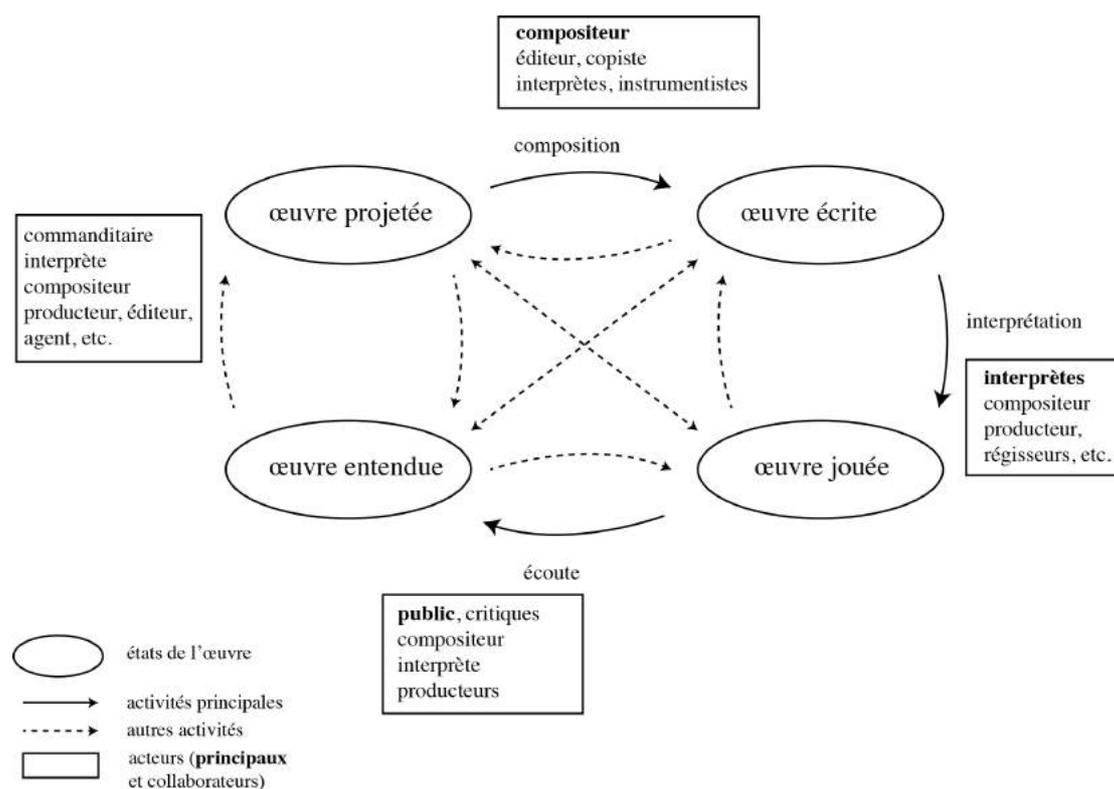


Figure 4. Représentation schématique de l'œuvre musicale selon ses différents états

Le passage entre ce qui est nommé ici l' « œuvre projetée » et l' « œuvre écrite » est donc le terrain privilégié des études sur les processus de composition ; celui vers l' « œuvre jouée » de celle sur l'interprétation (*performance studies*) ; et de l'œuvre jouée à l' « œuvre entendue », celui des études sur la réception. L'objectif de l'étude de la création avec Gérard Pesson est de considérer les activités de composition et d'interprétation avec une attention équivalente sans omettre les premiers états d'existence de l'œuvre, généralement moins documentés.

D'un point de vue méthodologique, les travaux récents, comme il a été vu, s'inscrivent dans la suite des recherches des années 2000 sur la création *in vivo*, en adoptant des méthodes de collectage de données similaires, en développant les techniques d'explicitation, et en utilisant de nouveaux outils de gestion et d'analyse des données (logiciels notamment). La prise de position des interprètes (en attendant une participation des compositeurs⁴²⁵), multipliant les études à la première personne, vient enrichir le champ de recherche malgré une assise méthodologique parfois plus fragile. Cette observation participante, liant à la « pensée par

⁴²⁵ Les études sur le processus créatif réalisées par les compositeurs, nombreuses dans l'université anglophone et nouvelle venue des cursus français, n'apparaissent pas encore dans les champs de recherche consacrés à la création en situation de collaboration.

l'écriture » une « pensée par la pratique⁴²⁶ » permet d'aborder l'« infralinguistique » du discours musical.

La réalité : au-delà d'une explicitation verbale qui les déformerait et trahirait, plus qu'elle ne les traduirait, il existerait donc des faits poétiques bien réels, mais infralinguistiques en quelque sorte⁴²⁷.

Un autre enseignement à tirer des précédents tient au résultat négatif de l'étude d'Eric Clarke et Nicholas Cook sur la collaboration entre Bryn Harrison et Philip Thomas : les assertions des chercheurs quant à la place des enjeux rythmiques et temporels de l'écriture dans le travail du pianiste ont déplacé leur attention de données potentiellement plus riches. Ce constat rappelle le « paradigme naturaliste » préconisé dans le travail de Eaglestone et *al.*⁴²⁸ (faisant référence à Lincoln et Guba⁴²⁹), mettant en garde contre la définition excessive d'hypothèses en amont de la collecte des données.

La multiplication des travaux sur la création musicale en collaboration profite aussi aux études nouvelles par le défrichage opéré du terrain. Les interactions dans la phase de réalisation des œuvres (phase 3) sont abondamment documentées, plus que les étapes antérieures, moins facilement accessibles et plus proches de la « boîte noire⁴³⁰ ». L'interaction entre compositeur et interprète autour de ce lieu inaccessible à la perception pourrait en révéler des contours et contribuer à améliorer la compréhension des phénomènes en jeu.

Ces réflexions sur les ateliers de musiciens situent mon projet dans les champs de recherche auxquels il est affilié et en définit les enjeux contextuels et méthodologiques. Ces références posées, reste l'imprévisibilité du travail musical : l'œuvre à venir suit ses propres logiques et temporalités.

⁴²⁶ « *thinking through writing – thinking through practicing* », selon l'expression utilisée par Richard Sennet, ou en musique Stefan Östersjö ou Sennett),

⁴²⁷ P. Mion, J.-J. Nattiez et J.-C. Thomas, *L'Envers d'une oeuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*, *op. cit.*

⁴²⁸ B. Eaglestone et al., « A qualitative analysis of composers at work. », art cit.

⁴²⁹ Y.S. Lincoln et E.G. Guba, *Naturalistic Inquiry*, *op. cit.*

⁴³⁰ L'expression, empruntée aux théories des systèmes, est utilisée notamment par Nicolas Donin et Jacques Thereau dans « Ateliers en mouvement », art cit, p. 7.

II Fabrication d'une œuvre : *Blanc mérité*

mon blanc est peut-être le son d'un saxophone⁴³¹

Créer une œuvre nouvelle d'un compositeur admiré et faire que la musique soit mienne, tout en documentant et nourrissant le processus par une étude de son déroulement : la réalisation de ces objectifs artistiques et réflexifs a pour préalable une connaissance suffisante du terrain musical et du contexte d'exercice des activités en présence. Le premier chapitre de cette seconde partie est ainsi consacré à une description des ateliers mobilisés, celui du compositeur Gérard Pesson et mon propre atelier d'interprète, envisagés selon nos catalogue et répertoire dans un premier temps, puis selon nos activités et outils. Le deuxième chapitre rend compte de la longue période nécessaire à la réalisation du projet, détaillant les partis-pris méthodologiques de son observation, puis présentant les données collectées et les premiers résultats de leur analyse. Le dernier chapitre complète l'étude du processus par celle de l'œuvre-même dans ses différents états. Une analyse des principaux objets compositionnels permet de mettre en relation la logique musicale de l'œuvre avec celle de sa genèse, deux dimensions révélant de multiples niveaux de collaboration.

⁴³¹ Roman Opalka, propos recueillis par Bernard Noël, « Détails » dans Jacques Roubaud, Bernard Noël et Christine Savinel (eds.), *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 53.

II. 1 Vers l'œuvre : contextualisation

Une réflexion sur le contexte dans lequel se déroule la collaboration est utile tant au projet musical qu'à son étude : la connaissance du catalogue du compositeur, des interprétations de ses œuvres, de son discours sur la musique ou de la place qu'y occupe l'interprète sont en effet des prérequis du travail artistique. Cette contextualisation est toute aussi nécessaire à l'étude du processus : les données, n'étant pas considérées selon des hypothèses préexistantes, ne peuvent prendre sens qu'en fonction des informations disponibles sur leur contexte d'émission et sur les situations relatives des interlocuteurs observés.

Il faudrait pouvoir étudier tous les liens que les interprètes entretiennent avec ceux qui, de près ou de loin, ont permis qu'une situation donnée puisse exister. Signaler, par exemple, l'ensemble des personnes qui ont conduit à la formation du chef et à sa carrière [...] ou encore le rôle des membres de l'administration d'un ensemble dans la réalisation musicale. À tout le moins il est nécessaire de garder à l'esprit l'action essentielle de ces divers acteurs⁴³².

Parmi ces nombreuses ramifications du travail musical⁴³³, les positionnements esthétiques et les environnements d'exercice des activités de composition et d'interprétation sont retenus ici et observés au travers de repères biographiques ou des contenus de nos répertoires et catalogues.

II. 1. 1 Gérard Pesson, compositeur

Le parcours de Gérard Pesson est d'abord évoqué au travers de références bibliographiques, puis un aperçu de son activité littéraire et notamment de son journal est proposé ; son catalogue est ensuite présenté selon la perspective de notre projet. Cette partie se termine par une observation de la place de l'interprète dans l'œuvre et dans le discours du compositeur.

⁴³² H. Ravet, *L'orchestre au travail*, op. cit., p. 67.

⁴³³ Certains auteurs comme Georgina Born appellent ainsi à considérer le phénomène créatif selon des macro-structures plutôt qu'au travers de ses acteurs-clé. Cf. G. Born, « What is it to analyse the creative process in music? », art cit.

II. 1. 1. 1 Repères biographiques et bibliographiques

Les notices biographiques que l'on trouve sur Gérard Pesson, sur les sites internet spécialisés⁴³⁴ ou dans les livrets de concerts et de disques, résumant, après quelques mots dédiés aux années de formation, le parcours du compositeur vu au travers d'une sélection d'œuvres et de récompenses. On peut lire que les études suivies passent par la Sorbonne, où les lettres précèdent la musicologie, discipline dans laquelle il travaille sur les questions de *Musique et société dans l'œuvre de Marcel Proust*⁴³⁵ et d'*Esthétique des musiques aléatoires*, puis que son parcours continue au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où il obtient un Premier Prix d'analyse musicale dans la classe de Betsy Jolas en 1985 et un Premier Prix de composition avec Ivo Malec en 1988. L'activité compositionnelle n'a pas attendu le passage au Conservatoire, comme le révèle le catalogue du compositeur, dont les premiers opus datent de 1983 (ainsi *Dispositions furtives*, pour piano, est par exemple une pièce jouée durant toute la carrière du compositeur⁴³⁶). La fondation de la revue *Entretemps* en 1986 est également mentionnée dans ces notices. Il participe au comité de rédaction du périodique en compagnie d'Antoine Bonnet, Hubert Guéry, Jean-Philippe Guye, Martin Kaltenecker, François Nicolas et Marc Texier, pour l'ensemble des 10 numéros, parus entre 1986 et 1992 ; il y signe deux articles, l'un sur Stravinsky⁴³⁷ et l'autre sur Sciarrino⁴³⁸.

Sur les nombreux opus du catalogue de Gérard Pesson⁴³⁹, les notices biographiques en citent une dizaine, faisant la part belle aux pièces de plus grande ampleur, et notamment vocales et scéniques, comme les opéras *Beau soir* (1988), *Forever Valley* (2000), *Pastorale* (2006), ou *Cantate égale pays* (2010). Les énumérations d'usage se poursuivent avec les récompenses (premier prix du Studium de Toulouse en 1986, lauréat de L'Opéra autrement en 1989, pensionnaire à la Villa Médicis entre 1990 et 1992, Prix Prince Pierre de Monaco en 1996, Prix musique de l'Akademie der Künste de Berlin en 2007), avec les interprètes et festivals programmant ses œuvres (Ensemble Fa, 2E2M, Intercontemporain, Itinéraire, Ensemble

⁴³⁴ Voir par exemple Gérard Pesson, <http://www.francemusique.fr/personne/gerard-esson-0>, 30 décembre 2014, consulté le 24 août 2016 ; *Editions Henry Lemoine | Biographie*, <https://www.henry-lemoine.com/fr/compositeurs/fiche/gerard-esson>, consulté le 24 août 2016.

⁴³⁵ Gérard Pesson, *Musique et Société dans l'œuvre de Marcel Proust*, Mémoire de maîtrise de Musicologie, Paris IV Sorbonne, Paris, 1980, 300 p.

⁴³⁶ La parution récente – au moment du début de cette étude – de l'enregistrement par Alfonso Alberti dans le disque éponyme paru en 2009 au label Col Legno en témoigne.

⁴³⁷ Gérard Pesson, « Stravinsky, une œuvre de passage (*Three songs from William Shakespeare*) », *Entretemps*, 1986, n° 1.

⁴³⁸ Gérard Pesson, « Héraclite, Démocrite et la Méduse (dossier Salvatore Sciarrino) », *Entretemps*, 1986, n° 1.

⁴³⁹ Cf. II.1.1.3, et le catalogue proposé en annexe 1.

Modern, Ensemble Recherche, Ensemble Ictus, Alter Ego, Accroche Note, ensemble Cairn, ensemble Instant Donné, Erwartung, Orchestre National de Lyon, quatuor Diotima, Festival d'Automne, de Witten⁴⁴⁰, Présence, etc.), et avec les parutions discographiques dont elles sont l'objet (« premier disque monographique, interprété par l'ensemble Fa, est paru en 1996 chez Accord/Una corda. *Mes béatitudes*, ensemble d'œuvres paru chez Æon en 2001 et interprété par l'Ensemble Recherche, a été récompensé par l'Académie Charles Cros. Un enregistrement de l'opéra *Forever Valley* a été publié en 2003 chez assai.⁴⁴¹ »). À la suite de ces énumérations, l'activité pédagogique en cours est citée, avec la nomination au poste de professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris en 2006.

Au-delà de ces quelques repères donnés par les notices, des textes consacrés à Gérard Pesson se multiplient à partir des années 2000 : textes brefs sur des programmes de concert, rédigés par le metteur en scène Antoine Gindt⁴⁴² ou les musicologues Laurent Feneyrou⁴⁴³ et Martin Kaltenecker⁴⁴⁴ (ce dernier est également librettiste de plusieurs œuvres vocales de Gérard Pesson⁴⁴⁵) ; articles de revues spécialisées dédiées à quelques œuvres, comme *Forever valley* par Michèle Tosi⁴⁴⁶ et *Cassation* par Martin Kaltenecker⁴⁴⁷, ou à des aspects plus généraux de sa musique, comme le dossier de la revue *Fusées*⁴⁴⁸ en 2011 ; enfin quatre mémoires universitaires prennent son œuvre⁴⁴⁹ pour sujet.

⁴⁴⁰ Le Festival d'Automne consacre notamment une partie de sa programmation à Gérard Pesson en 2008, de même que le Wittener Tage für neue Kammermusik en 2016.

⁴⁴¹ Extrait de la biographie datant de 2008 visible sur *Gérard Pesson*, <http://brahms.ircam.fr/gerard-esson>, consulté le 24 août 2016.

⁴⁴² Antoine Gindt, « Le Temps raréfié de la musique » dans *Plaquette pour les représentations de « Forever Valley »*, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 2000, p.

⁴⁴³ Laurent Feneyrou, « Toccatas et cantilènes – la musique vocale dans l'œuvre de Gérard Pesson » dans *Plaquette pour le cycle Gérard Pesson de la 37ème édition*, Paris, Festival d'Automne, 2008, p. ; Laurent Feneyrou, « Exercices d'admiration » dans *Plaquette pour le concert de création de « Future is a faded song » à la Cité de la Musique*, Paris, Cité de la Musique, 2012, p.

⁴⁴⁴ Martin Kaltenecker, « Musik hinter der Musik – Zur Kammermusik von Gérard Pesson » dans *Programme des Wittener Tage für neue Kammermusik*, 2016, p.

⁴⁴⁵ *Beau soir* (1989), *Ciel d'orage* (1990), *Le Couchant* (1990), *Deux mélodies carthaginoises* (1992), *Kein deutscher Himmel* (1998), *Pastorale* (2006, participation), *Siegfried Idyll (Treppenmusik)* (2007, mise en texte), *Von der Liebe* (2010, mise en texte)

⁴⁴⁶ Michèle Tosi, « Forever Valley, opéra de chambre de Gérard Pesson : un théâtre du retrait », *Analyse musicale*, 2003, vol. 46.

⁴⁴⁷ Martin Kaltenecker, « Sérénade interrompue : remarques sur les hauteurs et sur la forme dans Cassation de Gérard Pesson », *Musurgia*, 2011, XVIII, n° 3, p. 57-72.

⁴⁴⁸ Elena Andreyev, « Son et Lumière au Palais de l'Idée », *Fusées*, 2011, vol. 20 ; Philippe Beck, « Musique et poésie », *Fusées*, 2011, vol. 20 ; Martin Kaltenecker, « Seconda prattica », *Fusées*, 2011, vol. 20 ; Mathieu Nuss, « Attribut qu'est l'écoute – vers Gérard Pesson », *Fusées*, 2011, vol. 20.

⁴⁴⁹ Sandrine Maignan, *La notion de narrativité en musique : application à l'opéra de chambre Forever Valley*, Mémoire de maîtrise en musicologie, Université François Rabelais, Tours, 2002 ; Yannick Alliol, *Aperçus de la musique de Gérard Pesson*, Mémoire de master en musique et musicologie, sous la direction de Danielle Cohen-

La relative rareté de ces textes sur Gérard Pesson et sa musique peut s'expliquer par le fait qu'il écrive assez abondamment lui-même, au travers notamment de son journal, objet de plusieurs publications.

II. 1. 1. 2 *Cran d'arrêt, Boudoir : compositeur et diariste*

Le diariste se plaint avec tant de franchise qu'il pense s'apprendre une grande et mauvaise nouvelle chaque jour alors qu'il ne fait que ressasser⁴⁵⁰.

L'activité littéraire de Gérard Pesson, évoquée rapidement dans les notices biographiques par la mention d'études de lettres et la publication du livre *Cran d'Arrêt du Beau Temps. Journal 1991-1998*⁴⁵¹, s'exerce aussi par l'écriture d'articles, souvent consacrés à d'autres musiciens⁴⁵², ou dans les notices qu'il rédige pour ses œuvres, textes remarquables pour leur qualité⁴⁵³, exercice qu'il pratique parfois pour d'autres⁴⁵⁴. Son attachement à Marcel Proust⁴⁵⁵ comme à des auteurs contemporains, tels les poète Philippe Beck⁴⁵⁶ et Pierre Alferi, émaillent son œuvre au-delà de ses seules composantes vocales ; quelques publications rassemblent des réflexions de Gérard Pesson ou des descriptions de son activité⁴⁵⁷, parfois sous

Levinas, Paris IV Sorbonne, Paris, 2008 ; Mikel Urquiza, *Deux regards sur Emily Dickinson – « Least Bee » de Stefano Gervasoni et « Purple Programme » de Gérard Pesson*, Mémoire du prix d'analyse, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2015 ; Adèle Gornet, *Jeux et enjeux du clavecin contemporain – L'exemple du Tombeau de Rameau de Gérard Pesson*, mémoire de cycle supérieur de musicologie, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2016.

⁴⁵⁰ Gérard Pesson, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », *larevue* *, 2016, p. 154.

⁴⁵¹ G. Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*, op. cit.

⁴⁵² G. Pesson, « Héraclite, Démocrite et la Méduse (dossier Salvatore Sciarrino) », art cit ; G. Pesson, « Stravinsky, une œuvre de passage (Three songs from William Shakespeare) », art cit ; Gérard Pesson, « Mahler and Debussy: Transcendence and Emotion » dans Donald Mitchell et Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion*, Reprint edition., Oxford; New York, Oxford University Press, 2002, p. ; Gérard Pesson, « Reynaldo Hahn, promeneur du regret » dans *Notice pour le disque de Catherine Joly*, Accord, 1989, p. ; Gérard Pesson, *Jean-Marc Singier*, <http://brahms.ircam.fr/jean-marc-singier>, 1997, (consulté le 22 août 2016) ; Gérard Pesson, « Anatomie de l'envers - pour Daniel Dobbels », *Cahier de danse*, 2007, vol. 20.

⁴⁵³ Une trentaine de notes de programme sont visible sur : *Gérard Pesson*, http://brahms.ircam.fr/gerard-esson#works_by_genre, consulté le 23 août 2016.

⁴⁵⁴ Une liste de ces notices est proposée en annexe 2.

⁴⁵⁵ Gérard Pesson, « Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé » dans *Marcel Proust, une vie en musiques*, Riveneuve éditions., Archimbaud, 2012, p.

⁴⁵⁶ Gérard Pesson, « Du flot heureux - sur Philippe Beck », *Amstra-N-Gallar*, 2007, vol. 14 ; Gérard Pesson, « Écrire la musique avec Philippe Beck » dans Isabelle Barberis et Gérard Tessier (eds.), *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 26 août - 2 septembre 2013*, Paris, José Corti, 2014, p. 369-383.

⁴⁵⁷ Gérard Pesson, « L'obscurité du concert », *Musica Falsa*, 1997, vol. 1 ; Gérard Pesson, « La griffe et l'image », *Musica Falsa*, 1998, vol. 2 ; Gérard Pesson, « Relevés d'appentis », *Musica Falsa*, 1998, vol. 3 ; Gérard Pesson, « Relevés d'appentis II », *Musica Falsa*, 1998, vol. 4 ; Gérard Pesson, « Pour un auditorium des hauteurs, notes sur Forever Valley », *Analyse musicale*, 2003, vol. 46 ; Gérard Pesson, « Leçon de la bonne ténèbre », *Journal du CNSMDP*, 2007, vol. 74 ; Gérard Pesson, « Pour songer le où », *Les Lettres françaises*, 2007, vol. 39 ; Gérard

forme d'entretiens⁴⁵⁸ et ce sont surtout les textes de son journal qui sont les plus connus et abondants.

Gérard Pesson commence à tenir un journal en janvier 1981 ; la Villa Médicis en publie, dans le numéro 14/15 de son *Journal de voyage*, les premiers extraits en 1992⁴⁵⁹, et c'est cette période italienne qui ouvre le livre *Cran d'arrêt du beau temps* (2004), compilation d'extraits du journal pour la période 1991-1998. L'activité de diariste paraît sous diverses formes durant les années suivantes : il y a d'abord *Boudoir & autres*, titre d'une revue littéraire publiée par les éditions Ragage et dont les cinq numéros parus entre 2005 et 2008 comportent tous des extraits du journal du compositeur⁴⁶⁰ (pour la période 2004-2008), et titre aussi d'une émission radiophonique hebdomadaire dont il produit 379 numéros, de 2005 jusqu'à l'abandon de l'émission par la chaîne France Musique en 2014⁴⁶¹. Différentes séries émaillent l'émission, « atelier d'écoute » selon Pesson, dédiées à des compositeurs (Stravinsky, Fauré, etc.), ou des thématiques (« tout en latin », « éloge de la brièveté », « six pieds sous terre », etc.). Parmi celles-ci, les séries « je me souviens » (27 numéros), et « *caro diario* » (124) sont d'essence autobiographique, la dernière étant composée de courts extraits de son journal, lus en fil conducteur d'émissions donnant à entendre une sélection d'œuvres privilégiant les formes courtes ou les extraits, avec une part belle réservée à la rareté et à l'inédit. D'autres revues prennent la suite des éditions Ragage pour la publication de fragments du journal : un numéro de *Fusées* de 2011 contient des textes de 2009⁴⁶², et *larevue** des extraits de la période 2010 – 2012, parus ces quatre dernières années⁴⁶³. La publication d'un nouveau volume, pendant de *Cran d'arrêt du beau temps*, est actuellement en projet.

Pesson, « Le silence et le secret », *Sigila*, N 29/Printemps-Ete 2012. *le Silence/O Silencio*, 14 mars 2012, n° 29, p. 27-30 ; Gérard Pesson, « De trois quarts dos, autoportrait », *Symphonia*, n° 8.

⁴⁵⁸ Gérard Pesson, « Ad ora ad ora, journal de Rome (1991) », *Villa Medici - journal de voyage*, 1992, 14 / 15.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Gérard Pesson, « Jonas, Ninive, Dieu et la plante de ricin », *Boudoir & autres*, 2005, vol. 1 ; Gérard Pesson, « Désolé mais sans traîner », *Boudoir & autres*, 2006, vol. 2 ; Gérard Pesson, « Rester la demoiselle d'honneur (journal 2006 - extraits) », *Boudoir & autres*, 2007, vol. 3 ; Gérard Pesson, « Chatterton (journal 2007 - extraits) », *Boudoir & autres*, 2008, vol. 4 ; Gérard Pesson, « Tiens ferme ta couronne (journal 2008 - extraits) », *Boudoir & autres*, 2008, vol. 5.

⁴⁶¹ *Boudoir & autres*, <http://www.francemusique.fr/emission/boudoir-autres>, 18 juin 2013, (consulté le 23 août 2016) ; *France Musique - Page 5*, <http://www.regardfc.com/t9p40-france-musique>, (consulté le 23 août 2016). Sur l'abandon de l'émission, voir par exemple cet article (avec pétition) : *Non à la chasse aux sorcières sur France Musique*, /breve/non-a-la-chasse-aux-sorcières-sur-france-musique, (consulté le 18 mars 2017).

⁴⁶² Gérard Pesson, « Pirogue continuo (journal 2009 - extraits) », *Fusées*, 2011, vol. 20, p. 9-19.

⁴⁶³ Gérard Pesson, « Un cœur sample (journal 2010 – extraits) », *larevue **, 2013, vol. 1 ; Gérard Pesson, « Poker au Mont Athos/Ragtime au Klu Klux Klan (journal 2011 - extraits) », *larevue **, 2015, vol. 3 ; G. Pesson, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », art cit.

Dans le livre *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Nicolas Donin consacre une partie de son article sur l' « auto-analyse⁴⁶⁴ » (en référence à Bourdieu⁴⁶⁵) aux journaux de compositeur. Les plus commentés sont ceux de Pierre Schaeffer⁴⁶⁶ et de Jean-Luc Hervé⁴⁶⁷, journaux de *composition* révélateurs quant au processus créatif, alors que celui de Pesson est vu comme journal de *compositeur*. Le travail n'y apparaît, comme le remarque Donin, que dans certaines composantes : situation (lieux, moments, conditions psychologiques de l'activité), réflexions sur la musique (sienne ou d'autres, souvent en lien avec une œuvre en cours d'écriture), maximes et souvenirs de réflexions anciennes, points d'étape du travail.

Entre constat de pénibilité ou de facilité du travail et énonciation aphoristique d'un art poétique en construction, aucune place n'est ménagée à la plongée empirique dans la fabrique de sa propre œuvre. Le journal est une main courante⁴⁶⁸ [...]

Le terme de « main courante » n'est en effet pas étranger à l'univers de Pesson, qui désigne ainsi certains documents de travail⁴⁶⁹, où le processus compositionnel n'est pas analysé de manière explicite ou systématique ; il est vrai aussi comme le souligne Donin que l'exercice diaristique ne va pas sans mise en scène de soi, dimension à prendre en compte dans une perspective de recherche. Cet article ne fait explicitement référence au journal de Pesson qu'au travers de *Cran d'arrêt du beau temps*, et le propos peut en être précisé à la lumière des publications ultérieures. Les thèmes relevés restent présents dans les éditions plus récentes, mais des informations relatives à la « fabrique » y apparaissent également, même au travers de cette « énonciation aphoristique », caractéristique de l'écriture d'un journal. On trouve ainsi des descriptions matérielles de l'atelier de composition, dans lesquelles se dessinent une table de travail, la place et les types de crayons ou de papier, l'usage de l'ordinateur, du métronome ou du piano.

Ma technique de dissémination proxémique consiste à multiplier les instruments de l'écriture dont j'ai besoin de manière à en avoir toujours sous la main : les porte-mines surtout, mais aussi les feutres rouges fins, les règles, les stylos-gommes, les métronomes. Comme j'ai trois à quatre chantiers de travail dans les trois pièces différentes, ces instruments, par les hasards de mes déplacements, de mes interruptions, de mes réflexes ou de ma distraction, migrent donc, comme des troupeaux libres, d'une pâture à l'autre⁴⁷⁰.

⁴⁶⁴ N. Donin, « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation? », art cit.

⁴⁶⁵ Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir., Raisons d'agir, 2004, 142 p.

⁴⁶⁶ Pierre Schaeffer, *A la recherche de la musique concrète*, Seuil, 1952, 232 p.

⁴⁶⁷ Jean-Luc Hervé, *L'image sonore : regard sur la création musicale*, thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art, Université de Lille III - Charles de Gaulle, Lille, 1999.

⁴⁶⁸ N. Donin, « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation? », art cit, p. 1644.

⁴⁶⁹ Cf. II.1.3.1.

⁴⁷⁰ G. Pesson, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », art cit, p. 158.

On apprend aussi, par la lecture des textes ou l'écoute des émissions de radio, quelle est l'organisation du compositeur au travail, dans son quotidien et dans le temps nécessaire à la genèse des œuvres. Une certaine forme de processus se dessine, commencé dans l'heuristique de l'inspiration, puis dans la description partagée et, après des allers-et-retours entre ces phases, par la rédaction d'une partition, presque immédiatement définitive et transmise page à page au copiste sans que la fin soit toujours matériellement esquissée. Le temps de la composition semble aller en se resserrant, la notion de retard semblant intégrée à l'identité-même du musicien.

Je décris le concerto à mes amis au lieu de l'écrire, tenant compte d'une certaine manière de leurs goûts, de leurs attentes, de leur vie même. Mais c'est aussi que je teste les idées, les donnant comme tranchées, ce qu'elles ne sont pas⁴⁷¹.

L'activité de composition, solitaire, ne se déroule cependant pas sans interlocuteurs, parmi lesquels les interprètes, convoqués dans la programmation musicale des *Boudoir & autres* ou cités comme présence amicale et musicale, et qui ont parfois une place dans l'imaginaire du compositeur. Le journal *de compositeur* selon Gérard Pesson apparaît bien, considéré isolément, comme une source fragile pour le chercheur : d'aspect composite, l'objet n'est pas adapté à supporter une enquête approfondie sur la fabrique des œuvres ; pour autant, ce qui est perdu en explicativité se retrouve en suggestivité. Ce journal en mosaïque dessine un réseau d'interactions autour de la composition, processus réglé et changeant, inéluctable et versatile, présentant un créateur solitaire en conversation constante avec un entourage réactif. Les références, dites ou radiodiffusées, et commentées tout au long du déroulement de ce journal dessinent les contours d'un univers multiple et d'une écoute, précieuse pour l'auditeur et pour l'interprète.

J'ai toujours écrit des deux manières (littéraire et musicale), en assumant le fait, venu peut-être du hasard, que je suis en définitive compositeur et non écrivain (ma mère pense que je me suis fourvoyé – et j'aime à penser qu'elle a tort sur un socle de raison). Je suis peut-être ce que Barthes appelait un « écrivain »⁴⁷².

Gérard Pesson, compositeur « écrivain », parle donc de musique, de littérature ou de poésie et de toutes formes d'art ou de pensée, dans un dialogue dont la musique serait une émanation, mais pas la seule possible. Les « boudoirs », alliant verbe – dit – et musiques, peuvent être un exemple de cette communication : leurs contenus, les œuvres choisies, reflètent quelque chose de la vie de Gérard Pesson, de ses amitiés, de hasards ou de ses goûts, mais c'est surtout au-travers des associations qu'un objet prend forme, que se crée une image poétique,

⁴⁷¹ G. Pesson, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », art cit, p. 160.

⁴⁷² Gérard Pesson, dans un entretien écrit du 17 juillet 2011 (dans les prochaines références à des extraits de nos échanges, Gérard Pesson est désigné par ses initiales « GP »).

révélatrice d'une écoute. Il suffit d'une perspective, donnée par la mise en présence des œuvres, ou parfois par le seul accollement d'un mot. Cette idée d'un sens, ou d'un caractère, indépendamment d'un vecteur ou d'une esthétique, contribue à relier dans un même discours le passé au présent, et à façonner un art dont la modernité n'est pas de posture mais justement une conséquence du souvenir.

II. 1. 1. 3 Le catalogue et les interprètes de Gérard Pesson

Le catalogue de Pesson, comportant plus d'une centaine d'opus⁴⁷³, est à l'image du portrait esquissé par la lecture du journal à l'écoute des « boudoirs ». De nombreux genres sont abordés, de la miniature pour piano à l'opéra, témoins d'un compagnonnage musical et de dialogues entre les arts et les époques. Proust apparaît directement dans un duo (*Bruissant divisé*, 1998, pour violon et violoncelle) et un trio avec piano (*Ne pas oublier coq rouge dans rouge craquelé*, 2010) ; les poètes sont naturellement convoqués dans les œuvres vocales (Sandro Penna⁴⁷⁴, Marie Redonnet⁴⁷⁵, Pierre Alferi⁴⁷⁶ et d'autres) mais aussi dans les instrumentales, dont les titres sont parfois, au travers d'emprunts, des pistes d'écoutes (*Fureur contre informe*⁴⁷⁷ avec Mallarmé, *Le Gel par jeu*⁴⁷⁸ avec Emily Dickinson, *Future is a faded song*⁴⁷⁹ avec T.S. Eliot). Pesson habite ainsi des espaces de création aux géométries variées et aux niveaux de lectures multiples : on le retrouve au festival Proust de Cabourg comme à l'inauguration du Cent-quatre et ça n'est sans doute pas un hasard si c'est lui qui fait le lien entre Antoine Dauvergne et Pierre Alferi (*La Double Coquette*, 2015), ou Honoré d'Urfé et la télé-réalité au théâtre du Châtelet (*Pastorale*, 2006).

Un projet de création pour saxophone et ensemble instrumental ne fait pas écho à de nombreux précédents dans un tel catalogue. On trouve seize œuvres pour ensemble

⁴⁷³ Cf. annexe 1, catalogue des œuvres de Gérard Pesson.

⁴⁷⁴ *Cinq poèmes de Sandro Penna*, pour voix et piano, 1991.

⁴⁷⁵ *Forever Valley*, opéra de chambre, 2000.

⁴⁷⁶ *La Double Coquette*, opéra comique (ajouts à Dauvergne), 2015 ; *Solitaire Mikado*, pour voix et piano, 2015.

⁴⁷⁷ Pour trio à cordes, 1999.

⁴⁷⁸ Pour flûte, clarinette, cor, marimba et violoncelle, 1992.

⁴⁷⁹ Concerto pour piano composé à l'intention d'Alexandre Tharaud en 2012.

instrumental⁴⁸⁰ - dont la plupart incluent des instruments à vent et à cordes⁴⁸¹, et ne distinguent pas, à l'exception des *Chants Faëz* (1986, pour piano et ensemble) et de *Panorama, particolari e licenza* (2006, pour alto, voix d'alto et ensemble), d'instruments soliste. Le concerto est d'ailleurs un genre assez peu fréquenté, avec « seulement » deux compositions : *Wunderblock (Nebenstück II)* (2005), pour accordéon et orchestre, et *Future is a faded song* (2012), pour piano. Le saxophone fait deux apparitions dans la catégorie des pièces d'ensemble, en 2007 dans un septuor intitulé *Chérubin ne nage en kg*⁴⁸² (avec saxophone soprano) puis en 2011, dans six des 104 « actions musicales » pour le Cent-quatre qui composent *Pompes/circonstances*⁴⁸³. À part ces deux œuvres de circonstance – comme l'indique bien le titre de la seconde – composées à l'intention d'ensemble comportant un saxophone, l'instrument ne fait qu'une autre incursion notable dans le catalogue, dans l'opéra de chambre *Forever valley* (2000)⁴⁸⁴.

L'ensemble instrumental était volontairement resserré et légèrement... atypique.

Deux cordes : violon, cello ; deux vents, clarinettes et saxophones, et... guitare et accordéon.

Le saxophone apportait des couleurs très *Forever*, je ne sais comment dire... Une nostalgie, un mystère. Il faisait merveille aussi bien dans les scènes du dancing, que dans celle du cimetière, où cet instrument, c'est bien connu, est fortement recommandé. Et puis, on disposait de graves profonds grâce au baryton.⁴⁸⁵

Ces quelques commentaires du compositeur montrent que le saxophone n'est pas totalement étranger à son univers musical, dans lequel il a fait l'objet d'une écoute et d'une personnification. L'écriture instrumentale assez « sage » et les rôles plutôt secondaires qui lui sont attribués révèlent aussi que le saxophone n'a pas encore fait l'objet d'une attention particulièrement soutenue ; Gérard Pesson en parle en ces termes en 2011 :

C'est un instrument que je connais peu, dont je n'ai pas approfondi les techniques, dont je ne différencie pas assez les membres de la famille et dont l'ambitus me paraît toujours assez court. Mais c'est sans doute une fausse idée. Et les ambitus courts, comme la voix humaine, ont une richesse particulière⁴⁸⁶.

⁴⁸⁰ Les ensembles à partir du sextuor sont inclus à cette catégorie ; *Panorama, particolari e licenza*, qui comporte aussi une voix est incluse à ce décompte, valable au lancement du projet de composition, soit en 2010-2011 ; début 2017 ce nombre s'élève à 18.

Cf. catalogue, annexe 1.

⁴⁸¹ À l'exception de *Tout doit disparaître* (1985) pour cinq instruments à vents et vibraphone, et de *Gigue* (2001) et *Ur-timon* (2007), deux sextuors dédiés aux Percussions de Strasbourg.

⁴⁸² Pour flûte, saxophone soprano, vibraphone, glockenspiel, violon, alto et violoncelle. La partition, destinée à être jouée successivement lentement et rapidement, est à ce jour perdue.

⁴⁸³ Il s'agit de 104 pièces, commandées par la Ville de Paris pour le Centquatre : Gérard Pesson, *Pompes/circonstances*, Paris, Inédit, 2009. Les saxophones utilisés sont le soprano, le ténor et le baryton.

⁴⁸⁴ *Sincère sur le mur atonal*, pour saxophone soprano, violon et violoncelle (2014) est composé pendant notre collaboration et à ce titre l'œuvre est évoquée plus loin. Cf. II.3.1.2. « *Blanc mérité* et le dialogue entre les œuvres ».

⁴⁸⁵ GP, dans un courriel du 21 août 2012.

⁴⁸⁶ GP, en réponse à un questionnaire envoyé le 17 juillet 2011.

Notre projet présente ainsi plusieurs originalités : ce serait la première pièce pour ensemble avec instrument à vent soliste, dans un catalogue cultivant la rareté des expressions concertantes. Si une œuvre devait s'en rapprocher d'emblée ce serait *Étant l'arrière-son* (2011, pour flûte, clarinette, harpe, violon et violoncelle). La harpe n'y est pas désignée comme soliste mais occupe un rôle central, et cet instrument alors mal connu et encore jamais utilisé dans un tel contexte rend au compositeur l'écriture de la pièce particulièrement difficile. L'instrumentation du quintette témoigne d'ailleurs d'un usage consistant à associer les vents et cordes par paires, de manière symétrique⁴⁸⁷, parfois autour d'un ou plusieurs *outsiders*. Cette conception des rôles, personnifiant les instruments et conditionnant leurs relations, éclaire la manière dont ceux-ci investissent l'espace dramaturgique de la pensée compositionnelle.

Cette conception théâtrale de l'œuvre musicale donne également aux interprètes un rôle dans le processus créateur. La lecture du journal de Pesson, l'écoute de l'émission radiophonique *Boudoir & autres* ou des disques consacrés à ses œuvres permet d'identifier des interprètes, instrumentistes, chanteurs ou chefs d'orchestre à la présence récurrente dans son parcours. Dominique My, pianiste et chef est une partenaire privilégiée durant toutes les années 90 avec plus d'une dizaine de créations ; les ensembles Recherche, l'Instant Donné ou Cairn sont d'autres collaborateurs « au long cours », comme la violoncelliste et poétesse Elena Andreyev, dédicataire d'œuvres et auteure collaboratrice, ou le quatuor Diotima, destinataire de trois pièces, ou encore les pianistes Denis Chouillet (également compositeur, habitué des *Boudoirs*) et Alexandre Tharaud, créateur de deux pièces pour piano seul et du concerto *Future is a faded song*.

Cette liste (incomplète) témoigne de la place des interprètes dans le « compagnonnage musical » dont parle Pesson⁴⁸⁸. Ainsi qu'il le souligne, l'écriture est différente « quand c'est adressé, [...] incarné⁴⁸⁹ » : la présence physique de l'interprète fait partie de la perception des œuvres pendant leur processus de composition. Lors d'une séance de présentation à ses étudiants compositeurs du concerto pour piano *Future is a faded song*, il explique comment l'image qu'il avait d'Alexandre Tharaud, de sa présence physique même, a fortement influencé

⁴⁸⁷ À partir des *Cinq poèmes de Sandro Penna* (1992), 11 œuvres suivent exactement cet usage : *Sur le champ* (1994), *Récréations françaises* (1995), *Cinq chansons* (1999), *Forever valley* (2000), deux *In nomine* à trois voix (2001), *Rescousse (marginalia)* (2004), *Instant tonné* (2006), *Panorama, particolari e licenza* (2006), *Cantate égale pays* (2010), *Étant l'arrière-son* (2011).

⁴⁸⁸ GP, dans une intervention orale sur la collaboration entre compositeur et interprète, lors de la journée doctorale organisée au Conservatoire de Paris (CNSMDP) le 15 mars 2016.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

la conception de l'œuvre. Comme on peut le lire dans un extrait du journal 2012, la figure de l'interprète et l'identité de son jeu accompagnent le compositeur dans l'écriture de la partition :

Avancée douloureuse du concerto, avec un moment de détresse, et de douceur aussi quand s'approchait le moment tant rêvé du chant seul, avec un doigt, dans le médium du piano. Ce qu'Alexandre fera comme personne⁴⁹⁰.

L'interprète, « au centre, avec la partition », « première personne avec qui l'on communique », peut conditionner l'écriture, l'état dans lequel l'activité se déroule. Susciter une œuvre nouvelle de Gérard Pesson n'est ainsi pas un geste anodin, pas plus que ne l'est pour lui l'acceptation d'un tel projet. Il s'agit en effet d'accueillir un nouvel interprète (accompagné dans notre cas d'un instrument peu familier), avec toute la disponibilité et l'attention que cela implique : un des enjeux de l'étude de notre collaboration tient à l'observation de cette double intégration, personnelle et instrumentale.

II. 1. 2 Saxophoniste et destinataire de l'œuvre

Cette présentation de mon activité de saxophoniste est structurée comme celle de compositeur de Gérard Pesson. Un bref aperçu de ma formation d'instrumentiste est d'abord proposé, avec une mention du Conservatoire et axé sur la pratique de répertoires contemporains et de la création, et suivi de considérations sur les œuvres solistes avec ensemble.

II. 1. 2. 1 Repères historiques

L'instrument d'Adolphe Sax⁴⁹¹, breveté à Paris⁴⁹² en 1846, est enseigné au Conservatoire par son inventeur à partir de 1857, année d'ouverture de l'annexe pour les instruments militaires⁴⁹³. Le saxophone est lié dès son origine à cette institution, laquelle suscite la création

⁴⁹⁰ G. Pesson, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », art cit, p. 161. Les citations extraites du discours orales sont adaptées, avec le concours de la personne citée, aux normes de l'écrit.

⁴⁹¹ Antoine-Joseph, dit « Adolphe » Sax (1814 – 1894), facteur d'instrument, clarinetriste et enseignant (responsable de la classe de saxophone à l'annexe militaire du Conservatoire de Paris entre 1857 et 1870).

À propos de Sax, voir notamment Malou Haine, *Adolphe sax*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980 ; Wally Horwood, *Adolphe Sax 1814-1894: - his life and legacy*, John Heenan, 2014, 193 p ; Jean-Pierre Rorive, *Adolphe Sax : Sa vie, son génie inventif, ses saxophones, une révolution musicale*, Gerard Klopp, 2014, 228 p.

⁴⁹² Brevet français n° 3226 du 21 mars 1846.

⁴⁹³ Le premier enseignement institutionnel du saxophone à Paris est dispensé par Jean-François Barthélémy Cokken (par ailleurs professeur de basson) au Gymnase Musical Militaire en 1846 – 1847. Carafa, directeur du gymnase, était opposé à la réforme ouvrant l'orchestre aux instruments de Sax (suite au concours dit du Champ-

pour l'instrument d'un répertoire spécifique. La fermeture de l'annexe militaire du Conservatoire en 1870 y suspend l'enseignement du saxophone jusqu'en 1942. Cette interruption n'arrête pas la formation de l' « école française de saxophone »⁴⁹⁴, à laquelle prennent part plusieurs générations d'instrumentistes, parmi lesquels François Combelle, mentor de Marcel Mule⁴⁹⁵, premier successeur d'Adolphe Sax comme professeur au Conservatoire⁴⁹⁶. Les autres enseignants sont ensuite Daniel Deffayet⁴⁹⁷ jusqu'en 1988 puis Claude Delangle⁴⁹⁸, qui occupe à ce jour cette fonction.

II. 1. 2. 2 La classe du conservatoire aujourd'hui : Claude Delangle et le répertoire contemporain

La classe de saxophone perpétue de nos jours la tradition de création d'œuvres nouvelles lors des « concours » de sortie⁴⁹⁹. Cette pratique, non systématique dans les autres classes d'instrument, reflète l'implication de Claude Delangle dans la création contemporaine, et de nombreuses œuvres nouvelles sont imposées à la sortie des cursus. Dans son parcours d'interprète, deux rencontres avec des compositeurs ont une importance prépondérante : avec Pierre Boulez en 1986, précédant une intégration régulière de l'Ensemble Intercontemporain,

de-Mars de 1845), réforme annulée à la révolution de 1848. Lorsque le Gymnase est fermé au profit des nouvelles classes militaires du Conservatoire, Sax y est engagé comme professeur.

Sur l'enseignement du saxophone au XIX^{ème} siècle, voir notamment TERRIEN Pascal (ed.), *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France 1846 - 1942*, Delatour., France, 2014, 273 p.

⁴⁹⁴ Sur la formation de l'école française de saxophone, cf. Clément Himbert, *Fondement historiques de l'enseignement du saxophone en France : usages et évolutions, mémoire de fin d'études C.A.*, sous la direction de Pascal Terrien, CNSMDP ; et Clément Himbert, « 1846 - 1942 : Évolution des méthodes françaises de saxophone » dans Pascal Terrien (ed.), *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France 1846 - 1942*, Delatour., France, 2014, p. 93-148.

⁴⁹⁵ Marcel Mule (1901-2001), saxophoniste et concertiste renommé, professeur de saxophone du Conservatoire de Paris de 1942 à 1968. On le considère comme fondateur de l'école française de saxophone (cf. bibliographie sur le saxophone).

À propos de Marcel Mule : ROUSSEAU, Eugène, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, Shell Lake, Etoile, 1982, pp. 158 et Thiollet Jean-Pierre et Desban Marcel Charles, *Sax, Mule & co : Marcel Mule ou l'éloquence du son*, Milon-La Chapelle, Editions H & D, 2004, 242 p.

⁴⁹⁶ C'est en 1942, à l'initiative du directeur Claude Delvincourt, que la classe de saxophone sera ouverte et confiée à Marcel Mule.

⁴⁹⁷ Daniel Deffayet (1922 – 2002), saxophoniste et concertiste, s'est notamment illustré comme invité régulier de Karajan à Berlin, et en poursuivant l'enseignement de son prédécesseur d'une manière qualifiée de conservatrice.

À propos de Daniel Deffayet Thiollet Jean-Pierre, « Daniel Deffayet, un éminent successeur » dans *Sax, Mule & co : Marcel Mule ou l'éloquence du son*, Milon-La Chapelle, Editions H & D, 2004, p. 71-75.

⁴⁹⁸ À propos de Claude Delangle (né en 1957) : *Portrayal*, 2012, disponible sur <http://www.sax-delangle.com/biography/> [consulté le 10 juillet 2012].

⁴⁹⁹ Appelés « récital du prix » de 1994 à 2008, et désormais « récital de fin de cycle ».

puis celle avec Luciano Berio, et la création de *Récit* ou *Chemin VII* dix ans plus tard⁵⁰⁰. Il est destinataire de nombreuses œuvres (de Denisov, Grisey, Jolas, Leroux, Jarrell, Nodaira, Stroppa, etc.⁵⁰¹), dont certaines sont imposées lors des récitals de sortie (par exemple Jodlowski, Levinas, Durieux). Cette liste témoigne d'une orientation stylistique sinon esthétique : les courants issus du post-sérialisme ou du spectralisme dominant (sans pour autant exclure d'autres mouvements, comme les minimalistes, répétitifs ou « néo-tonaux⁵⁰² »). Une conception du saxophone s'y profile également, liée à une culture de la musique écrite et à un contrôle paramétré de l'expression instrumentale.

Cette orientation du répertoire récent étudié en classe de saxophone est dans une ligne comparable à celle des professeurs de composition du Conservatoire⁵⁰³. L'activité de Claude Delangle dans le domaine de la création et le dynamisme de la classe de saxophone ont contribué à construire un partenariat privilégié entre les saxophonistes et les classes de composition ainsi qu'avec l'IRCAM et son « cursus » de formation de compositeurs au maniement d'outils électroniques. Ce répertoire « contemporain » est présent dès les sélections des candidats, on les étudie donc pendant les années de préparation aux concours d'entrée, puis durant les quatre ou cinq années nécessaires à l'obtention des diplômes de cycles 1 et 2⁵⁰⁴. Des répertoires variés sont abordés en parallèle, sans restriction d'époque avec l'usage de la transcription, selon les choix des étudiants et en fonction des impératifs extérieurs, tels que les projets individuels et pédagogiques ou les nombreux concours jalonnant les années de formation.

⁵⁰⁰ BERIO, Luciano, *Récit (Chemin VII)* pour saxophone alto et orchestre, ed. Universal, Claude Delangle et l'Orchestre Symphonique de Sicile au festival Berio, Milan, 1996.

⁵⁰¹ Pour une liste des œuvres créées par Claude Delangle, voir : *Claude Delangle - Répertoire*, <http://www.sax-delangle.com/repertoire/>, (consulté le 18 mars 2017).

⁵⁰² Les compositeurs Steve Reich ou Thierry Escaich sont par exemple au répertoire de la classe de saxophone du Conservatoire.

⁵⁰³ Les professeurs de composition du conservatoire sont actuellement Stefano Gervasoni, Frédéric Druieux, Gérard Pesson ; le compositeur Michaël LÉVINAS enseigne l'analyse au moment où commence cette étude.

⁵⁰⁴ Il existe trois cycles d'études au Conservatoire : Licence, Master (valant grade de) et en cycle 3 Diplôme d'Artiste Interprète (sans recherche formalisée) ou Doctorat de Musique – Recherche et Pratique. La grande majorité des étudiants sélectionnés suit les deux premiers cycles. Pour plus de détails, cf. Conservatoire > Études > Diplômes délivrés > Musique, <http://www.conservatoiredeparis.fr/etudes/diplomes-delivres/musique/>, consulté le 14 novembre 2015.

II. 1. 2. 3 Œuvres de référence et création contemporaine

Au cours de ces années, les étudiants se confrontent à une tradition instrumentale faisant la part belle à la musique française⁵⁰⁵. Les rares incursions du saxophone à l'orchestre (Bizet, Massenet, Ravel, Milhaud, Gershwin, Chostakovitch, Bernstein, etc.) sont des références partagées, et les instrumentistes pratiquent les œuvres concertantes de Debussy, Schmitt, Glazounov, Milhaud, Tomasi ou Villa-Lobos, ainsi que de nombreux duos avec pianos, souvent composés pour les examens du Conservatoire (Désenclos, Maurice, Creston), ou encore le quatuor de saxophones (Schmitt, Glazounov, Pierné).

Parmi les pièces de langage « contemporain », un corpus s'est constitué au Conservatoire, répertoire courant dans lequel les étudiants puisent tous à un moment où l'autre⁵⁰⁶. On peut citer les pièces suivantes comme « classiques » : pour saxophone seul, les *Sequenza IXb* ou *VIIb* de Berio, respectivement pour saxophones alto et soprano, *In Freundschaft* de Stockhausen, ou encore *Mysterious Morning III* de Fuminori Tanada ; des œuvres pour saxophone et piano comme la *Sonate* d'Edison Denisov ou *Arabesque 3* d'Ichiro Nodaïra ; des pièces pour saxophone et dispositif électroacoustique, comme *Mixtion* de Pierre Jodlowski pour saxophone ténor ou la version pour saxophones du *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez ; le quatuor de saxophones, avec des œuvres de Iannis Xenakis (*Xas*), ou Franco Donatoni (*Rasch* I et II) ; enfin les pièces concertantes avec ensemble, comme *Résurgences* de Michael Jarrell et *Troisième round* de Bruno Mantovani.

⁵⁰⁵ On ne trouve pas à ce jour d'études dédiées au répertoire du saxophone au Conservatoire de Paris, les éléments donnés ici sont issus d'ouvrages tels que : Collectif (dont Claude Delangle), *10 ans avec le saxophone*, Collection : 10 ans avec., Paris, Cité de la Musique, 1993, recoupé avec d'autres listes de répertoires plus récentes et non éditées, notamment échangées dans les cursus de pédagogie, ainsi que de mon témoignage direct, en tant qu'auditeur, étudiant, candidat et jury de concours.

Pour un aperçu élargi du répertoire pour saxophone, voir :

Collectif, *Saxophone catalogue thématique*, Alphonse Leduc, 1993, 397 p ; Stephen Cottrell, *The Saxophone*, Yale University Press, 2013, 414 p ; Richard Ingham, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, 1999, 304 p ; Jean-Marie Londeix et Bruce Ronkin, *Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003: Répertoire Universel De Musique Pour Saxophone, 1844-2003*, Roncorp, 2003, 664 p.

⁵⁰⁶ En illustration de cette description d'un parcours au Conservatoire, voici la liste des compositeurs dits « contemporains » dont j'ai été amené à jouer la musique lors d'examens (par ordre chronologique) : Giacinto Scelsi (*Tre Pezzi*), Karlheinz Stockhausen (*In Freundschaft*), Paul Méfano (*Périples*), Marc Monnet (*Babioles*), Armando Gentilucci (*Le Trame di un labirinto*), Luciano Berio (*Sequenza IXb, VIIb, Sinfonia*), Edison Denisov (*Sonate* avec piano, *Sonate* avec violoncelle), Pierre Jodlowski (*Mixtion*), Martin Matalon (*Trame Ia*), Frédéric Durieux (*Übersicht* I et II, création lors de l'examen), Ryo Daïnobu (*Miniatures* pour trio, création), Régis Campo (*Tohu-Bohu*, création).

Ce répertoire de base est complété selon les parcours individuels, et notamment au travers des rencontres avec les compositeurs, fréquentes avec les étudiants des classes de composition du Conservatoire et de l'IRCAM. De nombreuses œuvres nouvelles voient ainsi régulièrement le jour, le plus souvent pour saxophone seul mais aussi en musique de chambre ou avec électronique ; ces créations sont intégrées aux contenus des cursus et aux évaluations, et certaines pièces entrent au répertoire⁵⁰⁷. La pratique de l'improvisation sous diverses formes (« générative » ou « non idiomatique », modale et musique de l'Inde, jazz), plus ou moins soutenue, est courante dans la classe de saxophone ; des partenariats sont régulièrement organisés depuis le début des années 2000 avec les classes dédiées à l'improvisation, dimension intégrée dans de nombreux projets, et les ensembles de saxophones pratiquent le *sound painting*.

Les saxophonistes formés au Conservatoire développent ainsi une habitude des langages et techniques « contemporains » au contact d'un répertoire en constante évolution, et acquièrent une expérience de la création en collaboration. Mon propre parcours est ainsi rythmé par la rencontre avec des compositeurs de diverses esthétiques et notoriétés (Mauricio Kagel, Pierre Boulez, Bruno Mantovani, Peter Eötvös, Régis Campo, Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni, Gérard Pesson, Jean-Marc Singier, Gustavo Beytelmann), parfois lorsqu'ils sont encore étudiants (Alain Berlaud, Claire-Mélanie Sinhuber, Mathew Lima, Francesco Filidei, Ondrej Adamek, Ryo Daïnobu) ; les ensembles que j'ai contribués à fonder⁵⁰⁸ comportent tous une part de création, dimension encouragée par cet environnement et par les limites des répertoires existants.

La construction d'un parcours équilibrée, dans lequel l'interprète doit identifier ses zones d'expertises et les leviers d'apprentissage des différentes situations musicales, est un exercice dans lequel l'excès comme le manque de spécialisation semblent présenter des risques équivalents. Il revient à chacun de choisir les priorités de son parcours et beaucoup d'entre nous cherchent à multiplier les rencontres et situations, démarche qu'encourage le répertoire du saxophone, instrument pour lequel il n'y pratiquement pas d'exemple de professionnels en activité spécialisé dans un seul type de répertoire savant. Les musiques d'aujourd'hui et les

⁵⁰⁷ Par exemple, le recueil d'études suivant a été édité, suite à une collaboration entre des étudiants en composition et en saxophone, sous la direction de Marco Stroppa et Claude Delangle : Manuel Vlitakis, Evdokjia Danajloska, Bernat Vivancos, Jummei Suzuki, Franck Bedrossian, Rohloff Steingrimur, Noriko Baba, Juraj Valcuha et Geoffroy Drouin, *Études pour saxophone*, Paris, Lemoine (coll. « Claude Delangle »), 2000, vol. 2/.

⁵⁰⁸ Le trio Futurum, le quatuor Inédits, le duo Double.

créations côtoient ainsi dans mon quotidien les classiques du saxophone en orchestre, de la musique de chambre ou des concertos, ainsi que des langages considérés comme non savants.

II. 1. 2. 4 Saxophone et ensemble instrumental

Répondant au besoin des compositeurs de rassembler des instrumentistes capables – et volontaires – pour jouer leurs œuvres, les ensembles instrumentaux spécialisés dans la musique contemporaine voient le jour à partir des années 1950 (en France le Domaine Musical est fondé en 1954, puis Ars Nova, 2E2M, L’Itinéraire, Ensemble Intercontemporain, Aleph et TM+ apparaissent entre 1963 et 1983⁵⁰⁹), et la pièce pour ensemble devient un genre, identifié des institutions musicales (dispositif d’aide à la création, formation des compositeurs, lieux de diffusion, public, etc.). Quelques pièces avec saxophone précèdent cet âge des ensembles de musique contemporaine (dues à Charles Ives, 1913, Heitor Villa-Lobos, 1917, Jacques Ibert, 1922, Charles Koechlin, 1937), que le saxophone intègre dès les années 1950 (Toshiro Mayuzumi, 1950, Luigi Nono, 1951, Paul Mefano, 1958), pour en rester un membre régulier mais rarement permanent (il n’y a pas de poste de saxophoniste à l’Ensemble Intercontemporain par exemple). L’activité des dizaines d’ensembles répertoriés aujourd’hui⁵¹⁰, continue d’alimenter la création de centaines de pièces incluant le saxophone⁵¹¹.

Un certain nombre d’œuvres du répertoire du saxophone en ensemble réservent à l’instrument une place de soliste, témoignages de rencontres entre compositeurs et interprètes⁵¹².

⁵⁰⁹ À propos des ensembles de musique contemporaine, voir notamment : Jésus Aguila, *Le domaine musical: Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, 506 p ; Pierre Korzilius et Carl Dahlhaus, *La Politique artistique de L’Ensemble InterContemporain*, Mémoire de DEA, EHESS, CID-RM (CNRS), ENS-IRCAM, Paris, 1992, 82 p ; Danielle Cohen-Lévinas et Itinéraire (Musical group) (eds.), *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine : l’Itinéraire en temps réel*, 2ème éd., Paris, L’Harmattan : Itinéraire, 1998, 575 p ; M. Álvarez Fernández, « L’ensemble comme instrument d’avant garde », art cit ; M. Iliescu, « Les ensembles français de musique contemporaine : un tissu en permanente mutation », art cit ; Ariane Couture, « Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne », *Circuit: Musiques contemporaines*, 2013, vol. 23, n° 3, p. 63.

⁵¹⁰ En France, le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine dénombre 20 « ensembles de chambre » de 5 à 16 musiciens, et 18 « ensembles instrumentaux » de 8 à 31 musiciens *Ensembles spécialisés*, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/adresses/ensembles/specialises>, consulté le 19 novembre 2015.

Des études et répertoires comptabilisent plus de soixante ensembles « reconnus » à l’international (hors France). Sources *Shirling & neueweise | new music ensembles and performers*, <http://www.newmusicnotation.com/newmusicensembles.html>, consulté le 19 novembre 2015 ; CHOUVEL Jean-Marc (ed.), *Doce Notas n°16*, Madrid, Gloria Collado Guevara, 2006.

⁵¹¹ Pour un répertoire de la musique avec saxophone, voir Jean-Marie Londeix et Bruce Ronkin, *Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003: Répertoire Universel De Musique Pour Saxophone, 1844-2003*, Roncorp, 2003, 664 p. ; pour des œuvres plus récentes voir notamment en France le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine *Catalogue du Cdmc*, <http://catalogue.cdmc.asso.fr/EXPLOITATION/accueil-ermes.aspx>, consulté le 27 août 2016.

⁵¹² Les œuvres citées sont toutes composées à l’intention sinon à l’initiative de saxophonistes.

Les exemples du genre les plus repris dans le paysage musical français (disques, concerts, conservatoires) seraient aujourd'hui les *Chemin* de Berio, *Résurgences* de Michael Jarrell et *Troisième round* de Bruno Mantovani ; lorsque Gérard Pesson me demande au début de notre collaboration (en octobre 2011) une courte liste de pièces pour ensemble avec saxophone, voici celle que je lui ai transmets, par ordre d'effectif croissant (de 4 à 12 musiciens) :

- WEBERN *Quatuor op. 22* (1930)
violon, clarinette en *la*, saxophone ténor, piano
- DUBEDOUT *Fractions du silence* (1996)
violon, clarinette en *la*, saxophone ténor, piano
- KOEHLIN *Septuor d'instruments à vent op. 165* (1935)
flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, saxophone alto, cor, basson
- MATALON *Trame 1* (2001)
soprano sax, basson, cor, trompette, percussion et contrebasse
- DONATONI *Hot* (1989)
saxophone (sopranino et ténor), clarinette, trompette, trombone, percussion, piano, contrebasse
- VILLA-LOBOS *Choros n°7* (1924)
flûte, hautbois, clarinette, saxophone alto, basson, violon, violoncelle, tam
- CAPLET *Légende* (1904)
saxophone alto, hautbois, clarinette, basson, quatuor à cordes et contrebasse
- JARRELL *Résurgences* (1996)
saxophone alto et soprano (successifs), flûte, clarinette, cor, trombone, percussion, piano, violoncelle, contrebasse
- IBERT *Concertino da camera* (1935)
saxophone alto, hautbois, flûte, clarinette, basson, cor, trompette, quatuor à cordes, contrebasse.
- MANTOVANI *Troisième round* (2001)
saxophones soprano, alto, ténor et baryton (successifs), flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, percussionniste, harpe, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse

Si cette liste d'œuvres pouvait avoir quelque chose de commun avec la présentation du catalogue de Gérard Pesson, ce serait justement de singulariser notre projet. Les effectifs ou les esthétiques abordées, y compris dans les pièces récentes, sont en effet assez éloignés de la création envisagée.

Pour compléter cette contextualisation du travail collaboratif, les pages suivantes présentent les modalités des activités compositionnelle et d'interprétation de nos ateliers.

II. 1. 3 Ateliers en présence

Nos ateliers sont présentés selon leurs propriétés « physiques⁵¹³ » (lieu, configuration, outils) et selon les modalités d'exercice de l'activité. La plupart des références citées et utilisées pour dessiner ce cadre proviennent de travaux sur les compositeurs. L'atelier de l'interprète est, en comparaison, peu renseigné. Sa mobilité est supposée plus systématique et son matériel se résume essentiellement à l'instrument, aux partitions, crayons, métronome, accordeur, enregistreur, carnet de notes, éléments plus ou moins nécessaires en fonction du contexte. Les *performance studies* renseignent assez bien le travail du musicien en séance de préparation ou de répétition, en analysant différents aspects⁵¹⁴, mais l'atelier privé de l'interprète, la « face cachée⁵¹⁵ » de l'activité est peu observée, à l'exception de quelques tentatives, notamment quand Eric Clarke et Nicholas Cook installent sur le piano de Philip Thomas un dispositif d'enregistrement MIDI lors de son travail de préparation d'*Etre temps* de Bryn Harrison⁵¹⁶. Les critères d'observation de l'atelier issus des études sur les compositeurs sont toutefois transposables à celui de l'interprète. Les travaux sur leur collaboration ont relevé que dans les situations dites « intégratives⁵¹⁷ », les musiciens partagent des outils (informatique, recherche de son), mis en commun dans les deux ateliers.

⁵¹³ Cf. I.1.

⁵¹⁴ Cf. I.2.

⁵¹⁵ Selon le mot de Maÿlis Dupont, in M. Dupont, « Une activité négligée ? », art cit.

⁵¹⁶ E. Clarke et al., « Interpretation and performance in Bryn Harrison's *Etre-temps* », art cit.

⁵¹⁷ Cf. I. 3, et notamment S. Östersjö, *Shut Up « n » Play!*, op. cit. ; Z. Kanga, *Inside the collaborative process: Realising new works for solo piano*, op. cit., en référence aux travaux de Vera John-Steiner, notamment *Creative Collaboration*, New York, Oxford University Press, 2000, 282 p.

II. 1. 3. 1 L'atelier de Gérard Pesson

Au moment où commence notre collaboration, l'atelier de composition de Gérard Pesson apparaît par fragments dans les diverses publications de son journal, ainsi qu'il a été évoqué⁵¹⁸, informations qui sont complétées par le travail d'un de ses étudiants, Mathieu Bonilla⁵¹⁹, dont le TEP⁵²⁰ de « master » au Conservatoire, intitulé *Le compositeur en son bureau*, est une réflexion sur l'atelier dans « son acception topographique⁵²¹ » et sur les « objets du rituel⁵²² ». Cet atelier physique est décrit selon trois catégories : les « repositoires », les « inscriptibles » et les « inscripteurs » ; en plus de Gérard Pesson, plusieurs compositeurs sont cités ou montrés (Stravinsky⁵²³, Feldman⁵²⁴, Sciarrino⁵²⁵ et Leroux⁵²⁶), et d'un point de vue théorique il est fait référence à l'atelier selon Nicolas Donin et Jacques Theureau tel qu'il apparaît dans *La fabrique des œuvres*⁵²⁷, numéro de la revue *Circuit* discuté précédemment. Le professeur de composition, Gérard Pesson, est très présent dans ces pages, où sont cités des extraits de *Cran d'arrêt du beau temps* (sur la solitude de l'atelier⁵²⁸, les tables de travail⁵²⁹, ou encore la relation entre geste – corporel, d'écriture – et style⁵³⁰), et surtout où il est fait référence à un entretien inédit de huit pages, donné en annexe du TEP, réalisé en février 2011 et dans lesquelles le compositeur décrit les étapes de son travail et la place qu'y occupent les lieux et objets.

⁵¹⁸ Cf. II.1.1.2

⁵¹⁹ Mathieu Bonilla, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture*, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, 2011.

⁵²⁰ Travail d'Étude Personnel, écrit nécessaire à la validation d'un second cycle.

⁵²¹ M. Bonilla, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture*, op. cit., p. 17.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Marcel Marnat, *Stravinsky*, Paris, Seuil, 1995 ; Charles Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Rezé, Séquences, 1997, 93 p.

⁵²⁴ Morton Feldman, Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas, *Écrits et paroles*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

⁵²⁵ G. Vinay, « Vue sur l'atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo)* », art cit.

⁵²⁶ N. Donin et J. Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », art cit.

⁵²⁷ Nicolas Donin (ed.), « La fabrique des œuvres », art cit.

⁵²⁸ G. Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*, op. cit., p. 121.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 281.

⁵³⁰ G. Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*, op. cit., p. 85.

Les sept modalités du travail compositionnel

Je compose disons de sept manières différentes, ou plutôt selon sept modalités successives, voire progressives, parfois simultanées pour certaines d'entre elles⁵³¹.

Ces sept « modalités » sont présentées par le compositeur « dans un ordre allant du plus immatériel au plus concret », et selon une orientation influencée par la question de Mathieu Bonilla : « Quel(s) est votre environnement de composition ? » (il s'agit de l'environnement matériel).

1. « La pensée, sans aucun objet » : sans contrainte de lieu ni de temps, favorisée par les temps faibles du quotidien.
2. « La prise de notes » : premières notations, sur des supports divers (« des carnets, des feuilles éparses, des post-it »), non conservées.

Ces fragments épars sont comme des prompts d'idées. Ils se recouvrent, se périment assez vite. Ce peut être des « plans » d'œuvres, des schémas assez ramassés portant sur un enchaînement de figures ou d'infra-structures. Ce sont des notes parcellaires, cabalistiques que je suis incapable de relire moi-même très après-coup. Je ne conserve rien de ce pré-matériel.

3. « L'argumentaire et/ou journal de l'œuvre » : fichier informatique, comportant les données connues de l'œuvre et des éléments qui vont vers la note de programme « je transforme cette contrainte souvent torturante en une occasion de clarifier assez tôt dans la conception de l'œuvre les idées, les substrats, les “mobiles”. C'est une “main courante” de l'œuvre, de son avancée, un “lâcher d'idées” parfois disparates (voire “saugrenues”) ». « Cela peut prendre la forme d'une d'auto-analyse de l'œuvre au travail, ou un éphéméride de l'invention », ce qui correspond au journal de l'œuvre, dont les entrées sont datées, témoin de la mutation des projets. Ces deux aspects, l'argumentaire, qui devient le texte « taillé au cordeau » de la notice de programme, et le journal, peuvent coexister dans un même document ou faire l'objet de deux fichiers séparés.

4. « La constitution du matériau et/ou structure ».

Cette étape est floue, souvent en partie escamotée, très souvent simultanée, voire parfois, postérieure à la composition (mais rarement tout de même). Il se présente sous la forme de feuilles (vierges ou réglées) de croquis ou tableaux, vite recouvertes par d'autres sur la table de travail, parfois (rarement) placardées sur le mur devant lequel je travaille.

5. « La composition proprement dite », rédaction de la partition, en plusieurs étapes.

⁵³¹ Gérard Pesson in M. Bonilla, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture*, op. cit., p. 77. Toutes les citations de ce passage sont issues du même entretien, dans les pages 77 à 84 du TEP.

La composition proprement dite qui dans sa première étape est un brouillon relativement propre mais dont la vocation est d'être changé de 29 à 99%. Il porte des annotations de durées, de matériaux, d'échelles, des notes ou biffures pour un éventuel second brouillon, voire troisième.

6. « La mise au net destinée au copiste », et 6bis « la saisie par le copiste »
7. « La correction », étape « douloureuse », « long chemin de repentir pour reprendre tout ce qui peut l'être de la composition qui a parfois dû être "lâchée" un peu trop tôt », qui consiste premièrement en la relecture des épreuves (normalement 2, parfois 1 ou 3) puis en une seconde étape suivant la création (relevé de fautes de textes, d'impropriétés signalées par les instrumentistes). Viennent finalement les corrections d'auteur « variante du repentir et son expression la plus douloureuse ». Gérard Pesson commente la notion d'achèvement, et sa propre tendance à ne confirmer les corrections qu'après de longues périodes.

Ces étapes du processus compositionnel renseignent de manière assez précise la perception qu'a Gérard Pesson de son propre travail et contribuent à dessiner une grille de référence à l'étude *in vivo*, notamment par le lien que le compositeur fait entre ces « modalités » et les outils matériels convoqués.

Le lieu et les outils de la composition

Je prie de noter que les étapes 5 et 6, et le plus souvent 7 aussi, ne se réalisent que chez moi, à mon bureau, ou éventuellement sur une autre table, si l'occupation de l'espace l'exige. Je ne suis en aucun cas un compositeur nomade et attache assez d'importance à ce que Roland Barthes appelait (en imageant ou en restreignant la notion) la proxémie. Façon d'avoir à sa main une disposition propitiatoire des objets du travail, de l'écriture et/ou parfois de la pensée. En ce sens, la proxémie, ou organisation du plan de travail, relève déjà de la méthodologie⁵³².

L'atelier de composition de Gérard Pesson est attaché à un lieu fixe, du moins pour ce qui touche à l'écriture même parmi les « modalités » de la composition. Le bureau, pièce et table de travail – face au mur, également considéré comme « objet [...] de travail⁵³³ » –, est au centre de l'atelier, bien que celui-ci puisse s'étendre à d'autres pièces et tables en fonction des projets (« J'ai trois à quatre chantiers de travail dans les trois pièces différentes⁵³⁴ »). Les outils de la composition sont également décrits dans ce document, suivant les « modalités » de la composition. Seule la troisième d'entre elles implique l'utilisation de l'ordinateur, et cela uniquement comme traitement de texte : l'informatique n'est pas utilisée par le compositeur pour la saisie de partition ou le traitement du son. Les brouillons, esquisses et partitions sont

⁵³² Gérard Pesson in M. Bonilla, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture*, op. cit., p. 80.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ G. Pesson, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », art cit, p. 158.

écrits au crayon. Les outils propres à l'écriture sont donc le papier, les crayons, les gommes, les règles, et quelques instruments de mesure du temps : métronome et chronomètre, ainsi que, parfois, un instrument de musique (clavier, ou instrument prêté par un interprète).

Carnets, feuilles libre, feuilles de cours ou de réunions, ou script d'émission de radio, papier musique de divers formats et grammages, ordinateur (pour les argumentaire et « journaux » seulement), crayon (plus exactement porte-mine Pilot 2020 super grip, mine 2B 0,5 – c'est le critique et écrivain Jacques Drillon qui m'avait conseillé chaleureusement le 2B que j'ai adopté vers les années 2000), règles de divers tailles (pour les barres de mesures, les hampes de notes et les altérations), gomme traditionnelle, et gomme/stylo (objet qui reste d'ailleurs insatisfaisant) pour effacer des détails plus petits, trois métronomes, un chronomètre, parfois un clavier avec ou sans casque, acoustique ou non, et enfin tout un ensemble documentaire assez varié allant de traités, tables, manuels organologiques, partitions diverses à mes propres partitions plus anciennes. S'ajoute à la mine citée ci-dessus, et je le précise par souci d'exhaustivité, des feutres de couleurs, voire des surligneurs, pour rendre les éléments de matériaux et/ou les différents brouillons plus immédiatement parlants, décryptables⁵³⁵.

Au clavier « acoustique ou non », peuvent s'ajouter, comme il apparaît dans notre collaboration, des enregistrements audio (par exemple pour des instruments moins familiers du compositeur). Le choix du papier, pour le travail ou la mise au propre, est également indiqué et Gérard Pesson précise que jusqu'aux années 1994 ou 95, il travaillait avec des calques et de l'encre de Chine, préparant lui-même l'édition de ses partitions, et qu'à part cela et l'adoption de la mine 2B, ses outils ont peu évolué au cours de sa carrière.

Gérard Pesson relie le geste, l'artisanat de l'écriture à l'art compositionnel : « lorsqu[e la mécanique] se rouille, c'est le style, ou ce qu'on croit tel qui fait défaut⁵³⁶ ».

Je note qu'être gaucher et écrire à la main, au crayon, présente un inconvénient que je n'ai pas jusqu'à ce jour réussi à réduire. On efface, ou du moins on estompe du tranchant de la paume ce qu'on vient d'écrire. Cette désécriture n'est pas sans rapport avec la couleur de ma musique, et qui sait d'ailleurs si l'esthétique d'un artiste n'est pas subsumée sous les lois plus mystérieuses et plus générales de sa graphie même⁵³⁷.

⁵³⁵ M. Bonilla, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture*, op. cit., p. 80.

⁵³⁶ G. Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*, op. cit., p. 85.

⁵³⁷ M. Bonilla, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture*, op. cit., p. 83.

Interactions dans l'atelier

Il faut créer artificiellement les conditions de la solitude propitiatoire. Par exemple, ne pas recevoir dans l'atelier, personne, jamais, à part l'accordeur. Proust parle du silence-contact avec soi-même⁵³⁸.

Ces phrases de *Cran d'arrêt du beau temps* montrent le cœur de l'atelier, lieu privilégié d'élaboration de la partition, comme espace de solitude ; dans un passage précédemment cité⁵³⁹, une description plus étendue en est donnée, avec « trois à quatre chantiers dans les trois pièces différentes⁵⁴⁰ ». Cette multiplication des projets, souvent de natures ou à des stades d'évolution différente, implique une relation entre les compositions, passées, en cours ou en projet, d'autant plus importante que la préparation est souvent longue : chaque œuvre en côtoie de nombreuses autres qui contribuent à la façonner, par l'attribution de traits communs ou distincts.

Parmi les « trois pièces différentes » dans lesquelles ont lieu ces « trois à quatre chantiers », un espace est solitaire mais les autres sont plus ouverts, et l'une des pièces sert à recevoir les interlocuteurs et collaborateurs du compositeur, dont les interprètes d'œuvres en cours d'élaboration. Comme le révèle la lecture du journal du compositeur, le lent façonnage des œuvres passe par la description, solitaire d'abord (« main courante »), puis partagée (« je décris le concerto à mes amis au lieu de l'écrire⁵⁴¹ »). L'entourage du compositeur est associé plus ou moins directement aux processus, et ses étudiants sont des interlocuteurs réguliers et souvent cités dans ses écrits ou entretiens. Le travail d'un de ces étudiants, dont il est question ici⁵⁴², témoigne du dialogue existant entre le professeur et ses élèves et des multiples aspects du processus compositionnel qui peuvent y être discutés. Parmi les autres interlocuteurs du compositeur (amis, interprètes, agent, etc.), celui ou celle qui occupe les fonctions de copiste est sans doute le collaborateur le plus régulier du processus : une série d'allers et retours, depuis l'envoi du manuscrit jusqu'à la validation pour édition en passant par plusieurs niveaux de relecture, est structurante dans la fabrication de l'œuvre.

Cette présentation générale de l'atelier de Gérard Pesson, des « modalités » de son travail compositionnel, des outils mis en œuvre et des lieux qui l'hébergent ainsi que des espaces de solitude et d'interaction, est un préambule à l'observation de la genèse d'une œuvre

⁵³⁸ G. Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998, op. cit.*, p. 121.

⁵³⁹ Cf. II.1.1.2.

⁵⁴⁰ G. Pesson, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », art cit, p. 158.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁴² M. Bonilla, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture, op. cit.*

nouvelle. Les prochaines pages, en miroir de cette présentation, contiennent une description de l'autre espace de travail en présence dans cette étude, mon propre atelier de saxophoniste.

II. 1. 3. 2 Atelier de saxophoniste

À l'image de la description de son activité par le compositeur, mon atelier d'interprète peut être présenté selon les différentes « modalités » du travail instrumental, les lieux et outils de son exercice, et les interactions à l'œuvre.

Modalités du travail instrumental

On peut distinguer deux « modalités » principales, selon que le travail s'effectue avec ou sans partition, recouvrant différentes pratiques, variables selon le nombre et le type d'œuvres en présence, et selon la proximité des échéances.

1 Le travail purement instrumental, sans œuvre

Il peut s'agir d'exercices visant à entretenir ou approfondir des paramètres de contrôle de l'instrument, à retrouver ou développer avec certaines sensations la maîtrise des aspects correspondants du jeu. Cette modalité du travail instrumental est présente quotidiennement et à toutes les étapes, parfois objet de séances spécifiques, ou parfois répartie en itérations courtes tout au long des sessions, y compris les jours de concert comme « chauffe » préparatoire. Le travail sans œuvre peut aussi prendre la forme d'exploration instrumentale, quand une recherche est effectuée vers des sonorités ou des modes de production du son et de l'articulation non conventionnels (du moins dans ma propre expérience ou connaissance de l'instrument). Ce travail peut intervenir à différents moments, soit inopinément à la suite de « découvertes » imprévues, soit sciemment et de manière organisée lorsque des pistes de recherches sont volontairement suivies, parfois suggérées par les œuvres ou l'interaction avec les compositeurs.

Les deux expressions de cette « modalité » de l'activité non liée directement aux œuvres peuvent se rapprocher de formes d'improvisation, dès lors que l'on s'éloigne des exercices les plus systématiques ou que l'exploration mobilise une écoute et des notions esthétiques (liées au développement d'un univers musical propre à l'interprète, ou à des emprunts aux œuvres ou langages de compositeurs). Ce jeu sans (ou en marge) des œuvres peut ainsi constituer, dans ses différentes formes, un espace de production créative de l'atelier.

2 Le travail sur les œuvres

Le travail sur les œuvres, impliquant généralement (mais pas toujours) l'utilisation de partitions, peut se décliner selon les échéances, plus ou moins lointaines, en préparation. Le travail sans échéance inclut le déchiffrage en vue du développement du répertoire ou simplement pour entretenir les compétences de lecture et se confronter aux enjeux des œuvres en question ; il peut s'agir aussi de pièces périphériques du répertoire de concert, déchiffrées pour développer une « culture pratique » autour des œuvres (ce savoir pratique, *thinking* « *through making*⁵⁴³ » complète, prolonge et nourrit les connaissances théoriques). Des œuvres connues, répertoire de base de l'activité instrumentale, sont également travaillées sans échéance, dans un but d'entretien, et aussi parce que leur connaissance approfondie donne des repères utiles dans diverses situations, comme l'essai de matériel, la reprise d'un instrument après un temps d'arrêt ou le travail de répertoires voisins

Étape intermédiaire, le travail avec échéance lointaine concerne les œuvres programmées mais dont les concerts se situent à plusieurs mois des séances de pratique instrumentale. Cette étape de la construction de l'interprétation concentre l'essentiel du travail à la table, des explorations de possibilités interprétatives, incluant l'étude (souvent active, avec instrument) des enregistrements existants, ce peut être un moment d'essai de matériel (bec, anche, ligature voire instrument), de techniques (type d'articulation, d'émission, respiration, etc.). L'étude des œuvres alterne entre des points de détail précis et une appréhension générale, pouvant passer par des parcours des œuvres entières sans nécessité de précision dans la réalisation.

Avec le rapprochement des échéances, les explorations amènent à des choix ; des orientations sont définies, avec pour objectif de garder suffisamment d'ouverture et de flexibilité, éventuellement en anticipant certaines possibilités liées au contexte de réalisation (préparation à divers types d'acoustique de salle, d'orientations des musiciens partenaires, etc.). Cette étape voit se systématiser la pratique de l'enregistrement et son écoute critique, les filages des œuvres et des programmes se multiplient, parfois en simulant des difficultés possibles (problèmes d'anches, décalage horaire ou différences de climat, variation du diapason, etc.). C'est généralement à cette étape qu'interviennent les partenaires, musiciens ou autres, des représentations à venir, et qu'ont lieu les répétitions. Lors de ce déplacement de l'atelier la

⁵⁴³ Cf. I.2.5.

communication et la réactivité passent au premier plan, et des aménagements majeurs de l'interprétation peuvent y survenir, parfois à quelques heures du concert.

Une dernière étape relative aux échéances intervient après les concerts ou enregistrements, quand il s'agit de formuler un bilan de l'interprétation et de sa préparation, nécessaire à la continuité de la construction du travail interprétatif. Les pratiques avec et sans œuvre peuvent se rejoindre, au travers de matériaux musicaux extraits des pièces (éléments rythmiques, figures mélodiques ou harmoniques, modifications du timbre, etc., donnant lieu à des transpositions sur différents paramètres), pour un travail approfondi des compositions (meilleure appropriation des éléments décontextualisés), ou pour développer un vocabulaire et une culture instrumentale.

À l'image de celui de Gérard Pesson, quoique les contenus en soient différents, mon atelier comporte « plusieurs chantiers » simultanés ; ceux-ci peuvent faire intervenir des pratiques instrumentales, œuvres et esthétiques diverses, et voir se côtoyer chacune des étapes et modalités au cours des séances de travail ; l'imminence des échéances n'exclut pas les pratiques « abstraites » des premières étapes.

Les lieux et les outils de l'interprétation

Parmi les outils de l'interprétation⁵⁴⁴, l'instrument est primordial par la place qu'il occupe dans le travail mais aussi par son rôle dans la formation d'une culture et la détermination d'une activité d'interprète (place en orchestre, dans les festivals, etc.). Les enjeux de la maîtrise de l'instrument et ses caractéristiques influent sur l'organisation du travail ou le temps consacré aux divers aspects du jeu. Les questions d'émission sont ainsi primordiales aux instruments à vent, de même que celles de l'articulation ou de l'intonation, partagées par les instruments à corde. Les registres extrêmes demandent une attention particulière, y compris le registre grave, difficile au saxophone (à la différence de la clarinette et dans une moindre mesure de la flûte). Certains instrumentistes développent des routines et organisent leurs séances quotidiennes autour d'exercices systématiques (poses de son, gammes, etc.), et il existe une littérature dédiée à cet aspect de la pratique⁵⁴⁵ (dans mon propre travail instrumental, le travail technique est plus

⁵⁴⁴ Instruments principaux et secondaires, claviers, accessoires (becs, anches, cordelières, matériel d'entretien), métronomes, accordeurs, dispositifs d'enregistrement et de diffusion du son (et de la vidéo), matériel informatique, cahiers, papiers, stylos et crayons.

⁵⁴⁵ Voir par exemple citer les *Exercices mécaniques* de Jean-Marie Londeix (ed. Leduc).

basé sur la transposition paramétrique d'éléments empruntés aux œuvres que sur des exercices génériques).

L'instrument étant à la fois un support et un objet d'exploration, le développement d'une activité créative passe par une exploration de ses possibilités expressives. L'utilisation de techniques « étendues », pratiquée aux cordes depuis des siècles, est également identifiée au saxophone depuis plus de cent ans⁵⁴⁶. Les partitions et enregistrement en gardent des traces, et les collaborations historiques entre compositeurs et interprètes ont contribué au développement de vocabulaires idiomatiques propres. Les œuvres sont les résultats premiers de ces recherches et certains instrumentistes proposent des présentations générales de leurs instruments sous forme de traités⁵⁴⁷. Ces ouvrages, parfois accompagnés d'enregistrements, prennent place à la fois dans les bibliothèques des compositeurs et des interprètes. Malgré une volonté d'exhaustivité, aucun traité ne peut englober toutes les possibilités expressives d'un instrument, raison pour laquelle ceux-ci peuvent être un point de départ utile sans pour autant suffire à un travail compositionnel approfondi. Chaque interprète construit son vocabulaire, affine et développe cette connaissance théorique et pratique de l'instrument au fur et à mesure de ses interprétations et notamment de ses créations. L'atelier de tout interprète est une sorte de traité d'instrument vivant, et chaque œuvre nouvelle en est une extension, selon les paramètres explorés et les orientations esthétiques suivies.

La variété des types et modèles de saxophone ainsi que des accessoires (becs, anches, ligatures voire cordelières) conditionne un autre aspect du travail instrumental. Certains paramètres techniques peuvent être abordés par l'utilisation d'instruments différents de la famille des saxophones⁵⁴⁸. Les implications de ces changements, par la position de

⁵⁴⁶ Cf. C. Himbert, « 1846 - 1942 : Évolution des méthodes françaises de saxophone », art cit. p. 121-126.

⁵⁴⁷ Voir par exemple : Tracy Lee Heavner, *Saxophone Secrets: 60 Performance Strategies for the Advanced Saxophonist*, Scarecrow Press, 2013, 150 p ; S. Cottrell, *The Saxophone*, op. cit. ; Marcus Weiss et Giorgio Netti, *The Techniques of Saxophone Playing*, Barenreiter-Verlag Karl Votterle, 2010, 188 p ; John Gross, *Multiphonics for the Saxophone*, Allemagne, advance music GmbH, 1998, 100 p ; Daniel Kientzy, *Les sons multiples aux saxophones*, Salabert Editions, 80 p ; Jean-Marie Londeix, *Hello! Mr. Sax, ou Paramètres du Saxophone*, Leduc, 1989, 110 p ; Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy et Jean-Marie Londeix, *Le Saxophone*, J. C. Lattès, 1987 ; Marcel Perrin, *Le saxophone son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*, Éditions d'aujourd'hui, 1977, 167 p.

⁵⁴⁸ Actuellement la famille des saxophones comporte six modèles (sopranino, soprano, alto, ténor, baryton, basse), auxquels s'ajoutent des instruments voisins de tessitures extrêmes : le soprillo et le tubax (remplaçant le contrebasse, qui n'est plus fabriqué. À l'origine, Adolphe Sax prévoyait de construire 14 saxophones, répartis en deux familles de 7, l'une en *fa* et *ut*, l'autre en *sib* et *mib*, et c'est cette dernière, intégrée aux musiques militaires, qui a prévalu. Certains modèles en *fa* et *ut*, le C Melody notamment, ont connu une période de succès et n'ont pas totalement disparus, quoique rares.

Dans ma pratique courante j'utilise principalement trois déclinaisons de la famille des saxophones : soprano, alto et ténor ; plus rarement le baryton et le « C Melody », exceptionnellement les basse, sopranino ou tubax.

l'embouchure, la répartition des volumes internes et la vitesse et la pression d'air, permettent de travailler sur ces paramètres, et d'en renforcer et assouplir certains aspects. Les accessoires, et notamment le binôme bec et anche ainsi que leur attache, la ligature, sont aussi un outil précieux dans la pratique et l'exploration. Les différents paramètres du bec (ouverture, longueur de table, caractéristiques des rails, de la facette, de la chambre, etc.) et des anches qui doivent s'y adapter (force et patron de taille des anches), attachées par la ligature (différents modèles existent, variant les matériaux et les point et types de pression effectués), conditionnent la sonorité dans tous ses aspects (émission, timbre, dynamique) et par répercussion l'expression et l'esthétique du jeu instrumental. Cette variété de choix offerte à l'instrumentiste permet d'opérer des ajustements en fonction des contextes musicaux, et l'évolution constante des matériels à disposition renouvelle de manière continue les possibilités de recherche, qu'il s'agisse de trouver un équilibre pour jouer des répertoires anciens, ou d'explorer des possibilités avec la création contemporaine. En plus de ces ajustements, cette variété des outils est utile à la pratique, de par la diversité et la complémentarité des possibilités offertes. Les atouts comme les limites des différentes combinaisons bec/anche/ligature peuvent ainsi être utilisées pour développer les aspects correspondants du jeu instrumental. Par exemple, un matériel facile d'émission mais limité dans son amplitude dynamique donnera des repères de précision et aidera à trouver des solutions de compensation ; travail qui pourra être réinvesti au travers d'un autre matériel. Cette diversité permet de renouveler l'image auditive que l'instrumentiste a de son propre son, et cette imagination guide les ajustements techniques à opérer pour retrouver certaines de ces caractéristiques esthétiques avec d'autres matériels, selon les contextes. L'atelier de l'interprète comporte ainsi une variété d'instruments et d'accessoires, représentatifs d'une pluralité d'ajustements possibles et catalyseurs techniques et esthétiques dans le travail instrumental.

Le dispositif d'enregistrement peut aussi occuper une place importante dans l'atelier de l'interprète, par son usage dans le travail quotidien ou la récupération d'enregistrements de répétitions et concerts. L'enregistrement, sorte d'objectivation de son travail par l'instrumentiste, est le support permettant la relecture de l'interprétation en tant qu'œuvre (ou en tant qu'avant-texte). Son usage peut varier de la simple prise de distance à l'application de stratégies analytiques plus complexes, utilisant les outils développés par les *performance studies*⁵⁴⁹. L'accessibilité par l'outil informatique de modes de diffusion du son avec

⁵⁴⁹ Cf. I.2.4.2.

transformation de certains paramètres, comme la vitesse de défilement, permet de faciliter certaines démarches d'écoute et de stimuler l'imagination auditive.

L'interprétation peut se construire dans le temps et de manière raisonnée, occasionnant la tenue d'un journal de travail. Celui-ci est particulièrement utile lorsque le répertoire fréquenté est vaste, ou simplement pour aider à mener une réflexion sur sa propre pratique, pour laquelle la mémoire vive du musicien et ses impressions courantes ne sont pas toujours suffisantes. Ce journal, ou « main courante », peut être couplé avec des enregistrements, partitions ou annotations. Ma propre tenue d'un journal de travail (plus pratique que réflexif, dans sa forme première tout au moins) remonte à ma préparation du concours d'entrée au Conservatoire ; la rigueur de sa tenue est proportionnelle à la densité et aux enjeux des programmes travaillés. La collaboration avec Gérard Pesson fait l'objet d'une main courante particulière, mettant en relation les démarches de recherche et d'interprétation et faisant apparaître à la marge les activités extérieures au projet de création.

L'annotation de partition est habituelle pour l'interprétation de musique écrite, et se pratique tant dans le travail individuel qu'à la répétition. Ses utilités sont diverses : il peut s'agir de simples aide-mémoires, capteurs d'intention (souligner une nuance, une altération, *etc.*), ou d'éléments de réalisation technique (doigtés à employer, type d'attaque, *etc.*) ; il peut s'agir d'aide à la réalisation rythmique et de repères absents de la partie lue (battue de chef, jeu d'autres instruments, *etc.*) ; l'annotation de partition peut aussi consister en la réalisation d'un nouveau support, combinant les informations choisies par le compositeur à l'ajout d'informations déterminées par l'interprète, nouvelles ou complémentaires des premières, comme une traduction rythmique de partitions complexes. Lors de situations de collaboration entre musiciens, interprètes ou compositeurs, l'annotation est souvent le reflet, codifié et abrégé, des interactions en cours.

Interactions dans l'atelier

Très présente dans la partie mobile de l'atelier, la communication avec les partenaires (interprètes dont chef d'orchestre, compositeur, réalisateur en informatique musicale, producteur, *etc.*) est variable en fonction de l'effectif, de la situation musicale, des codes esthétiques plus ou moins partagés, de la présence ou non d'un directeur musical tiers, ou encore du temps imparti pour préparer le projet. Le degré de verbalisation dépend de l'espace laissé à l'expression de chacun, et de l'utilité de cette expression : lorsque les interprètes partagent une connaissance ou une expérience de certains répertoires, la compréhension mutuelle et la

construction d'une interprétation commune se fait sans discussions. Cet implicite rend l'observation des interactions parfois difficiles. Cette communication « infralinguistique » est aussi celle de l'interprète avec le public. Un discours accompagne parfois le concert (ou l'enregistrement), mais le moment musical est dénué de commentaire, et si la réception est essentiellement muette dans le contexte de la musique « savante », l'auditoire, par son attitude et son écoute, partage avec les interprètes des codes de communication.

Avec le compositeur, dans le cas où l'interprète est impliqué dans la création d'œuvres nouvelles de manière suffisamment active pour entraîner un dialogue, la communication prend une forme hybride dans laquelle la verbalisation occupe une place variable. Des références, des éléments techniques ou esthétiques, des descriptions du projet ou de l'œuvre, des validations ou interrogations quant au matériau musical proposé de part et d'autre sont les composantes de cette part verbale des échanges entre compositeur et interprète. Le compositeur peut avoir, à l'instar des partenaires interprètes – et du public de concert – une influence directe sur le jeu instrumental, ainsi qu'une influence à plus long terme par les pistes d'exploration ouvertes lors de la collaboration. Les autres interlocuteurs de l'interprète privilégient la communication verbale et parmi eux seul l'ingénieur du son (ou « directeur artistique ») influence directement, lors des enregistrements, le jeu instrumental ; les autres, entourage personnel ou professionnel (producteur, agent, partenaire « commercial », etc.) influencent l'activité de manière indirecte mais potentiellement importante, en prenant part à l'orientation générale du parcours de l'interprète.

Durant les années de collaboration, Gérard Pesson est pour moi un interlocuteur majeur, sans doute le seul avec lequel un échange est aussi soutenu. Le choix d'étudier la création d'un œuvre pour instrument principal et ensemble permet l'observation de différentes natures et temporalités d'interactions : depuis les prémices entre compositeur et interprète principal, puis l'intervention des institutions et professeurs (Université et Conservatoire, également producteur du concert) et des partenaires (éditeur et mécènes), et des responsables et musiciens de l'ensemble instrumental associé au projet.

II. 1. 4 Récapitulation : activités, répertoires et perspective de l'œuvre nouvelle

L'aperçu de mon parcours de saxophoniste, et surtout des années de formation, esquisse un cadre, un « milieu⁵⁵⁰ », favorable à la rencontre avec les compositeurs et à la mise en œuvre du projet de création. De nombreuses institutions musicales pédagogiques et professionnelles françaises (écoles, concours, orchestres, festivals) sont liées plus ou moins directement au Conservatoire et participent au tissage d'un réseau dans lequel la musique dite contemporaine occupe une place importante, devenant un passage obligé des saxophonistes⁵⁵¹. La pratique de ces répertoires et l'organisation des cursus préparent les musiciens et favorisent la rencontre avec les compositeurs de toutes générations, étudiants et professeurs notamment. Pour ce qui est de notre projet, c'est la création de l'œuvre de Ryo Daïnobu, intégrée dans un parcours d'étude dont elle a marqué l'aboutissement qui a été à l'origine de son lancement, et ce sont les contenus culturels et techniques de la formation qui constituent les premiers outils de sa réalisation.

S'il y a un environnement favorable au travail collaboratif, les contenus de nos répertoires et catalogues semblent en revanche y présenter un obstacle. Le saxophone est en effet pratiquement absent de la musique de Gérard Pesson, avec laquelle mon parcours ne présente que peu de points de convergence. Un des enjeux du projet de création réside donc dans la réduction de cette distance, et la gestion de cette contrainte peut être un levier pour l'étude du processus : le rapprochement nécessaire, l'« accordage » entre compositeur et interprète, n'est pas ici préalable au processus de création, ni ne repose sur des données implicites. Ces références communes doivent se construire au sein même du travail collaboratif et devenir, par leur explicitation, disponibles à l'étude.

⁵⁵⁰ Au sens où l'entend l'écologie culturelle, telle que la définit Bateson, auquel se réfèrent des musicologues britanniques précédemment cités, notamment Eric Clarke.

⁵⁵¹ Au moins dans le cas du suivi d'études supérieures.

II. 2 Sept années d'interactions

Mais ce n'est pas un vain mot de dire que tout cela se prépare, s'origine⁵⁵².

Le projet musical débute entre les mois de juin et d'octobre 2010, quand le compositeur répond à ma sollicitation : les premiers jalons d'une collaboration sont alors posés. L'observation du processus doit commencer dès les prémices de la création, l'étude des premières phases étant une priorité du projet de recherche. Ce chapitre expose d'abord l'axe selon lequel la création est observée, puis les choix méthodologiques effectués pour le collectage et le traitement des données. Un déroulement chronologique du projet est ensuite présenté, divisé en phases déterminées par l'analyse des informations recueillies. L'« accordage » entre compositeur et interprète, dont la nécessité est une caractéristique du projet, fait l'objet d'une troisième partie, suivie d'une exposition des contraintes compositionnelles propres à l'œuvre créée et de la manière dont elles sont partagées dans le travail collaboratif. Certains aspects précis de la fabrication donnent lieu à un rapprochement de l'activité du compositeur et des interprètes, ceux-ci agissant alors de concert sur des éléments communs, dans l'exercice d'un même artisanat : ce type d'interaction est étudiée dans une dernière partie.

II. 2. 1 Modalités d'observation

L'étude des processus de création musicale *in vivo* passe par le recueil de données issues de l'observation d'ateliers « habités⁵⁵³ ». Selon l'approche choisie, les méthodologies de traitement de l'information et les aspects de la création renseignés diffèrent.

II. 2. 1. 1 Processus créateur et interactions : définition d'un axe d'observation

L'axe d'observation choisi pour cette étude envisage le processus créateur selon les interactions entre compositeur et interprète : cette observation « de l'intérieur » limite l'intrusivité du procédé, en collectant les données produites par la collaboration artistique-

⁵⁵² Gérard Pesson, à propos de notre projet de création, dans un courrier électronique du 19 août 2015. Tous les courriers électroniques du compositeur cités me sont adressés, sauf indication contraire.

⁵⁵³ N. Donin et J. Theureau, « Ateliers en mouvement », art cit, p. 9.

même. Sans préjuger d'une hiérarchie entre les informations recueillies, celles-ci font l'objet d'un archivage systématique.

II. 2. 1. 2 Méthodologie de collectage et de traitement des données

La communication avec Gérard Pesson prend différentes formes et passe par plusieurs médias : courriers électroniques, entretiens écrits et oraux, séances de travail avec instrument, répétitions de l'œuvre en ensemble, conversations téléphoniques, transmissions de document ou rencontres informelles. Ces échanges sont systématiquement enregistrés, sauf les conversations téléphoniques ou les rencontres informelles, lesquelles font l'objet de comptes-rendus rédigés *a posteriori*. Les lectures de l'œuvre avec l'ensemble instrumental complet sont filmées sous deux angles différents et les partitions annotées sont conservées ; tous les enregistrements font l'objet de transcriptions *verbatim* systématiques pour leurs composantes verbales.

Ces principes de collectage sont mis en place dès le début du travail, le démarrage du projet est identifié lors d'un courrier électronique du 13 juin 2010, et poursuivis jusqu'à la l'achèvement de la partition le 17 mars 2017.

Revue typologique et quantitative

Au cours de ces six années et 9 mois, le maintien de ce canal d'observation a permis de collecter :

- 1394 courriers électroniques⁵⁵⁴
- 2 entretiens écrits
- 6h50 d'entretiens retranscrits (5 séances)
- 6h30 de séances de travail avec instrument enregistrées et retranscrites (5 séances, à laquelle on peut ajouter une séance d'1h 20 enregistrée, avec le trompettiste de l'ensemble)
- 7 heures de répétition en ensemble en présence du compositeur, filmées (2 angles) et retranscrites (2 séances espacés) (comprenant un filage de chaque version)

⁵⁵⁴ Répartis de manière équivalente : j'ai reçu en tout 20 messages de plus que je n'en ai envoyé.

- 2 versions de la partition :
 - version 1 : 28 pages de partition manuscrite (23 envois), 44 pages de partition saisie (en 15 versions comportant des corrections) et 52 pages de parties séparées (8 instruments)
 - version 2 : 52 pages de partition manuscrite (53 envois), 92 pages de partition copiée (28 versions, avec des corrections) et autant de parties séparées que la première version (53 pages réparties en 8 instruments⁵⁵⁵)
 - Annotations : pour chacune de ces deux versions, les 44 et 38 pages de la partition ainsi que les 52 pages de parties annotées lors des séances de lecture ont été archivées ; la partition en deux exemplaires : celui du compositeur et celui du chef d'orchestre.
- 109 comptes-rendus de conversations téléphoniques
- 5 comptes-rendus de rencontres informelles
- 33 enregistrements audio échangés (jeu instrumental au saxophone, et un document de trompette et deux d'ensemble)
 - 22 enregistrements au saxophone (sans partition, éléments courts)
 - 10 enregistrements de la partie de saxophone écrite (6 de la première version et 4 de la seconde)
 - enregistrement d'une séance de 1h20 avec trompettiste
- 41 documents divers (notes de travail, descriptions de l'œuvre, extraits de journaux, partitions d'autres œuvres, etc.)
 - 2 extraits de journal
 - 1 extrait de journal de l'œuvre
 - 1 transmission de notes de travail
 - 11 partitions (d'autres œuvres)
 - 17 photos

⁵⁵⁵ La lecture de la version 2 ayant eu lieu avant la fin de l'écriture de la partition, le matériel en question est incomplet (4 parties de l'œuvre sur 7).

- 4 enregistrements d'œuvres de Gérard Pesson
- 2 notes de relecture de la partition
- 3 notes de commentaires sur l'œuvre jouée

Ce collectage représente une importante somme de données verbales (le logiciel de gestion de données utilisé compte plus d'un million de mots, auxquels il convient de soustraire des redondances propres à certains types de documents, comme les courriers électroniques), lesquelles données sont traitées pour être analysables dans leur ensemble.

Traitement initial des données

Qu'il s'agisse du réglage de l'interaction entre observateur(s) et observé(s), ou du problème de l'hypermnésie (notamment numérique) qui risque de transformer le généticien en archiviste, les questions étaient posées par de Biasi en termes de difficultés pratiques à anticiper⁵⁵⁶.

J'utilise le logiciel « pour l'analyse de données qualitatives⁵⁵⁷ » NVivo, porté à ma connaissance par des études musicologiques anglophones de Mark Doffman et Amanda Bayley (présentées plus haut⁵⁵⁸), pour la gestion de ces données verbales. Les premiers aspects utiles de cette solution logicielle pour une telle base de données concernent le classement des informations, le système d'indexation automatique des retranscriptions et les possibilités de requêtes textuelles (fréquences de mots, références, synapsie). Les contenus de la base de données sont ensuite associés à des mots-clés, de manière automatique ou manuelle. La solution automatique n'étant pas satisfaisante dans le cadre de cette étude, l'intégralité des données verbales recueillies (et transcrites) sont associées – « encodées » selon le vocabulaire du logiciel – à des mots-clés (ou « nœuds ») manuellement.

L'idée de respecter la « logique interne spécifique à l'activité étudiée⁵⁵⁹ » conduit à définir ces mots-clés au fur et à mesure des analyses textuelles opérées sur les éléments collectés. Mon procédé consiste à repérer les éléments significatifs selon une pluralité de critères (musicaux, informations sur l'œuvre, l'instrument, le processus ; relatifs à la conceptualisation ou la réalisation du projet ; relatifs à l'état psychologique ou au rapport social ; reflétant des interactions ou activités liées directement ou indirectement au projet), puis

⁵⁵⁶ N. Donin, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création », art cit, p. 16 ; P.-M. De Biasi, « L'horizon génétique », art cit.

⁵⁵⁷ *Logiciel NVivo pour la recherche qualitative | QSR International*, <http://www.qsrinternational.com/nvivo-french>, (consulté le 16 janvier 2017).

⁵⁵⁸ Cf. I.3.4. et I.3.5.

⁵⁵⁹ N. Donin et J. Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », art cit, p. 48.

à filtrer ces critères en fonction des redondances et relations observées entre les données ainsi associées. Ainsi, lorsque des mots-clés restent isolés, ou n'ont pas d'impact observable sur l'évolution quantitative ou qualitative des données collectées, alors la pertinence du mot-clé est remise en question : soit celui-ci est réassocié à une autre thématique, soit le moment du processus est identifié comme exceptionnel, ou soit encore un ensemble de thématiques est réévalué, ainsi que la méthode d'association des données concernées. Les listes de mots-clés ont ainsi été révisées au fur et à mesure de l'évolution de la base de données, en regroupant ou divisant certains éléments, et ont été remises en question tout au long de la période de collectage.

Cette volonté de « laisser parler les données », aussi rigoureuse soit-elle dans son application, reste le résultat de choix et de ma perspective de musicien interprète. Une approche d'orientation plus psychologique ou statistique par exemple conduirait à des traitements et des résultats différents. En l'occurrence, le fait même de ma participation à la génération des données entraîne une forme de cohérence propre à une telle étude de terrain, menée à la première personne. Il s'agit d'informations générées par et pour un musicien, et les stratégies d'interrogations des données sont subordonnées aux spécificités de cette lecture et aux facultés de compréhension et de contextualisation inhérentes à une pratique artistique.

L'« encodage » de l'ensemble des données, une fois confirmé sur le processus dans son entier, permet d'observer les thématiques abordées sur toute la durée du projet ou des périodes définies, sur la totalité des documents ou certains types de médias sélectionnés ; cela permet de comparer des éléments (interlocuteurs, thématiques, etc.) et de recouper les critères de recherche : croiser l'ensemble des mots-clés avec les dates d'enregistrement ou de transmission des documents⁵⁶⁰ permet par exemple d'observer des évolutions dans le temps et de repérer des interactions entre contenus. Cette observation de métadonnées, des contenus au second degré, est utile en raison de la masse des données en question, mais aussi par la nature même de ces contenus : de nombreux éléments impropres à la divulgation sont ainsi rendus directement utiles à l'étude. Les évolutions dans les thématiques abordées, la densité des échanges ou les fréquences textuelles permettent de dégager la structure du projet musical et de son déroulement, et de repérer différentes phases du travail d'après la nature des interactions observées et non pas uniquement en fonction des résultats artistiques ou selon des conceptions

⁵⁶⁰ Ce type de requête est désigné par le logiciel comme « matrice de croisement ».

importées. Cette méthodologie permet ainsi de répondre à une préoccupation majeure des études sur la création, celle de s'intéresser aux *processus* plutôt qu'aux seules œuvres.

Parmi les données non verbales toutes ne sont pas transcrites sous forme de documents textuels : les enregistrements de séquences musicales et les différents états de la partition font l'objet de démarches analytiques adaptées, et un dossier génétique est ainsi constitué, mettant en parallèle les évolutions de l'œuvre écrite et de l'œuvre jouée. Le son instrumental préliminaire à l'écriture de la partition y est considéré comme avant-texte. Les résultats de ces analyses sont finalement mis en relation avec la base de données générale par une utilisation similaire de mots-clés, permettant de relier les différentes phases du processus aux différents types d'avant-textes et de résultats musicaux.

II. 2. 2 Fabrication de *Blanc mérité* : chronologie d'un processus

Une présentation du déroulement de la création permet de montrer certains des enjeux artistiques du projet et de donner des repères basés sur un premier niveau d'analyse des données collectées.

II. 2. 2. 1 Place de la partition

Il me semble que l'écriture doit toujours être adossée à ce formidable pragmatisme qui est une des conditions de la musique. Ce qui n'empêche pas de chercher aussi dans l'écriture, sans paradoxe, une élégance qui fasse que le signe soit à la fois une recette et un chemin mystérieux. Il faut se défier des byzantinismes dans les solutions graphiques, dans la signalétique et forger au plus près du résultat attendu ce qui sera la bonne interface d'entente (là encore dans les deux sens) entre le compositeur et l'instrumentiste⁵⁶¹.

Les éléments de contextualisation donnés plus haut⁵⁶² situent la place de la partition dans le travail de Gérard Pesson, au sein des « modalités » de son travail compositionnel et de sa réflexion sur l'œuvre, de même qu'ils montrent l'importance du texte musical dans ma formation et mon quotidien d'instrumentiste. Notre projet se situe de plus dans un milieu de pratique et de recherche désignant volontiers l'œuvre par la partition⁵⁶³. Si cette tendance est tempérée ici par une volonté de considération élargie du fait musical, l'écriture et la

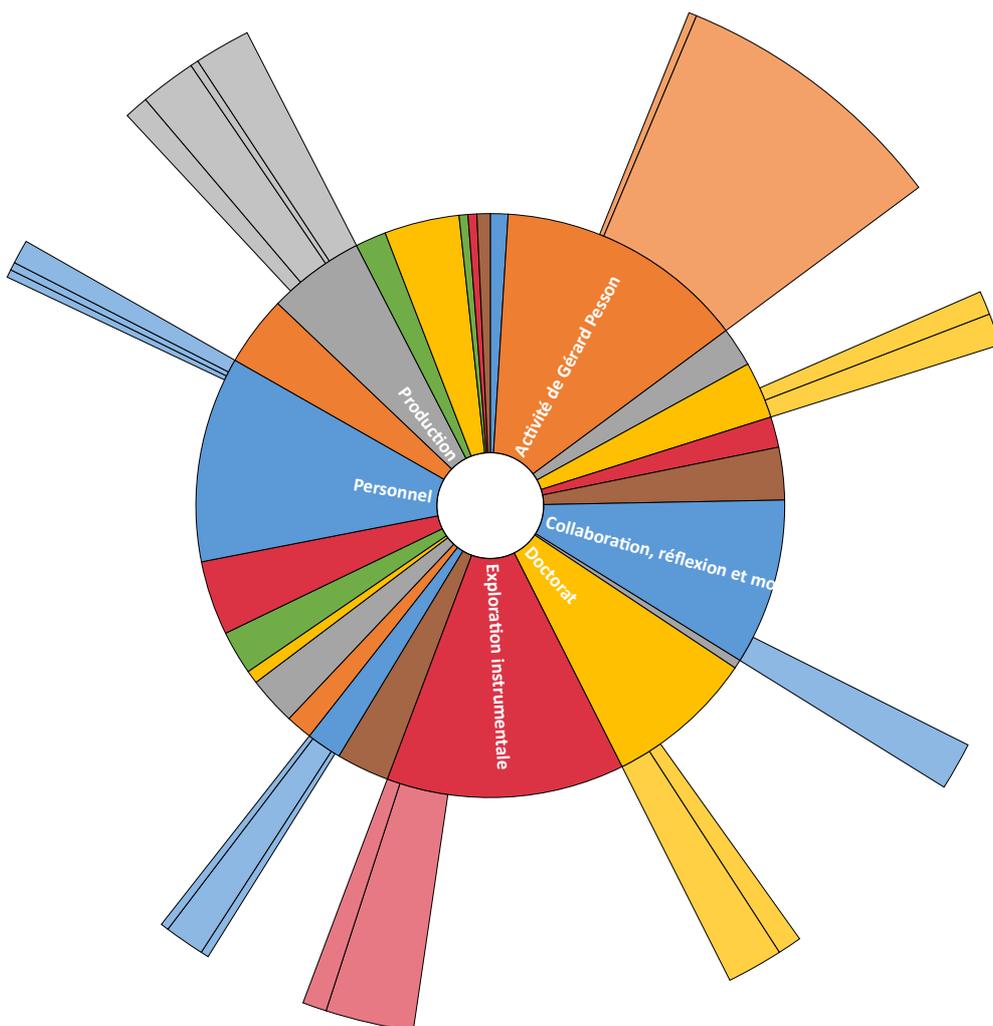
⁵⁶¹ Gérard Pesson, entretien écrit du 17 juillet 2011

⁵⁶² Cf. II.1.3.1.

⁵⁶³ Voir par exemple que l'envoi de la partition est la seule condition (après acceptation du dossier) pour recevoir effectivement l'aide à la création musicale du Ministère de la Culture.

transmission de la partition restent un marqueur fort du déroulement de notre projet de création. L'envoi par Gérard Pesson de la première page de la partition marque ainsi un basculement entre deux phases, comme en témoigne le changement dans les contenus de nos échanges.

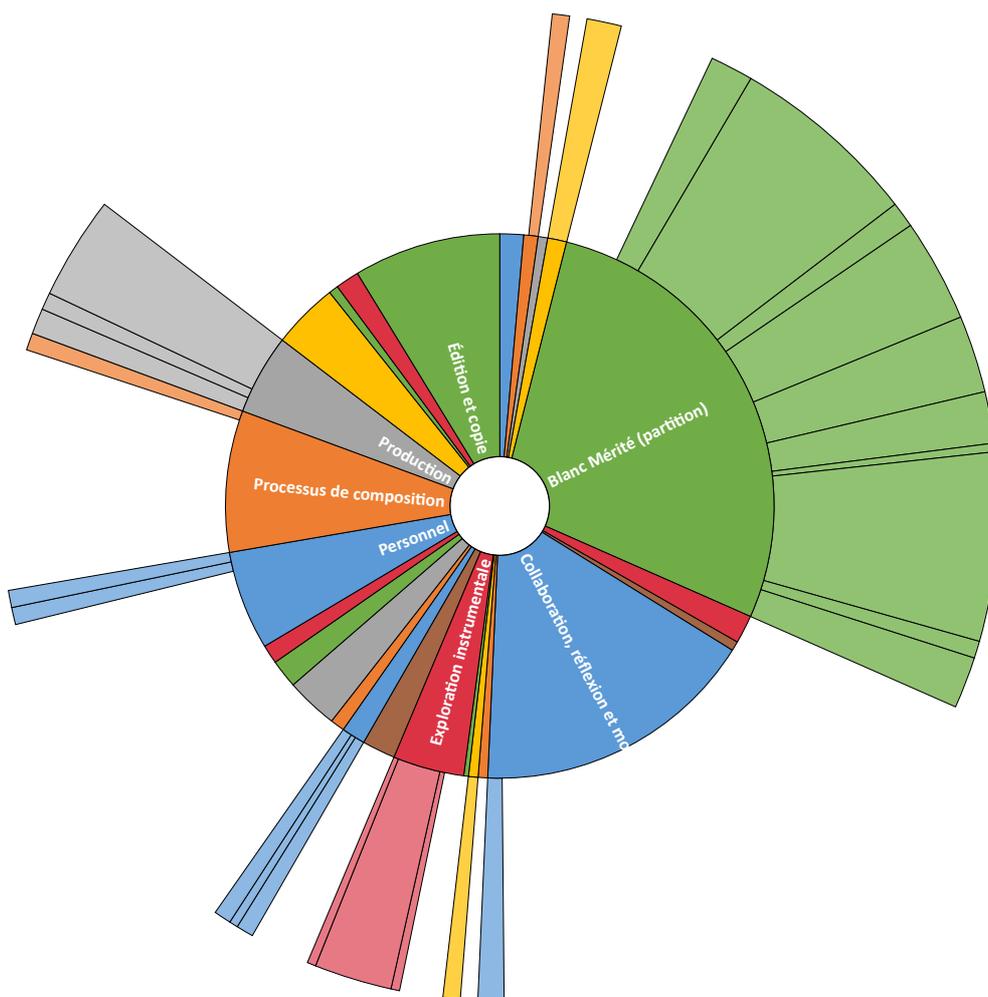
Les schémas suivants sont d'un format que j'ai beaucoup utilisé pour l'exploration des données, parce qu'ils permettent de visualiser rapidement les mots-clés principaux pour un ensemble de contenus (en permettant plusieurs niveaux de déploiement, correspondant à des sous-catégories de classement) ; ces deux exemples représentent les deux phases en question et le basculement occasionné par la transmission de la première page de la partition (chaque schéma est suivi d'un tableau contenant un relevé des principaux mots-clés, rangés par ordre d'importance).



Nœuds	Nombre de références d'encodage	Agréger le nombre de références d'encodage	Nombre d'éléments encodés	Agréger le nombre d'éléments encodés
Nœuds\Exploration instrumentale	40	58	40	54
Nœuds\Activité de Gérard Pesson	21	57	14	37
Nœuds\Personnel	42	47	42	45
Nœuds\Collaboration, réflexion et modalités	32	38	30	35
Nœuds\Activité de Gérard Pesson\Œuvres de Gérard Pesson	35	35	25	25
Nœuds\Doctorat	24	34	22	30
Nœuds\Production	4	22	4	13

Figure 5. Schéma représentant les principaux thèmes des échanges pour les collectées entre le 28 janvier et le 28 août 2016 (hors séance de travail avec instrument⁵⁶⁴)

⁵⁶⁴ Les parties du disque sont d'une surface proportionnelle au nombre d'utilisation des mots-clé ; le second niveau de développement représente un second niveau d'arborescence, quand des mots-clés mineurs sont associés à un thème principal, comme ici « doctorat » ou « exploration instrumentale ».



Nœuds	Nombre de références d'encodage	Agréger le nombre de références d'encodage	Nombre d'éléments encodés	Agréger le nombre d'éléments encodés
Nœuds\Blanc Mérité (partition)	11	99	11	67
Nœuds\Collaboration, réflexion et modalités	57	60	54	56
Nœuds\Édition et copie	31	31	31	31
Nœuds\Processus de composition	28	30	26	27
Nœuds\Blanc Mérité (partition) Commentaires sur la partition	22	22	22	22
Nœuds\Blanc Mérité (partition) Transmission de la partition	22	22	22	22
Nœuds\Personnel	17	21	17	21
Nœuds\Production	0	17	0	14

Figure 6. Schéma représentant les principaux thèmes des échanges pour les collectées entre le 28 août et le 21 septembre 2016 (hors séance de répétition)

La comparaison entre ces deux schémas montre que la partition de *Blanc mérité* devient de loin le sujet principal des échanges, et qu'elle induit de nouvelles modalités de collaboration, comme l'indique l'importance prise par ce second mot-clé.

En amont de cette écriture et communication de la partition, la phase préparatoire a duré plus de six années. L'étude des données relatives à cette longue période, abondantes, permet de repérer des évolutions que j'ai regroupées en 5 étapes, dont les débuts sont identifiés par association à des moments clé de la création ; la phase suivante est divisée en trois parties, la première s'achevant avec la première lecture en ensemble de l'œuvre, laquelle donnera lieu à une révision complète du manuscrit, objet de l'étape suivante du processus ; la dernière étape va jusqu'à l'achèvement de la partition. La phase 3 commence lorsque la seconde version de l'œuvre est distribuée (et interprétée) par les musiciens. La dernière phase, échappant à la portée de cette étude, commence avec la création publique de l'œuvre et se poursuit avec son enregistrement pour le disque⁵⁶⁵.

II. 2. 2. 2 Déroutement

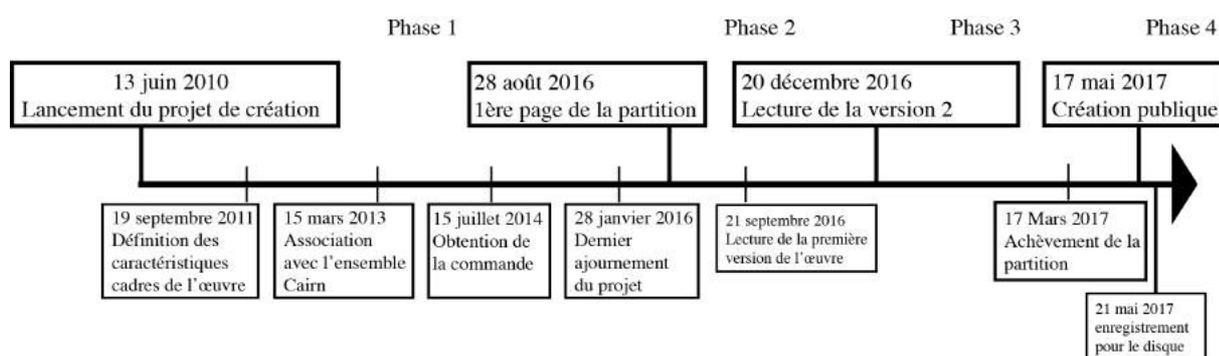


Figure 7. Chronologie du processus

Cette chronologie schématique récapitule les principales étapes du processus de fabrication de l'œuvre : comme il apparaît, la phase préparatoire, souvent la moins documentée dans les études sur les processus créateurs en musique⁵⁶⁶, est ici d'une durée largement supérieure aux deux suivantes.

Phase I, étape 1 : lancement

Je résumerais donc mes attentes de la manière suivante : j'espère pouvoir trouver un accès vers votre musique à partir de mon identité d'interprète, et, probablement en cherchant de nouvelles traductions sonores, de parvenir à en trouver une résonance différente, d'y porter un regard personnel orienté selon le prisme d'un saxophone, et peut-être d'en dévoiler un aspect nouveau pour l'auditeur⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ À paraître, sur un disque monographique de l'ensemble Cairn, sur le label Æon.

⁵⁶⁶ Cf. I.4.2.3.

⁵⁶⁷ Extrait de réponse au questionnaire que m'a envoyé Gérard Pesson le 8 septembre 2011.

Le lancement du projet est identifié dans les échanges avec le compositeur dans un courrier électronique daté du 13 juin 2010, par lequel je le sollicite pour écrire une œuvre nouvelle et lui expose l'idée d'une recherche parallèle, sorte de développement du travail sur la création des *Miniatures* de Ryo Dainobu auquel Gérard Pesson avait participé en tant que tuteur pédagogique⁵⁶⁸. Les 15 premiers mois sont le théâtre d'échanges assez discontinus, il s'agit surtout de se rencontrer pour définir ce projet : les « modalités de contact et de rendez-vous » sont le mot-clé principal identifié durant cette période, témoignant des difficultés à inscrire le projet dans l'agenda du compositeur. À ce stade, les caractéristiques de l'œuvre projetée ne sont pas encore définies, si ce n'est le principe d'une pièce pour saxophone et ensemble, et d'un *modus operandi* fait de rencontres régulières entre compositeur et interprète. Ces quelques mots de Gérard Pesson renseignent un aspect du processus compositionnel à son commencement :

Le projet d'une œuvre est parfois une tension utopique vers un impossible à faire. La description du projet se révèle parfois être comme un moule en cire perdue, la silhouette par défaut, la révélation en négatif de ce qui était postulé. Mais ce faisant, je sais parfaitement ce qui se glisse d'ambiguïté, de jeu, de malice, d'auto-méfiance et d'autodérision dans cette prescription en double aveugle. Comme dans l'effet placebo, le patient pense avoir guéri, mais c'est le médicament inopérant qu'il avait pris. N'est-ce pas la guérison qui compte⁵⁶⁹ ?

Phase I, étape 2 : contours de l'œuvre

Cette seconde étape, d'une durée comparable à la première (18 mois), voit se définir des caractéristiques cadres de l'œuvre : il s'agit d'un octuor pour saxophone et flûte, clarinette, trompette, accordéon, violon, alto et violoncelle, dont la voix soliste serait une « ligne d'horizon⁵⁷⁰ » plutôt qu'un instrument virtuose accompagné par un ensemble. Gérard Pesson choisit un titre à cet octuor, en référence à l'artiste Roman Opalka⁵⁷¹, dont il avait noté le décès dans son journal le 9 août 2011.

Je pense beaucoup à notre musique. Un premier titre m'est venu (*Blanc mérité* - cela vient de l'artiste Roman Opalka). Mais ce n'est encore qu'une hypothèse de travail⁵⁷².

La suite verra, après quelques hésitations, l'hypothèse de travail confirmée.

⁵⁶⁸ Cf. I.4.1.

⁵⁶⁹ Extrait de réponse de Gérard Pesson au questionnaire par moi envoyé le 17 juillet 2011.

⁵⁷⁰ GP, dans un entretien du 28 novembre 2011 : « C'est-à-dire que c'est votre couleur qui est la ligne d'horizon, votre technique, ce qui va s'imposer naturellement [...] »

⁵⁷¹ À propos de Roman Opalka, voir II.2.4.4.

⁵⁷² GP, dans un courrier électronique daté du 8 octobre 2011.

L'œuvre existe par ailleurs sous forme de description : les premières sont transmises oralement lors de nos entretiens, et puis une version écrite destinée aux dossiers de demandes de financement m'est envoyée le 29 janvier 2013⁵⁷³. Cette étape est aussi celle des premiers sons de saxophone, lors de deux séances préparatoires, l'une avec le saxophone ténor et l'autre le soprano. Ces présentations instrumentales sont assez générales, avec quelques questions plus ciblées du compositeur sur la coloration possible du son du saxophone par le souffle.

Phase I, étape 3 : avec l'ensemble Cairn

Une évolution marquante du projet se fait avec l'association de l'ensemble Cairn⁵⁷⁴ : les musiciens, familiers du travail de Gérard Pesson, préparaient depuis plusieurs années un disque monographique du compositeur, et j'avais déjà mentionné *Blanc mérité* au directeur musical de l'ensemble, Guillaume Bourgogne. Le travail avec un ensemble constitué facilite les démarches liées à la production, et contribue à rattacher le projet de création à des temporalités plus étendues de l'activité du compositeur. *Blanc mérité* se rapproche ainsi d'un autre projet de création initié quelques années auparavant par l'ensemble Cairn, *Carmagnole*, œuvre instrumentale qui se révélera être le pendant de notre projet, œuvre cousine, ludique et à l'« opposé » de *Blanc mérité*. Les difficultés matérielles semblent proches de se résoudre (le mot clé « production » reste très présent en cette période de préparation de dossiers de commande), et au cours de ces 16 mois les descriptions de *Blanc mérité* s'affinent⁵⁷⁵, alors que certains emplois du saxophone se précisent.

Pour moi le caractère soliste vient d'abord du fait que c'est une pièce qui s'écrit entre vous et moi. Et je veux laisser infuser cela⁵⁷⁶...

Phase I, étape 4 : commande obtenue

L'obtention d'une « commande » permet de libérer les échanges de cet obstacle matériel, l'observation des relations entre les mots-clés montre les problèmes de production ne sont plus un obstacle aux questions artistiques. Le concert de création est organisé et un

⁵⁷³ Cette description est reproduite à la partie II.2.4.4.

⁵⁷⁴ Ensemble instrumental fondé en 1997 par le compositeur Jérôme Combier avec Guillaume Bourgogne comme directeur musical.

Ensemble Cairn - ensemble, <http://ensemble-cairn.com/?langue=fr#ensemble>, consulté le 17 janvier 2017.

⁵⁷⁵ Cf. II.3.1.3.

⁵⁷⁶ GP, dans une séance de travail le 20 décembre 2013.

calendrier est enfin posé : en juillet 2014, date d'attribution de la commande, le projet a 4 ans et le doctorat devrait être déjà terminé, selon les caractéristiques de ce cursus.

Cette étape montre une nette évolution dans le projet, et les échanges avec Gérard Pesson matérialisent 2 modalités de son travail compositionnel :

- « argumentaire et/ou journal de l'œuvre⁵⁷⁷ » : Gérard Pesson me transmet le journal de *Blanc mérité* durant l'été 2015 ;
- « constitution du matériau et/ou structure⁵⁷⁸ » : des questions précises sur le saxophone montrent l'évolution de la recherche de matériau, ainsi que des envois de documents (tablatures, enregistrements).

Une comparaison du déroulement de cette étape avec la suivante montre que la réception de tablatures au printemps, puis le partage du journal de l'œuvre durant l'été, suivi d'échanges rapides entre questions (du compositeur) et enregistrements de saxophone menaient à la modalité suivante du travail, à savoir la « composition proprement dite », c'est-à-dire la rédaction de la partition. Les ateliers de compositeur et d'interprète se sont connectés avec de nouveaux outils, dont un dossier informatique partagé, dans lequel sont déposés de nombreux enregistrements, des notices explicatives et des tablatures ; les conversations téléphoniques, moyen d'obtenir des réponses rapides à des questions précises et jusqu'alors peu utilisé, se multiplient (une conversation durant les 4 années des 3 premières étapes, 7 dans cette seule période de 14 mois). Entre l'été et l'automne 2015 *Blanc mérité* a « failli » être composé ; les échanges se tarissent ensuite durant l'hiver et un report est finalement demandé par le compositeur, ouvrant la dernière étape de cette longue phase initiale.

Phase I, étape 5 : vers la partition

Cette étape commence comme une redite de la précédente : en 7 mois le processus se réactive, les échanges se densifient (plus d'un courrier électronique par jour, 11 conversations téléphoniques, une trentaine de fichiers son), un long entretien en juin 2016 repose les bases du projet, une séance de travail avec instruments au début du mois d'août témoigne des préoccupations ciblées du compositeur. Durant ce mois d'été favorable à l'activité compositionnelle⁵⁷⁹ les échanges sont très nombreux et le pas reste tout de même difficile à

⁵⁷⁷ Cf. II.1.3.1. « Les sept modalités du travail compositionnel ».

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Ainsi qu'il apparaît à la lecture du journal de Gérard Pesson, cf. II.1.1.2.

franchir : une certaine confusion ressort quant aux sons multiples notamment, et après une cristallisation de ces difficultés visibles dans un échange du 25 août, allant jusqu'à présumer de l'infaisabilité du projet, la première page du manuscrit de *Blanc mérité* est finalement composée et je reçois les 14 premières mesures le 28 août à 18h22.

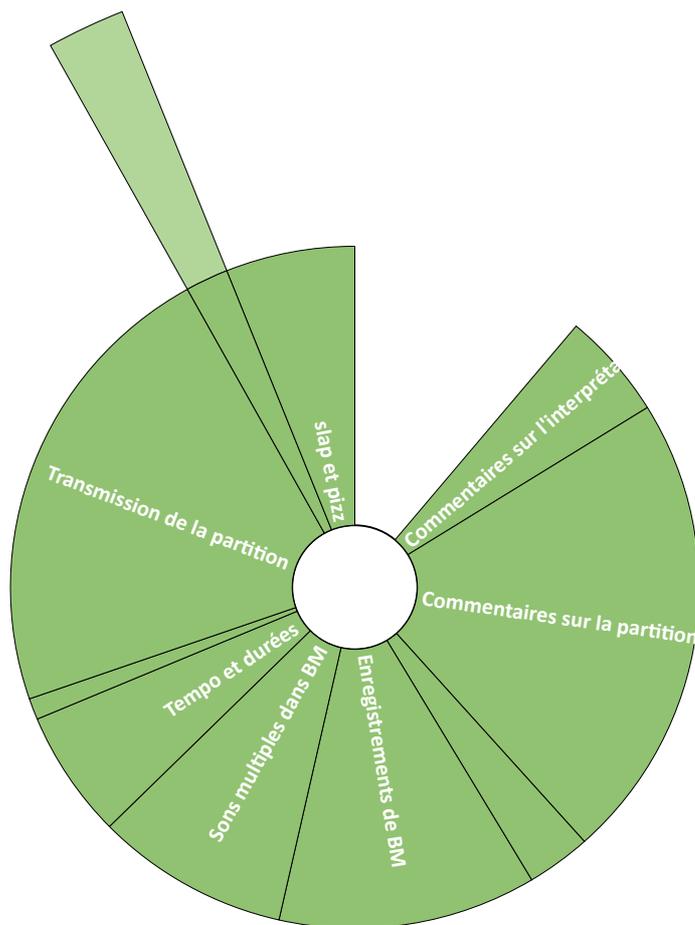
Comme annoncé, voici le début de BM : les 17 premières secondes⁵⁸⁰.

Phase II, étape 1 : *Blanc mérité*, première version

Cette étape de 25 jours, très courte en comparaison de toutes les parties composantes de la phase I, est marquée par la partition, désormais support essentiel des échanges, qu'ils soient de nature verbale ou qu'il s'agisse de son instrumental. Durant 23 jours, du 28 août au 19 septembre, Gérard Pesson m'envoie de nouvelles pages quotidiennement, de manière ininterrompue, pages auxquelles répondent de nombreux enregistrements de la partie de saxophone, et les modalités 5, 6 et 7 de son travail compositionnel affichent une quasi-simultanéité, puisque la copie, et sa relecture (comportant des corrections d'erreurs aussi bien que des corrections d'auteur) démarre 10 jours après l'écriture des premières mesures.

Cette étape du processus créateur de *Blanc mérité* termine avec une lecture par l'ensemble Cairn des pages composées, le 21 septembre, et la transmission au compositeur de l'enregistrement d'un filage réalisé lors de cette séance.

⁵⁸⁰ GP, dans un courrier électronique du 28 août 2016.



Nœuds	Nombre de références d'encodage	Agréger le nombre de références d'encodage	Nombre d'éléments encodés	Agréger le nombre d'éléments encodés
Nœuds\Blanc Mérité (partition)Transmission de la partition	22	22	22	22
Nœuds\Blanc Mérité (partition)Commentaires sur la partition	22	22	22	22
Nœuds\Blanc Mérité (partition)Enregistrements de BM	12	12	12	12
Nœuds\Blanc Mérité (partition)Sons multiples dans BM	9	9	8	8
Nœuds\Blanc Mérité (partition)Tempo et durées	6	6	6	6
Nœuds\Blanc Mérité (partition)slap et pizz	6	6	6	6
Nœuds\Blanc Mérité (partition)Commentaires sur l'interprétation de la partition	5	5	5	5

Figure 8. Détail des mots-clés liés à la partition⁵⁸¹

⁵⁸¹ Il s'agit du développement du mot-clé « partition » du dernier schéma proposé. À propos du schéma, cf. II.2.1.1.

Phase II, étape 2 : *Blanc mérité*, version révisée

Il me semble que, techniquement parlant, je ne peux pas faire autrement que de réécrire en passant par un nouveau manuscrit, avec parfois renvois d'insert de mesures anciennes si elles s'avèrent intouchées⁵⁸²...

Une conséquence imprévue de la première séance de lecture est une révision complète de l'œuvre, réalisée sous forme d'un nouveau manuscrit. Cette étape du travail créateur voit une nouvelle évolution de sa dimension collaborative, notamment au travers de sollicitations que je reçois du compositeur quant aux changements à apporter à la première version de la partition, ainsi que par un projet périphérique : j'ai réalisé une transcription pour octuor de la *Rhapsodie* de Claude Debussy, destinée à figurer au concert de création de *Blanc mérité*, et Gérard Pesson procède à des relectures attentives de ce travail. Les 27 pages manuscrites de la version révisée de *Blanc mérité* se voient confirmées – mais des corrections de détails restent possibles – lors d'une seconde séance de lecture le 20 décembre 2016 : rendez-vous est donné aux musiciens le 16 mai 2017, pour la préparation du concert de création du lendemain.

Phase II, étape 3 : achèvement de la partition

Durant les trois derniers mois du travail compositionnel, les échanges s'intensifient (la moitié des conversations téléphoniques relevées sont passées durant cette période) et les 24 dernières pages du manuscrit (sur 52) y sont composées. L'utilisation du saxophone soprano dans les deux dernières parties de *Blanc mérité* fait l'objet de nombreuses discussions et d'une séance de travail. Un peu à la manière de la transcription de Debussy dans la période précédente, Gérard Pesson se fait à nouveau relecteur durant cette période : en miroir de mes révisions des « épreuves » de la partition, il relie attentivement le texte de ma thèse.

Récapitulation

Ce déroulement chronologique témoigne des multiples enjeux, matériels et artistiques, qu'implique le projet de création, et la portée de ramifications très en amont de la période d'écriture de la partition. Une comparaison des contenus de ces échanges permet de donner une vue d'ensemble des évolutions tout au long du processus, repérables dans les thématiques abordées, ou simplement au travers de données textuelles brutes : les sujet principaux sont d'abord les modalités de contact, puis les questions de production, rejointes par l'exploration instrumentale, dépassée par les sujets personnels durant la période I.4 (reflet des difficultés à faire avancer le projet), avant un retour des questions instrumentales à la fin de la première

⁵⁸² GP, dans un courrier électronique du 25 septembre 2016.

Blanc mérite : chronologie

Phase 1

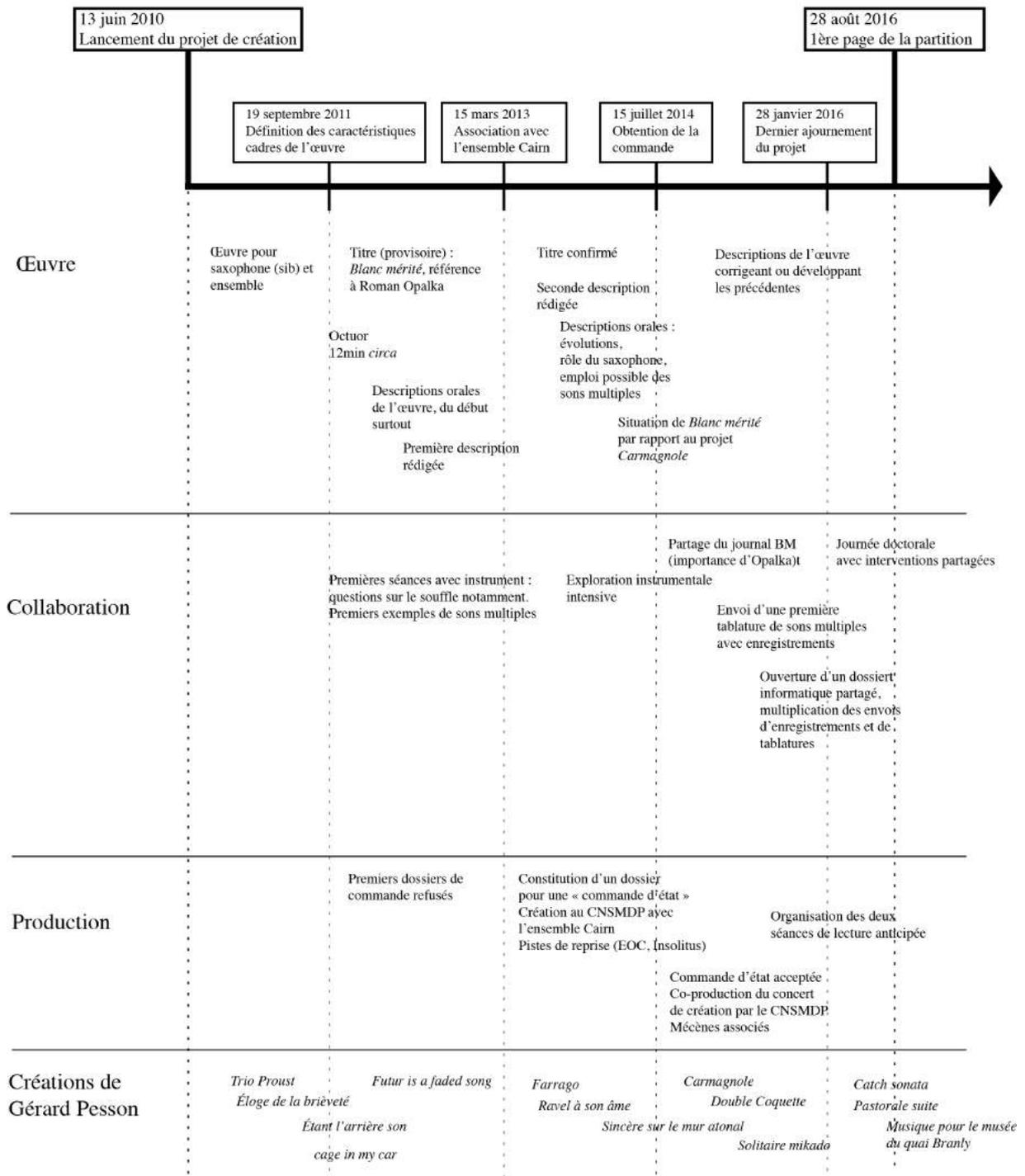


Figure 10. Chronologie détaillée de la première phase du processus de fabrication de *Blanc mérite*

Blanc mérite : chronologie

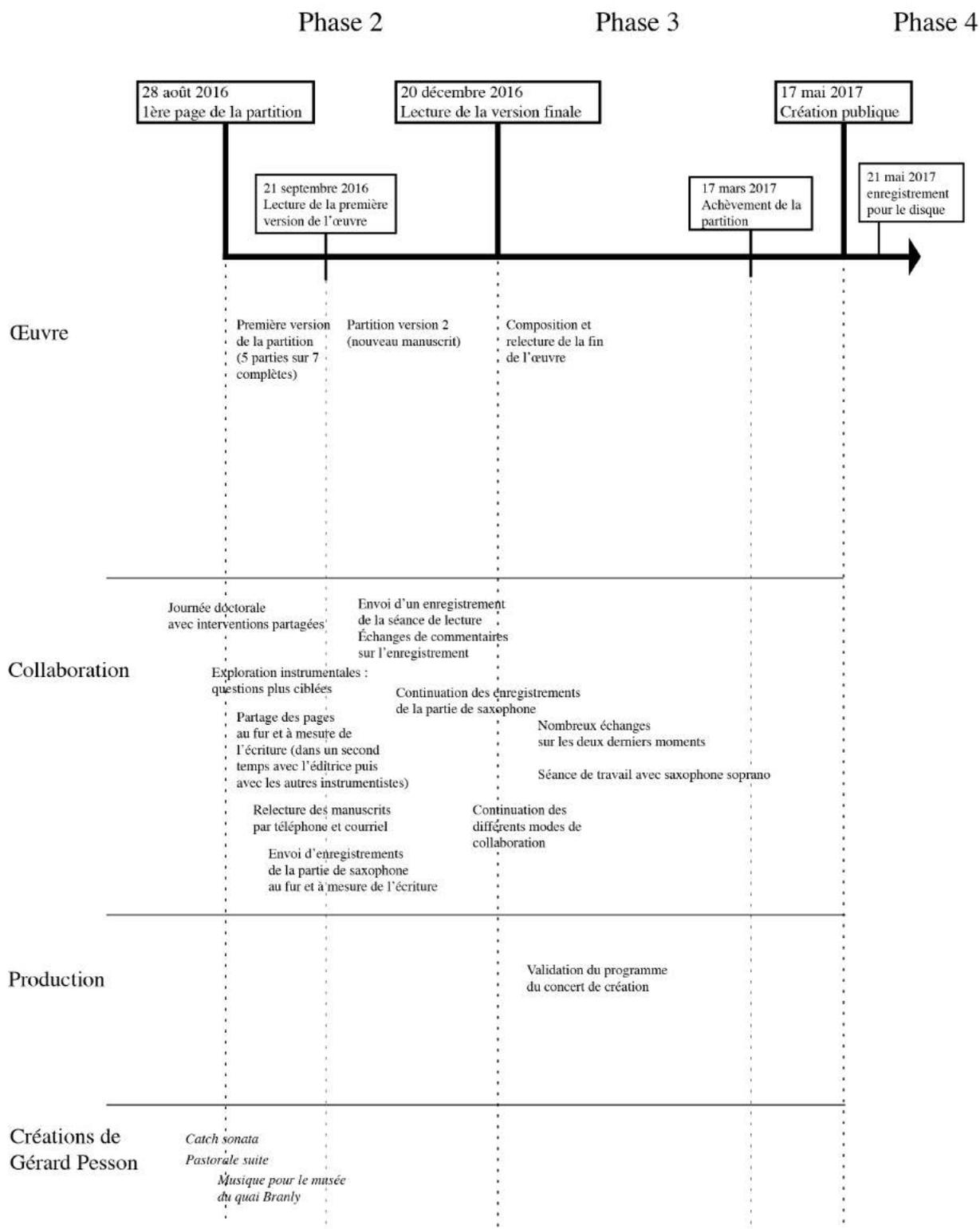


Figure 10. Chronologie détaillée des phases 2 à 4 du processus de fabrication de *Blanc mérite*

Ces repères chronologiques, donnés à la suite d'un aperçu du type de données recueillies lors de cette étude, permettent d'avancer vers une analyse plus approfondie de la nature et des conséquences du faisceau d'interaction tissé avec le compositeur tout au long de ce projet.

II. 2. 3 Accordage entre compositeur et interprète

Je me réjouis de votre lucidité [...] par rapport à tous les éléments que je vous soumetts - c'est peut-être un avantage tiré de notre « loooooooooooooooooongue préparation⁵⁸⁴ ».

Le chapitre de contextualisation de la création par rapport à nos univers musicaux souligne la rareté des éléments communs entre nos parcours. Or, le positionnement de Gérard Pesson vis-à-vis de son travail de compositeur implique une intégration approfondie des éléments constitutifs du projet, et une forte adresse aux interprètes, deux conditions qui ne sont pas remplies ici *a priori*. Si le compositeur est amené à écrire pour un pianiste ou un quatuor à cordes encore inconnu de lui, l'étendue de ses références quant au répertoire de ces instruments lui permet de se construire une représentation de leur identité de musicien ; et d'autre part ces références peuvent alimenter des échanges menant à une compréhension du propos musical du compositeur par les interprètes, avec lequel ils peuvent aussi se familiariser en abordant ses œuvres passées.

Cet « accordage », dont la nécessité est accentuée par des caractéristiques de l'écriture de Gérard Pesson⁵⁸⁵, est ainsi plus souvent implicite et laisse alors peu de traces dans le processus créateur. Il existe toutefois des exemples marquants dans son parcours, comme ce témoignage d'une collaboration avec le pianiste Wilhem Latchoumia, pour l'écriture de *cage in my car*⁵⁸⁶ :

J'ai très bien vu en quelques jours que la musique a totalement changé, parce que je me suis adapté à sa personnalité, à son jeu, à sa main, et j'ai alors écrit des choses que je n'aurais absolument pas écrites si je ne l'avais pas vu jouer (...). On pense à cette personne, on pense à sa personnalité ; si on le connaît mieux il y a des choses un peu amicales, des espèces de clins d'œil⁵⁸⁷.

Dans le cas de notre projet de création, l'éloignement entre nos univers musicaux représente une contrainte compositionnelle (Gérard Pesson qualifie d'abord ma demande d'

⁵⁸⁴ GP, dans un courrier électronique envoyé le 31 août 2016.

⁵⁸⁵ Cf. II.1.1.2. et II.1.1.3.

⁵⁸⁶ Gérard Pesson, *cage in my car*, pour piano, Paris, Lemoine.

⁵⁸⁷ GP, dans une séance du 28 novembre 2011. La première partie de la citation fait référence au travail du compositeur avec le pianiste Wilhem Latchoumia.

« intimidante⁵⁸⁸ »), tout en favorisant l'explicitation de cet accordage, lequel passe par deux vecteurs principaux : la construction d'une écoute commune et la communication par le jeu instrumental.

II. 2. 3. 1 Vers une écoute commune

Mais l'excellence entre toutes est l'écoute active de ceux qui jouent la musique⁵⁸⁹.

La nécessité d'un terrain commun, d'entente et d'écoute, se fait ressentir au commencement du projet de création, et Gérard Pesson l'exprime clairement lors des premiers échanges sur le sujet. Même si nous ne démarrons pas étrangers, suite au dialogue initié l'année précédente (quand Gérard Pesson était tuteur de notre TEP en musique de chambre⁵⁹⁰), approfondir cette entente artistique apparaît indispensable pour envisager l'investissement dans une collaboration en vue d'une création. Cette nécessité est formalisée par la proposition du compositeur d'échanger des questionnaires, supports d'entretiens écrits ancrant le projet dans sa première étape. Les sujets abordés ne sont pas exclusivement musicaux, et traitent du rapport à l'art de manière plus générale.

Cette entrée en matière, assez volontaire, marque le lancement d'un sujet et d'un type d'échange entretenu tout au long du processus. La conviction exprimée par Gérard Pesson de l'importance d'une « amitié propitiatoire à l'art⁵⁹¹ » est vérifiée dans notre projet, dont l'avancée semble liée à cette dimension. Durant toutes les étapes de la création de *Blanc mérité*, les discussions se poursuivent, approfondissant ce thème au gré de sujets variés.

Je crois que la communication humaine autour d'une création revient aux mêmes critères qui régissent l'évolution de la pensée entre des chercheurs, le façonnage d'une amitié à travers un compagnonnage artistique qui peut s'étaler sur de longues années⁵⁹².

Des questions esthétiques continuent d'être abordés régulièrement, et une sorte de jeu de commentaire d'écoute émaille nos échanges : les œuvres entendues ensemble sont sujet à discussions, les créations de Gérard Pesson sont l'objet de réactions argumentées de ma part (de même qu'il commente certains de mes projets), et nous nous rendons parfois compte de

⁵⁸⁸ GP, extrait de réponse au questionnaire transmis le 17 juillet 2011.

⁵⁸⁹ Lambert Dousson et Sarah Troche (eds.), « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste - Entretien avec le compositeur Gérard Pesson », *Geste*, 2009, vol. 6.

⁵⁹⁰ C. Himbert, M. Baba et B. Boukhatem, *Création et musique de chambre*, op. cit.

⁵⁹¹ Gérard Pesson, à propos de sa collaboration avec Wilhem Latchoumia, dans une réponse au questionnaire envoyé le 17 juillet 2011.

⁵⁹² *Ibid.*

concerts entendus d'un seul de nous deux, sous forme écrite, ou lors de conversations téléphoniques. Les prix de composition au Conservatoire donnent ainsi, de manière presque rituelle au fil des années, matière à ces discussions.

Cette thématique est identifiée dans nos échanges par un mot-clé dédié (« écoute et comptes-rendus »), et ces discussions succèdent rapidement aux questionnaires formels des débuts, pour apparaître une quarantaine de fois au cours des étapes successives du processus. Au-delà de cette récurrence, ce sujet se distingue par des textes parmi les plus développés de nos échanges, avec des contenus parfois étendus à plusieurs pages. Ces réflexions formalisées sont le premier témoignage évident de la construction d'une écoute nécessaire à la création, de cet accordage artistique requis par la genèse de *Blanc mérite*, utile à la construction d'une connaissance, d'une compréhension et d'une confiance mutuelle.

Si j'ai insisté pour faire entrer Cairn dans la danse, c'est parce que je les connais et ça rend la chose plus facile. À partir de ce socle, on peut s'aventurer dans l'inconnu⁵⁹³.

Ces quelques mots sur la participation de l'ensemble Cairn au projet de création illustrent l'influence de la connaissance des interprètes sur le travail compositionnel.

Cette dimension liée à la connaissance de l'autre, à sa compréhension ou à la confiance est également présente dans d'autres aspects de la collaboration, et particulièrement dans tout ce qui n'apparaît pas comme directement utile au projet. Rangés dans une thématique « personnelle », ces échanges, nombreux au point d'être le premier mot-clé lors de deux périodes du projet⁵⁹⁴, passent par divers sujets, depuis des allusions au quotidien aux considérations littéraires en passant par l'humour ; terrain privilégié de la formulation aphoristique, cette thématique contient dans le même temps les seuls textes plus longs que les comptes-rendus de concert, sous forme de carnets de voyage que j'envoie parfois à Gérard Pesson. Ces contenus, apparemment déconnectés de *Blanc mérite* contribuent cependant à cet accordage justement par le fait qu'ils permettent d'aborder d'autres terrains et d'élargir le champ de la communication. Les discussions portant sur la collaboration même, ou sur l'esthétique, là où un vocabulaire partagé est nécessaire, ne touchent qu'à un aspect du sujet, dont le cœur semble échapper à l'observation directe. Les portraits se dessinent en creux, par des non-dits ou de légères touches d'apparence anodine, mais permettant par leur variété de donner une image d'ensemble, de procéder à l'accordage d'un réseau complexe et sensible.

⁵⁹³ GP, dans un courrier électronique du 20 décembre 2013.

⁵⁹⁴ Périodes I.4 et II.2, voir la chronologie en II.2.2.2.

Merci de votre réponse chaleureuse, qui donne du courage pour la suite - car, comme le savez, cette manière de se parler, de se rencontrer, de se stimuler est peut-être la part la plus déterminante du travail⁵⁹⁵.

Les exemples de collaboration, musicale ou autre, donnés plus haut pour étayer cette réflexion⁵⁹⁶, ne rendent pas toujours compte d'une formalisation développée des positionnements de chacun des acteurs, laquelle permettrait de mieux comprendre la mise en œuvre et de la fécondité de ces collaborations. Les raisons de l'efficacité constatée sont cherchées ailleurs, par une interrogation sur les profils des acteurs observés, la complémentarité de leurs compétences ou de leurs personnalités ou encore de circonstances et de vécus particuliers. Outre que ces échanges sont parfois plaisants, qu'il s'agisse de traits d'humour, d'encouragements ou de récits imagés, ils sont une nécessité au projet artistique, en ce qu'ils préparent à des moments d'exploration et de réalisation dépendant d'un équilibre fragile entre de nombreux facteurs, essentiellement implicites et attendant à un lieu inaccessible à l'explication, dont la nécessité serait un constat d'échec.

Dans la base de données constituée avec la création de *Blanc mérité*, cet accordage transparait dans le contenu de nos échanges, ainsi que par une observation plus distanciée de leur nature et répartition dans le temps. Les données verbales ne sont pas seules porteuses de ce phénomène, le son musical et le jeu instrumental en sont également des vecteurs importants.

II. 2. 3. 2 La communication par le son instrumental

Ce n'est pas avec un traité comprenant tous les effets possibles qu'on écrit la musique. On doit se réapproprier chaque son, sinon on écoute de l'extérieur et ça n'est jamais juste⁵⁹⁷.

Mon projet, en sollicitant Gérard Pesson pour l'écriture d'une œuvre nouvelle, n'est pas d'imiter au saxophone des musiques déjà présentes dans son catalogue, mais d'en trouver des résonances nouvelles, par une composition intégrant des données particulières à l'instrument et à la manière dont je peux en jouer. Le relatif éloignement entre mon identité musicale et le catalogue de Gérard Pesson représente une contrainte, que seul un effort d'intégration mutuel semble permettre de dépasser.

Vue depuis mon atelier d'interprète, cette assimilation passe d'abord par un inventaire de la place du saxophone dans le catalogue du compositeur, puis par une confrontation à ces

⁵⁹⁵ GP, dans un courrier électronique du 30 novembre 2011.

⁵⁹⁶ Cf. I.3.

⁵⁹⁷ GP, lors d'une séance de travail le 19 septembre 2011.

rare partitions⁵⁹⁸ et par un élargissement de ce répertoire au travers de transcriptions, lesquelles me permettent d'aborder d'autres œuvres, selon les recommandations du compositeur ou des explorations plus libres.



Figure 11. Début d'une transcription pour saxophone en si bémol de *Speech of clouds*, premier mouvement de *Vexierbilder II* pour piano de Gérard Pesson

Cette constitution d'un savoir pratique (*thinking through practicing*⁵⁹⁹) sur un répertoire, lié à la matière sonore et au corps agissant de l'instrumentiste (« *body cognition* » selon l'expression de David Sudnow⁶⁰⁰), et dont les répercussions touchent l'interprétation instrumentale aussi bien que la recherche attenante, illustre une des caractéristiques essentielles de cette perspective « auto-ethnographique » adoptée par cette étude. L'accordage à la musique de Gérard Pesson « saxophone en main » est visible dans mon journal de travail (ou main courante d'interprète), et surtout transparaît dans les données recueillies sur les échanges avec le compositeur. Les thématiques relatives au jeu et à l'exploration instrumentale, apparaissant à la deuxième étape du projet *Blanc mérité*, sont prépondérantes jusqu'à la création de l'œuvre. L'observation de ces données renseigne à la fois sur l'activité de l'instrumentiste et celle du

⁵⁹⁸ Sur le catalogue de GP, voir II.1.1.3.

⁵⁹⁹ Cf. I.3.5.

⁶⁰⁰ D. Sudnow, *Ways of the Hand*, op. cit.

compositeur, et permet de situer les différentes étapes du déroulement, comme la bascule entre les phases de préparation et de « composition proprement dite⁶⁰¹ ».

L'outil le plus évident quand il s'agit de travailler sur un instrument est le traité ; les réflexions déjà livrées ici et issues de mon expérience d'instrumentiste⁶⁰² trouvent un écho dans la genèse de *Blanc mérité* : l'utilisation des traités de saxophone est rejetée par Gérard Pesson, autant à cause des limites que peuvent avoir ces ouvrages, souvent détachés de contextes musicaux, qu'en raison d'une conséquence possible de leur emploi, pouvant minimiser l'apport des instrumentistes collaborateurs.

Ces choses-là viendront peu à peu, on ne peut pas prétendre tout investiguer en une seule fois, si on dit qu'on se concentre sur soprano et ténor, on a déjà circonscrit un certain lieu, après... ce que je crois – je vous l'avais dit – c'est que l'instrumentiste (ou un traité) peut nous dire tout ce qui est possible, mais ça n'est pas avec cette entièresité de possibles que la musique va venir... (ce n'est pas comme cela que ça se passe, et heureusement, car la musique qui en sortirait alors ne serait pas intéressante). C'est un procédé plus dialectique, plus complexe, où une musique s'écrit, elle cherche son timbre, et peut-être que dans la musique elle-même, ça vous donnera des idées de proposition, pour redessiner le timbre, pour l'approfondir, pour jouer telle chose... dans ce rapport aux instruments, je suis en même temps curieux et en même temps je me protège d'une avalanche d'informations... car lorsqu'on pense la musique ça n'est pas ça l'important... sauf quand on écrit une pièce un peu soliste, dont le but sera d'utiliser une certaine technique, bon là ça n'est pas tout à fait le cas... mais ça peut venir : chemin faisant, quand je serai dans l'écriture... là pour l'instant, je vous demande des choses, mais sans idées préconçues, simplement les possibles vont se préciser, se refermer, il y a un moment où mes demandes – ou vos propositions – seront appliquées à la chose qui est en train de se faire⁶⁰³.

Dans les derniers mots de cette citation, le compositeur prévoit une évolution du travail, au cours de laquelle les demandes et propositions se précisent, étayées par une compréhension mutuelle affinée. Si la composition de *Blanc mérité* ne repose pas sur l'utilisation d'un traité de saxophone, la fabrication de cette œuvre engendre celle d'un atelier commun au compositeur et à l'interprète⁶⁰⁴, dont l'un des outils se substitue au traité « général » d'instrument, décontextualisé et à vocation exhaustive : on peut parler de traité *particulier*, lié à une œuvre.

Mine de rien vous esquissez là un « traité Himbert⁶⁰⁵ ».

Ce « traité de *Blanc mérité* », préfiguré par des présentations d'instrument prend une forme tangible durant la quatrième période du processus, quand le compositeur dispose de sons de saxophone, enregistrés à son intention et quand il s'approprie les tablatures correspondantes. Ces enregistrements, allant de sons multiples isolés à de courtes séquences improvisées, alors

⁶⁰¹ Cf. II.1.3.1 « Les sept modalités du travail compositionnel ».

⁶⁰² Sur les traités de saxophone, cf. II.1.3.2. « Les lieux et les outils de l'interprétation ».

⁶⁰³ GP, lors d'une séance de travail le 28 novembre 2011.

⁶⁰⁴ À ce sujet, voir N. Donin et J. Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », art cit.

⁶⁰⁵ GP, dans un courrier électronique du 10 août 2016.

désignées comme « matières sonores », sont tous, même les plus simples et « neutres » d'entre eux, façonnés par près de cinq années d'échanges et d'accordage avec le compositeur. Les sons proposés, mais aussi la manière dont ils sont joués, sont la conséquence de multiples choix paramétriques (dynamique, attaque, timbre, etc.) et témoignent d'une adaptation aux enjeux esthétiques tels qu'ils sont alors perçus, anticipant sur l'écriture et préparant déjà l'interprétation de la partition. Ce passage par le son instrumental lors de phases précoces du travail compositionnel permet le franchissement de ce que nous avons appelé avec Gérard Pesson un « mur du son », érigé par de subtiles différences de compréhension des natures et des rôles des instruments dans le projet et dont il peut résulter une forme de blocage, lorsque les mots ne recouvrent pas les mêmes réalités sonores sans que les musiciens n'en aient conscience.

Cette construction d'un vocabulaire commun, fait de mots et de sons, permet une « mise en phase » du compositeur et de l'interprète ; l'interrogation des données sur ce thème permet d'identifier une notion d' « accordage temporel ». Certaines questions, ou propositions, sont en effet transmises d'abord sans incidence visible, c'est-à-dire sans provoquer de réponse, alors que leur rappel lors d'une période plus tardive trouve des résonances évidentes dans le travail compositionnel.

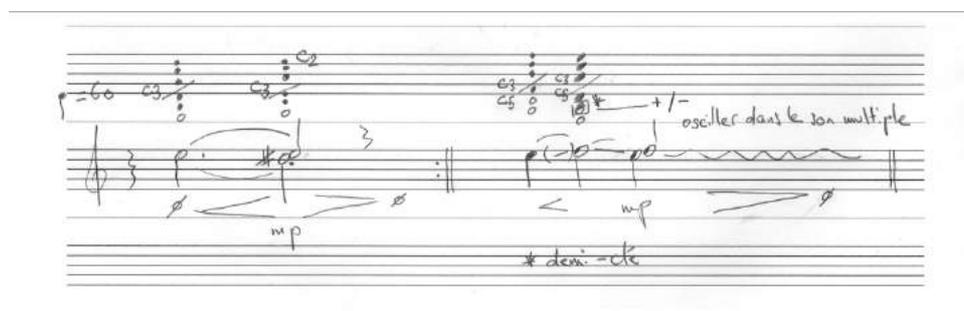


Figure 12. Exemple de notation d'un élément transmis d'abord sous forme d'enregistrement audio le 3 septembre 2015 puis le 6 août 2016

Le matériau sonore figuré ci-dessus est un exemple d'une telle proposition, d'abord ignorée, mais dont le second envoi provoque finalement un intérêt du compositeur. Cette proposition de notation, faite par moi en retour, en est une conséquence. Cet exemple illustre une notion d'accordage temporel, quand le travail individuel du compositeur et de l'interprète n'a une incidence sur le processus que lorsqu'il entre en phase avec sa temporalité.

II. 2. 3. 3 Récapitulation : accordage, états de l'œuvre et activités

L'« accordage », à l'œuvre dès les prémices du travail, implique des activités anticipant les états de l'œuvre qui leur sont essentiellement attachés. Le schéma suivant, reprenant celui sur les états de l'œuvre musicale⁶⁰⁶ l'associe à la chronologie de la création, faisant un parallèle entre les quatre états et la genèse de *Blanc mérite*⁶⁰⁷.

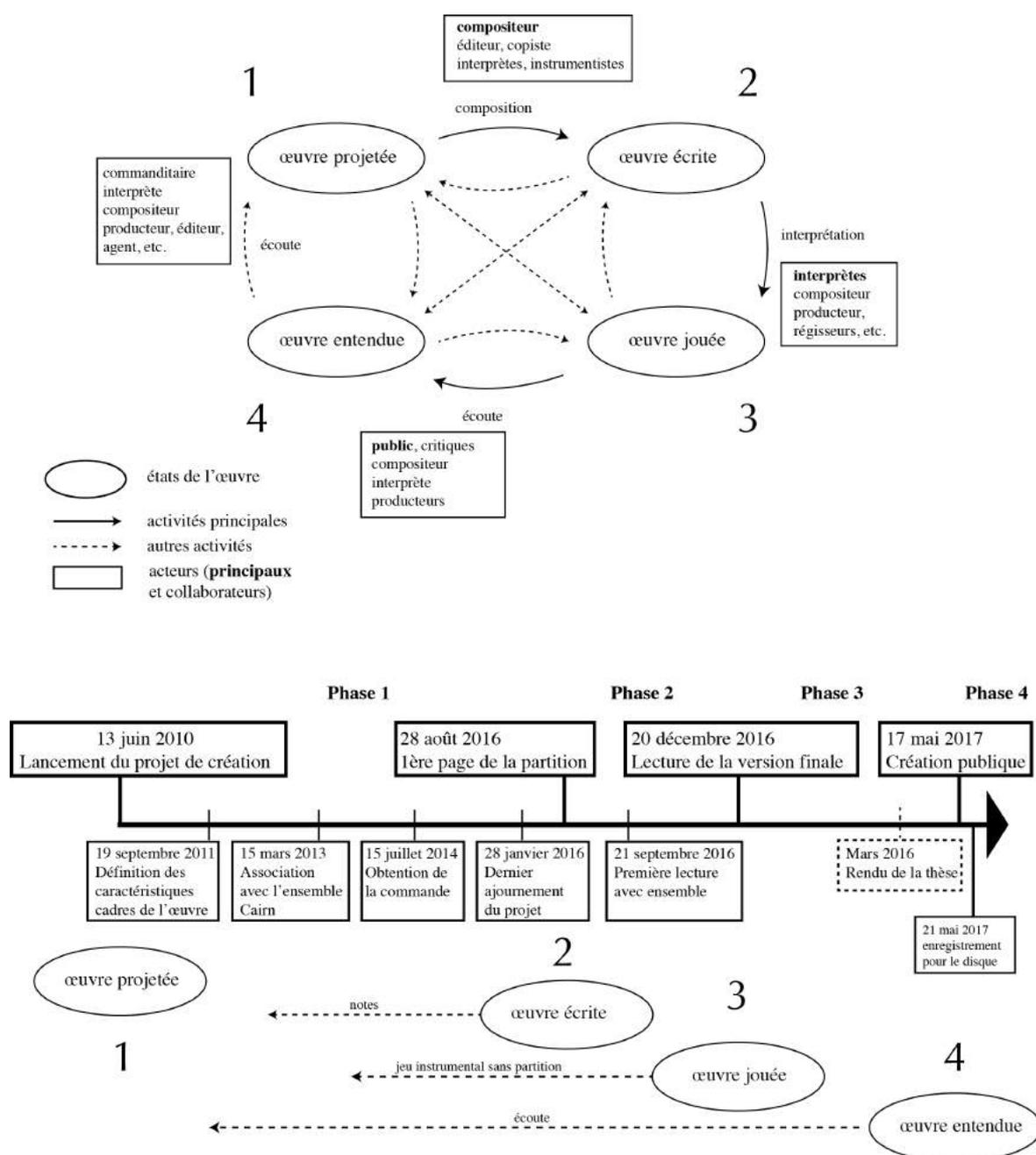


Figure 13. Schéma des états de l'œuvre et de la chronologie de *Blanc mérite*

⁶⁰⁶ Cf. I.4.3.2.

⁶⁰⁷ Les préfigurations anticipées des différents états sont figurées par des flèches en pointillés.

Les activités liées aux différents états de l'œuvre coexistent avant l'écriture de la partition. Les écoutes du compositeur et de l'interprète permettent d'échanger et donc d'*entendre*, même s'il s'agit encore d'écoute intérieure, l'œuvre projetée, désirée ou imaginée dans les premiers moments du projet ; et malgré toutes les distorsions alors en jeu, cette écoute, construite sur des références communes qu'elle contribue à développer, fait sens dans le dialogue et se trouve à la base du travail. La relation entre l'œuvre projetée et l'œuvre écrite est quant à elle visible dans les échanges précoces de matière sonore, quand le jeu instrumental répond aux questions du compositeur ou matérialise des propositions de l'interprète. L'« œuvre jouée » (il ne s'agit alors que d'éléments disparates, bribes et matières) n'est pas encore *Blanc mérité*, mais il y a bien quelque chose de joué, et cette « chose » (mot à la fréquence la plus élevée des périodes I.4 et II.2⁶⁰⁸) participe de l'œuvre, en annonçant des matériaux, mais aussi une identité, un souffle, quelque chose qui commence à l'incarner.

II. 2. 4 Des contraintes partagées

BM est sans doute la pièce la plus impossible que j'aie jamais entreprise. Je me dis chaque matin que je n'y arriverai jamais. Ai eu une nouvelle idée ce matin. Il faut que je la note⁶⁰⁹...

Les études sur les processus créateurs montrent que la gestion de contraintes spécifiques, liées au contexte de travail⁶¹⁰, à un instrument nouveau⁶¹¹ ou une situation musicale particulière⁶¹², ont des incidences majeures sur le projet artistique et favorisent l'observation de l'activité. *Blanc mérité* présente, dès son origine, plusieurs caractéristiques traduisibles sous forme de contraintes matérielles, liées à l'étude, ou instrumentales. Celles-ci, apportées au compositeur, impliquent que ce dernier s'en saisisse ; en retour, de nouvelles contraintes artistiques sont générées, et ma participation en tant qu'interprète à leur compréhension voir à leur gestion contribue à définir la portée des collaborations en jeu.

⁶⁰⁸ Cf. II.2.2.2. « Récapitulation »

⁶⁰⁹ GP, dans un courrier électronique du 26 juillet 2016.

⁶¹⁰ Cf. I.1.4. et I.3.4., notamment « *Tongue of the Invisible* ».

⁶¹¹ Cf. I.3.5. et notamment « L'œuvre négociée selon Stefan Östersjö » et « Le regard extérieur d'Emily Payne ».

⁶¹² *Ibid.*

II. 2. 4. 1 Réalisation matérielle

La création des *Miniatures* de Ryo Dainobu rassemblait des musiciens de même âge, dans un contexte facilitateur d'interactions et permettant de fréquents allers-et-retours entre l'atelier et la scène. Une nouvelle collaboration, avec Gérard Pesson, ne saurait présenter des propriétés similaires : les associations intergénérationnelles, considérées comme fécondes par les études sur le sujet⁶¹³, peuvent aussi impliquer des difficultés matérielles, dont le compositeur ne s'est d'ailleurs pas caché dès mes premières sollicitations. Si ma position d'impétrant à un cursus doctoral suppose une grande disponibilité et souplesse vis-à-vis du projet, la situation du compositeur lie son travail à des contraintes de production, dont la question du calendrier n'est pas la moindre. Il est nécessaire de trouver une organisation compatible à la fois avec celle de Gérard Pesson, que le fonctionnement des institutions musicales conditionne sur des périodes de plusieurs mois ou années, et avec celle du doctorat, et il faut aussi inscrire le projet dans des systèmes de production permettant d'envisager les financements nécessaires à son bon fonctionnement, systèmes dont, en ma qualité de « jeune musicien », j'ai un accès moins facile que les interprètes habituels du compositeur, au statut plus affirmé.

Ce projet de création de *Blanc mérité* se présente donc dès son origine avec des contraintes matérielles importantes, dont je prends alors la responsabilité : je commence à œuvrer à *Blanc mérité* comme seul porteur de ces difficultés, dont le partage progressif est un indicateur de l'évolution du travail collaboratif. Lors de premières tentatives de financement, je m'occupe seul des stratégies et Gérard Pesson me fournit, le cas échéant, des documents nécessaires ; la création est d'abord envisagée avec un ensemble d'instrumentistes constitué pour l'occasion, et les démarches sont alors infructueuses, pour des raisons conjoncturelles (des institutions suspendent leurs activités de mécénat, des incompatibilités de calendrier apparaissent) ou contextuelles : à cheval sur les milieux professionnel et étudiant, le projet peine à remplir les critères de financeurs potentiels. À la fin de la seconde période de la genèse de *Blanc mérité*⁶¹⁴, la plus marquée par les questions de productions, Gérard Pesson commence à prendre part plus activement à ces démarches, marquant une nouvelle étape de son investissement. Des projets en cours font émerger le nom de l'ensemble Cairn, dont il est familier⁶¹⁵ et dont le chef d'orchestre, Guillaume Bourgogne, m'est connu ; l'évocation de

⁶¹³ Cf. I.3.5. et notamment « L'œuvre négociée selon Stefan Östersjö » et « Le regard extérieur d'Emily Payne ».

⁶¹⁴ Cf. II.2.2.2.

⁶¹⁵ Au sujet des interprètes de Gérard Pesson, voir II.1.1.3.

plusieurs configurations de collaborations finit par désigner Cairn comme ensemble créateur. Après cette évolution, l'implication de Gérard Pesson ne se dément pas et c'est lui qui propose de solliciter le Ministère de la Culture et de la Communication pour l' « Aide à l'écriture d'œuvres musicales originales⁶¹⁶ » (anciennement « commande d'état »). Ce changement dans la gestion de la contrainte matérielle transparait dans les interactions observées : durant les deux premières périodes je suis le seul en relation avec les partenaires financiers potentiels, durant la troisième période nous sommes tous deux en contact avec les commanditaires. L'évolution de cet aspect collaboratif est illustrée lorsque, symboliquement, nous déposons ensemble le dossier de commande.

II. 2. 4. 2 Créer sous observation

Un autre point commun entre les *Miniatures* et *Blanc mérité* est l'association d'un projet artistique avec celui d'une étude, avec pour nouveauté que la recherche accompagne ici le projet dès son origine. Tuteur du travail sur les *Miniatures*, Gérard Pesson connaît mon profil musical et académique, ce qui facilite la mise en place du nouveau dispositif d'étude et la compréhension mutuelle dans les négociations attenantes. L'établissement d'une relation de confiance est nécessaire : Gérard Pesson voit son travail compositionnel scruté en détail, avec une possible perte de contrôle sur des informations personnelles, tandis qu'un projet doctoral synonyme d'investissement conséquent et pluriannuel repose sur le bon vouloir du compositeur, tout cela en plus des enjeux artistiques déjà discutés.

En proposant ce projet de création et d'étude, j'ai présenté au compositeur les bases de ma méthodologie d'observation, c'est-à-dire la conservation pour analyse de l'intégralité de nos échanges et le recueil d'autant d'avant-textes liés à la collaboration que possible, tout en conditionnant la divulgation des propos collectés à une autorisation formelle. Il s'agit ici d'un partage de contrainte *a priori* : le compositeur accepte l'observation, au risque de gêner son travail (non pas que le dispositif soit intrusif, mais la conscience d'un questionnement sur sa propre pratique peut être handicapant, voir le « syndrome du mille pattes⁶¹⁷ »), et le chercheur

⁶¹⁶ *Aides à l'écriture d'œuvres musicales originales (ex-Commandes d'Etat)*, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/vie-professionnelle/aides-ecriture-oeuvres-musicales-originales-ex-commandes-etat>, 13 janvier 2016, (consulté le 20 février 2017).

⁶¹⁷ « C'est le fameux syndrome du mille-pattes : cette petite bête rampante cesse d'avancer dès qu'elle s'interroge sur le fonctionnement de sa propre marche » in Pascal Dusapin, *Composer : Musique, paradoxe, flux*, Paris, Fayard, 2007, p. 27 ; cette phrase est citée notamment dans Nicolas Donin (ed.), *La fabrique des œuvres*, Montreal, Presses de l'Université de Montreal, 2008, p. 10-11.

prend le risque de voir certains contenus inaccessibles au partage, voire au commentaire. Cet accord de base est légèrement renégocié au cours du processus : suite à la réclamation au compositeur de ses notes de travail consécutives à une séance avec saxophone, ce dernier hésite à me les remettre pour finalement le faire avec réserve :

L'envoi que je vous fais des copies du carnet n'est pas une proposition, c'est bien notre loft en acte. A l'avenir, je vais bien faire attention à ce que j'écris, et donc, tout sera faussé⁶¹⁸ !!!!

Suite à cette réponse, je me suis abstenu de continuer à réclamer de tels documents, pour minimiser ce risque de perturbation du dispositif. Ce moment a contribué à une réflexion et une légère réorientation de l'étude, moins centrée sur la personne du compositeur et les documents attendant à son activité propre, pour donner plus de considération à la collaboration même, et à la dimension « auto-ethnographique » de la recherche : les données collectées de l'intérieur ont une valeur suffisante pour se passer de certains documents non destinés au partage. De plus, les contenus peuvent en être évalués grâce en l'occurrence à une observation attentive du déroulement de la séance et des conséquences dans la suite du processus, confrontée à l'analyse de ce premier document. Le temps faisant son effet, le compositeur m'a finalement proposé spontanément des documents de ce type, plus tard dans le processus. Pour l'étude comme pour la musique, un accordage temporel est de rigueur : l'effet des propositions change selon leur moment d'émission.

La relation entre les projets de recherche et de création musicale implique aussi une tension au niveau du calendrier, qu'il s'agisse des cycles de financement des projets ou, comme ici, de la durée d'un doctorat. En l'occurrence, l'idée initiale de démarrer en l'an 1, avec une composition terminée en l'an 2 pour un rendu de thèse en l'an 3 a vécu : le déroulement du projet, étendu finalement sur près de sept années, montre que le temps de la création musicale (celle de *Blanc mérité* en tous cas) a repris ses droits sur celui du doctorat, entraînant de nouveaux cycles de négociations, cette fois avec les institutions encadrantes⁶¹⁹. Cette appréhension d'un temps long n'est pas exceptionnelle chez le compositeur : *Carmagnole*⁶²⁰ a également une genèse de sept ans, *Pastorale*⁶²¹ dix-sept, et *Trois contes* (à venir) se prépare depuis... trente-quatre ans. Le partage de cette contrainte s'illustre lorsqu'au début de l'année 2016 Gérard Pesson assume la responsabilité d'un délai dans la réalisation de *Blanc mérité* en

⁶¹⁸ GP, dans un courrier électronique du 30 novembre 2011.

⁶¹⁹ Université de Paris Sorbonne, École Doctorale 5 Concepts et Langages, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

⁶²⁰ Gérard Pesson, *Carmagnole*, pour octuor instrumental, Paris, Ona, 2014.

⁶²¹ Gérard Pesson, *Pastorale*, opéra, Paris, Lemoine, 2006.

s'occupant directement de la réorganisation du concert de création avec les services de production du Conservatoire. Enfin, un espace intermédiaire a été trouvé entre les nécessités de la recherche et de la création : au lieu d'une partition terminée pour une séance de lecture anticipée longtemps avant la création comme je le souhaitais pour l'étude (la création publique devant avoir lieu au moment de la soutenance), ou de finir la composition pour ce concert, comme il est de coutume pour une production musicale « normale », Gérard Pesson parvient à livrer une partition *presque* terminée pour cette séance, et achevée au moment de rendre la thèse, un peu plus de deux mois avant la création.

Cet étirement du calendrier pose de nombreuses difficultés, mais occasionne aussi des effets bénéfiques : d'une part la somme des données relevées s'en trouve considérablement enrichie, et des ramifications profondes peuvent ainsi être constatées entre différentes facettes de notre collaboration ; et d'autre part cette durée contribue à effacer nombre d'aspérités liées au dispositif de recherche. Par exemple cette réponse réservée faite par le compositeur à ma demande trop anticipée de documents de travail n'a plus d'incidences sur les séances ultérieures, dont l'organisation n'est pas resserrée dans le temps ; la contrariété est « oubliée ». Si je reste bien l'interlocuteur privilégié du compositeur, son « confesseur » comme il l'écrit plaisamment quelquefois au début de notre collaboration, le temps et les autres nécessités et contraintes propres au projet artistique reprennent leurs droits, diluant les intrusions d'un protocole d'observation, aussi léger soit-il, dans la durée de processus créateur.

II. 2. 4. 3 Le saxophone et le problème soliste

La « voix » du soliste, de même, s'inscrit souvent de manière presque indétectable. Elle peut être cet indice de blanc qui fixe la couleur à tous les autres, cette ligne de fuite, d'horizon qui circonscrit le paysage⁶²².

Le saxophone est, comme détaillé dans un chapitre précédent⁶²³, un instrument peu utilisé du compositeur jusqu'à *Blanc mérité*. De plus, l'étude du parcours et du catalogue de Gérard Pesson révèle une méfiance pour la notion d'œuvre soliste, positionnement qu'il confirme dès nos premiers entretiens.

Comme je l'ai dit ci-dessus, je n'ai pas été confronté jusqu'à maintenant à une « demande soliste ». Il m'en vient deux en même temps aujourd'hui. Cette circonstance n'est sans doute pas un hasard. Je veux dire, ce fait que je l'aie spontanément évitée jusqu'à maintenant. J'ai toujours eu une certaine méfiance par rapport à la « prise de parole » d'un soliste. Sans doute pour deux raisons qui sont cousines.

⁶²² GP, dans une description écrite de *Blanc mérité* transmise le 30 janvier 2013.

⁶²³ Cf. II.1.1.3.

La première est que cette prise de parole amène à des figures, des clichés, des poncifs, et sans doute aussi à une sorte d'obligation de virtuosité qui peut sembler contraignante (quoique la virtuosité, en soi, me fascine – et j'aime à l'utiliser). Sans doute aussi cette prise de parole du soliste, assez traditionnelle en musique, correspond-elle à un côté assertif, trop obvie pour moi qui travaille souvent sur la fragilité, le retrait.

La seconde raison est ma manière d'orchestrer qui consiste à tendre souvent vers ce que j'appelle un méta-instrument, un timbre fusionné où aucun instrument isolé ne se distingue (au deux sens du terme), comme pour jouer des leures de la perception⁶²⁴.

Cette double contrainte de l'instrument nouveau et de sa position centrale dans une œuvre pour ensemble, inhérente à mon projet de création, est imposée à Gérard Pesson en ce sens qu'elle est portée par ma sollicitation. Le projet artistique de *Blanc mérité* se définit à son origine par rapport à cette contrainte : le rôle du saxophone dans l'œuvre est au centre de nos échanges dès les premières discussions. L'approche du compositeur rassemble les deux éléments de cette contrainte en une démarche compositionnelle : il choisit de ne pas forcer la place particulière du saxophone, évoquant la création de *Cassation* (2003) pour quintette avec clarinette, et avance l'idée que le fait même de notre collaboration et que le saxophone soit le point de départ de l'œuvre aura une incidence sur le rôle de l'instrument. La démarche même d'écoute du saxophone, cet accordage précédemment décrit avec mon jeu instrumental, conduit, par ses résonances dans l'orchestration du compositeur, à associer dans un même geste l'utilisation du saxophone et sa place dans l'ensemble, c'est-à-dire l'instrument et la question soliste.

La conséquence de cette solution musicale est un renvoi de la contrainte à l'interprète et au porteur de projet que je suis : il m'appartient alors de trouver une place dans cette configuration, et d'évaluer sa compatibilité avec les enjeux de mon projet. Le propos de Gérard Pesson, de laisser infuser la musique au travers du saxophone et d'en dessiner les résonances aux autres instruments, rejoint bien mes attentes telles que je les lui avais exprimées, lorsque je lui écrivais vouloir porter un regard sur sa musique au travers du « prisme d'un saxophone⁶²⁵ ». La juste désignation de *Blanc mérité* n'est alors plus réellement « pour saxophone et ensemble », mais plutôt « pour octuor avec saxophone principal ». La recherche de ma place dans cette configuration m'a entraîné vers des réflexions, notamment vers mon répertoire. La *Rapsodie* de Claude Debussy, désignée comme œuvre « pour orchestre avec saxophone principal », ou « saxophone obligé », selon les mots du manuscrit⁶²⁶, donnant dans un tout autre

⁶²⁴ Gérard Pesson, entretien écrit du 19 septembre 2011.

⁶²⁵ Cf. II.2.2.2. « Phase I, étape 1 : lancement ».

⁶²⁶ À propos de cette œuvre, voir : Clément Himbert, *Claude Debussy : Esquisse d'une « Rhapsodie mauresque » pour orchestre et saxophone principal. De controverses en interprétation*, <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=698>, 2013, (consulté le 19 janvier 2017).

contexte une place similaire au saxophone, m'a ainsi servi de sujet d'étude, dans lequel je me suis investi en parallèle de *Blanc mérité*, en tant qu'interprète et chercheur. Cet investissement de la contrainte soliste, que j'ai entrepris en retour d'une démarche compositionnelle de Gérard Pesson, contribue à enrichir notre collaboration, et la *Rapsodie* de Claude Debussy accompagnera *Blanc mérité* lors du concert de création. Cette question du rôle du saxophone continue d'émailler nos échanges jusqu'aux séances de lecture de *Blanc mérité* avec l'ensemble Cairn ; une fois la contrainte totalement assimilée, des *solis* de saxophone finissent d'ailleurs par apparaître dans la partition⁶²⁷, dans les dernières parties de l'œuvre.

Voici ce début de page 25 un peu vide, pour se reposer, dont je te parlais. *By the way*, c'est le premier vrai solo de sax⁶²⁸...

Ces contraintes, liées aux conditions de réalisation du projet tel que je l'ai initié, ou à sa configuration instrumentale, ont été apportées au compositeur ; ce peut être perçu comme un rééquilibrage : la contrainte suivante, décisive quant au propos de l'œuvre, est due au seul choix de Gérard Pesson.

II. 2. 4. 4 Roman Opalka (1931-2011)

Programme de la démarche : OPALKA 1965/1-∞

Ma proposition fondamentale, programme de toute ma vie, se traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition. Une seule date, 1965, celle à laquelle j'ai entrepris mon premier *Détail*.

Chaque *Détail* appartient à une totalité désignée par cette date, qui ouvre le signe de l'infini, et par le premier et le dernier nombre portés sur la toile. J'inscris la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini sur des toiles de même dimensions, 196 sur 135 centimètres (hormis les "cartes de voyage"), à la main, au pinceau, en blanc, sur un fond recevant depuis 1972 chaque fois environ 1 % de blanc supplémentaire. Arrivera donc le moment où je peindrai en blanc sur blanc.

Depuis 2008, je peins en blanc sur fond blanc, c'est ce que j'appelle le « blanc mérité ».

Après chaque séance de travail dans mon atelier, je prends la photographie de mon visage devant le *Détail* en cours.

Chaque *Détail* s'accompagne d'un enregistrement sur bande magnétique de ma voix prononçant les nombres pendant que je les inscris⁶²⁹.

Le projet *Opalka 1965/1-∞* se construit progressivement avant de prendre sa forme définitive : le noir et blanc n'est pas fixé d'emblée (le deuxième *Détail* est blanc sur gris, le troisième rouge, les formats de la toile et la taille des chiffres varient d'abord⁶³⁰), l'enregistrement vocal de l'énumération et les autoportraits photographiques (pour lesquelles il

⁶²⁷ Cf. II.3.2.3. « Origines instrumentales ».

⁶²⁸ GP, dans un courrier électronique du 16 décembre 2016, adressé à Misael Gauchat, éditrice, (et à moi en copie).

⁶²⁹ *Roman Opalka - Site Officiel - Statement*, <http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr>, (consulté le 6 mars 2017).

⁶³⁰ Claudie Gally, *Détails d'Opalka*, Arles, Éditions Actes Sud, 2014, p. 6.

fixe, après quelques essais, un processus immuable, en utilisant les mêmes appareil, éclairage, angle et vêtement) commencent en 1968. Les toiles doivent être accrochées à une distance de 23 cm les unes des autres (« ouverture de [sa] main droite »). À propos de l'exposition de son œuvre, de l'importance d'habiter les lieux et de l'impossibilité d'accrocher ses *Détails* comme d'autres tableaux, il explique : « c'est comme une partition⁶³¹ ». À partir de 1970, il arrête ses autres travaux et ne se consacre plus qu'à *Opalka 1965/1-∞* (et à son commentaire). Les « cartes de voyage » auxquelles il fait référence sont la continuation du projet hors de l'atelier : c'est alors au stylo noir qu'il remplit des feuilles blanches (format 33,2x24). En 1972, quand il arrive à un million, 1% de blanc est ajouté dans la composition du fond de chaque nouveau *Détail* ; comme le mentionne Gérard Pesson dans le texte reproduit aux pages suivante, la différence entre les peintures utilisées permettra de continuer à distinguer le tracé des chiffres, même si le blanc sur blanc, le « blanc mérité » est atteint. À raison de cinq toiles par an, il réalise 233 *Détails*, et s'éteint au nombre 5 569 249.

L'entrée de l'artiste franco-polonais dans le projet de création, par un titre, alors encore « hypothèse de travail », intervient quand les premiers jalons de l'œuvre à venir sont à peine posés : en octobre 2011 ne sont définis qu'un effectif instrumental approximatif (une hésitation subsiste quant à l'emploi de l'accordéon) et l'idée d'une pièce avec un saxophone « principal ». Cette hypothèse de titre se voit remise en jeu dans un moment d'hésitations : entre août et octobre 2012 Gérard Pesson me dit s'essayer à d'autres idées (tenues secrètes), et puis finalement, quand le compositeur doit rédiger une présentation de l'œuvre pour un dossier de financement, le titre est conservé :

⁶³¹ B. Noël, « Détails », art cit, p. 96.

BLANC MÉRITÉ

durée : circa 12'

pour saxophone solo, flûte, clarinette, trompette, accordéon, violon, alto et violoncelle

Le blanc mérité est cette couleur que l'artiste Roman Opalka (1931-2011) obtenait en ajoutant chaque année à ses préparations 1% de blanc, et cela jusqu'aux dernières toiles où la répétition de ses fameux chiffres s'écrivaient en blanc (de titane) sur fond blanc (de zinc) - l'inscription ne se distinguant plus du fond que sous certains angles.

La référence au travail minimal mais formidablement obstiné de l'artiste franco-polonais, qui avait pour but déclaré de capturer le passage du temps, s'applique à plusieurs aspects de la partition *Blanc mérité*. Une étude de matière, de transparence, de glacis successifs. Les instruments, par des figures simples, itératives, ou par des unissons, se fondent en un seul, ou se colorent en des sonorités mixées - un instrument empruntant le timbre ou l'attaque d'un autre. Tous créant ainsi une sorte de méta-instrument.

La « voix » du soliste, de même, s'inscrit souvent de manière presque indiscernable. Elle peut être cet indice de blanc qui fixe la couleur à tous les autres, cette ligne de fuite, d'horizon qui circonscrit le paysage.

Un des enjeux de la pièce, est ce rôle du saxophone. Ce n'est pas réellement celui d'un soliste, mais la musique se construit à partir de lui, de son timbre, de ses attaques et de sa position dans l'ensemble, comme une sorte de point focal.

Dans les premières mesures, des aplombs, des impacts, rythment des lignes fines, frangées, immobiles en apparence mais rythmées de l'intérieur. D'emblée, une opposition se crée entre la figure et la matière.

Un nerf, une vivacité traverse toute la musique, même si elle semble parfois un silence vibratile, une énergie suspendue, toujours très pulsée, marquant à la façon opalkienne, la mesure obstinée du temps. Ces matières en tourbillon se constituent en des objets simples et marqués, accompagnement d'une ligne manquante, ou bien cette ligne elle-même s'épaississant tout en gardant sa transparence.

1

Figure 14. Première page de la seconde présentation de *Blanc mérité*, envoyée par Gérard Pesson le 15 novembre 2013

La fuite en avant de ces objets paradoxaux doit provoquer comme des illusions perceptives qui viennent se résoudre dans des mélodies simples et doucement mouvantes : un dispositif optique dans lequel le ton sur ton, et un cadrage serré, finiraient par triompher, dissolvant les contraires.

Les impacts du début de la pièce forment le matériau structurel de la musique - sorte de gestes coupants, ils sont à la base de familles de gestes instrumentaux qui peuvent paraître se ressembler, mais sont en fait constitués d'éléments toujours différents en une mutation permanente d'infra détails. *Détails* était d'ailleurs le titre de cette série opalkienne de nombres absorbés dans le néant progressif du « blanc mérité ».

Cette partition avant de s'écrire s'est élaborée depuis 2010, tout au long d'échanges que nous avons eu, Clément Himbert – ici à la fois saxophoniste et doctorant – et moi, par des rencontres, des séances de travail, d'essais, de conversations et de nombreux emails. C'était sans doute pour moi la première occasion de dessiner une œuvre à venir en la modelant devant témoin, je dirais presque en la « confessant » à quelqu'un qui, ainsi, interagissait véritablement dans son élaboration.

Il ne faut pas oublier qu'Opalka a aussi réalisé, en plus de ses séries de nombres allant s'effaçant, une autre série, d'autoportraits en noir et blanc, réalisés toujours selon le même angle – cadrage serré –, sous la même lumière, avec un chemise blanche – série à travers laquelle on voit, en un *morphing* cadencé par la vie même, l'effet du temps. Ces photos étaient d'ailleurs prises à la fin de chaque séance d'atelier, comme une signature incarnée de ce temps chaque fois ajouté et dédié au travail. Peu à peu, les cheveux de l'artiste blanchissaient et se confondaient avec le fond malte – autre déclinaison du *blanc mérité*.

Or si la musique peut être le portrait de son auteur, alors *Blanc mérité* serait pour moi une sorte de « mise au point » sur ma manière d'écrire aujourd'hui, un résumé de ce que je peux vouloir, et je dirais même de ce que je « peux pouvoir » dans ce cercle dangereux mais tout aussi bien vibrant et poétique qui constitue pour un artiste sa propre limite, et donc son incontournable dessein.

Gérard Pesson
(novembre 2013)

2

Figure 14. Seconde page de la deuxième présentation de *Blanc mérité*, envoyée par Gérard Pesson le 15 novembre 2013

Ce texte témoigne de l'espace que vient occuper la référence opalkienne dans la réflexion du compositeur. Il mentionne le passage du temps, une analogie à l'œuvre picturale décrit la matière sonore recherchée, une autre situe la place de la « voix soliste » ; la structure de la composition à venir, la place qu'y occupe la pulsation, la notion de ligne même y sont décrites en référence à Opalka ; l'écoute de *Blanc mérité*, les idées d'« illusions perceptives » et de « ton sur ton », ainsi que la notion de portrait, que Gérard Pesson décline dans son projet compositionnel, toutes les composantes de l'œuvre enfin sont attachées à *Opalka 1965 / 1 - ∞*. Les origines de cette référence sont difficiles à retracer : le journal de Gérard Pesson note la disparition de l'artiste le 18 août 2011, dans une entrée datée du lendemain, et puis le titre y apparaît avec la mention d'une séance de travail le 28 novembre de la même année. Gérard Pesson n'a pas identifié, suite à mes questions, d'autres motifs à l'origine de cette association et si le peintre a été un sujet de conversation suivi entre nous, les raisons premières de son choix n'y apparaissent pas clairement. On peut hasarder quelques hypothèses : peut-être plus encore que d'autres compositeurs, Gérard Pesson, lecteur de Proust et diariste, devait être sensible à cette intense matérialisation du temps qui passe, doublée d'autoportraits. La « formidable obstination » du peintre ne devait pas laisser indifférent un musicien pour qui le processus créateur est quelque chose d'investi parfois jusqu'à la douleur et dont la pièce en cours est un obstacle toujours renouvelé, semblant presque chaque fois la plus difficile jamais composée.

Il est soit naïf soit malhonnête de peindre comme aujourd'hui certains le font, deux ou trois tableaux par jour ; ce n'est pas une attitude souhaitable pour l'art⁶³².

La notion d'achèvement est une préoccupation de Gérard Pesson, dont le travail de révision semble parfois sans limite. Cette dimension peut aussi avoir interpellé le compositeur, notamment la manière dont Opalka la traite dans son projet, portant dans son principe à la fois l'impossibilité et la permanence de son achèvement :

Ainsi cette non-fin devient la finalité de mon œuvre et c'est bien là une situation unique dans l'art : par le non-fini je définis le fini⁶³³.

De manière plus prosaïque, cette fusion des instruments, de l'idiosyncrasie supposée du saxophone et de sa voix soliste dans un ensemble, résultante attendue d'un processus conduit par sa propre logique ou vérité, peut être perçue comme une métaphore musicale du blanc de la toile rejoignant celui des chiffres. Ces quelques mots de Gérard Pesson enfin, retrouvés dans

⁶³² B. Noël, « Détails », art cit, p. 45.

⁶³³ Roman Opalka, cité par Jacques Roubaud, « Le Nombre d'Opalka » dans *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 34.

un entretien antérieur au projet *Blanc mérité*, montrent des résonances sinon une réelle parenté de pensée entre le musicien et le peintre :

Pourtant, un tel flux, que l'écriture doit capter, canaliser, coulant vers son estuaire, va vers une ambition de blancheur, d'unicité, en somme de vide par saturation⁶³⁴.

Quelles qu'en soient les raisons, la place croissante de Roman Opalka dans notre projet témoigne de ces connexions, et cette référence que l'on peut percevoir comme un moteur de la création est aussi – et peut-être est-ce un corollaire – un facteur de contrainte, reléguant, selon le compositeur, le problème du saxophone soliste au second plan. Durant l'été 2015, Gérard Pesson trouve la tranquillité nécessaire pour se concentrer sur *Blanc mérité* (c'est le moment où la partition a « failli » s'écrire⁶³⁵). Comme en témoigne la « main courante » qu'il m'envoie alors, l'étude d'Opalka occupe l'essentiel de l'activité (pré) compositionnelle :

Pour notre affaire : je fais de la philosophie et de l'esthétique en ce moment prenant des notes sous forme de main courante - lisant des ouvrages sur Opalka. Je vous livre la pêche de ces trois derniers jours⁶³⁶.

Lors d'une conversation téléphonique, Gérard Pesson m'enjoint à l'accompagner dans ces lectures⁶³⁷, sur lesquelles nous échangeons des commentaires. Le premier de ces livres, intitulé *Roman Opalka*⁶³⁸, est paru en 1996 et rassemble trois chapitres, le premier, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », par Christine Savinel décrit et analyse le projet et commente le rapport du peintre à son atelier :

L'artiste en a défini le modèle en 1972, qui sera reproduit partout où il ira [...]. Tout est prévu, mesuré au centimètre près, l'emplacement des projecteurs, du réflecteur, leur hauteur aussi. Debout, le peintre est au centre d'un véritable lieu avec, en face, la toile, à sa taille mais le dépassant juste un peu, de la hauteur du Chevalet, et derrière lui le réflecteur en toile blanche, un peu comme des murs symboliques sur deux faces. Dans l'atelier de Mazury, le reste est ouvert sur un escalier et les combles de cette maison paysanne. Sur les photographies que j'en ai, les poutres, les marches et barreaux de la rampe de l'escalier forment un espace très structuré tout autour, comme une syntaxe forte. Il y a aussi un lit dans l'atelier, minimal. Dans l'atelier de Bazérac, la composition du lieu de la performance s'est affinée. La structure, épurée, est magnifique. Le mur, en pierres de taille [...]. De coloration neutre aussi, ses tons de sable forment avec les tons blancs de la toile, de la tenue du peintre, une composition⁶³⁹.

Le deuxième chapitre, « Le Nombre d'Opalka », par Jacques Roubaud, interroge l'œuvre selon des concepts issus des mathématiques, faisant référence à Giuseppe Peano ou

⁶³⁴ Lambert Dousson et Sarah Troche (eds.), « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste - Entretien avec le compositeur Gérard Pesson », art cit.

⁶³⁵ Cf. II.2.2.2. « Phase I, étape 4 : commande obtenue ».

⁶³⁶ GP, dans un courrier électronique envoyé le 13 juillet 2015.

⁶³⁷ Jacques Roubaud, Bernard Noel et Christine Savinel, *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, 128 p ; R. Opalka, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, op. cit.

⁶³⁸ J. Roubaud, B. Noel et C. Savinel, *Roman Opalka*, op. cit.

⁶³⁹ Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation » dans Jacques Roubaud et Bernard Noel (eds.), *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 26.

Edward Nelson ; il qualifie aussi les *Détails* selon une formule empruntée au domaine de l'interface : « ce qu'on voit est ce qu'on obtient » (*what you see is what you get* ; « WYSIWYG »), mais aussi « on obtient plus que ce qu'on voit » (*you get more than what you see*) et « il y a plus que ce que l'œil perçoit⁶⁴⁰ » (*there is more than meets the eye*). L'auteur insiste sur l'importance de l'espace *entre* les nombres :

Les 'arrêts' les plus marqués participant à la description sonore du temps proviennent... de ma propre volonté de garder à la peinture une consistance la plus stable possible : ainsi toutes ces parties du processus, non inscrites et non dites dans la progression numérique, décrivent le temps, entre les nombres, par les silences et tous les bruits qui les 'trouent'⁶⁴¹.

Le troisième chapitre du livre est dû à Bernard Noël, qui, reprenant le titre « Détails », choisit d'en imiter l'apparence : le texte, fait d'entretiens avec l'artiste, ne comporte aucune ponctuation ni distinction entre la parole rapportée et les commentaires. On trouve des descriptions de l'atelier, ou des considérations philosophiques et esthétiques.

ce n'est pas par hasard que je remplis jusqu'au bord sans laisser le moindre espace libre si j'avais été assez bête pour laisser un bord j'aurais eu une solution esthétique dans l'art contemporain il y a toujours du spectacle des choses un peu trichées à mon sens c'est une sorte de pollution⁶⁴²

L'autre livre à propos duquel nous avons échangé avec Gérard Pesson est écrit par Opalka lui-même, paraît en 1998 et porte le titre de son œuvre, *Opalka 1965 1-∞*⁶⁴³. Le discours de l'artiste est augmenté d'un appareil critique important (de proportion au moins équivalente au texte principal) de Christian Schlatter. Si l'idée de mise en scène de soi avait été abordée à propos des journaux de compositeur⁶⁴⁴, celle-ci est plus que prégnante dans le discours d'Opalka : l'ouverture du livre donne le ton, plaçant l'*Aurige de Delphes*, chef-d'œuvre de la statuaire antique, dans les dispositifs de photographie des autoportraits d'Opalka. Au gré des 192 pages de l'ouvrage, richement illustré, l'artiste mêle ses réflexions et positionnements à des contenus critiques et biographiques. Prenant parfois des allures de manifeste, le texte termine par ces mots, renvoyant à la finalité de son œuvre :

Je manifeste la présence d'une vie, une image de son émotion ; ma démarche, dans son long cheminement, en construit logiquement la preuve : trace déployée et permanente de l'effacement irréversible du présent, image en acte rationalisée de l'expansion d'une conscience et d'une émotion activant le blanc ; une image à la mesure nombrée de la durée que je conduis dans la transformation du blanc pictural en *blanc mental*⁶⁴⁵.

⁶⁴⁰ J. Roubaud, B. Noël et C. Savinel, *Roman Opalka*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁴¹ Opalka, cité par J. Roubaud, « Le Nombre d'Opalka », *art cit.*, p. 44.

⁶⁴² B. Noël, « Détails », *art cit.*, p. 79.

⁶⁴³ R. Opalka, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, *op. cit.*

⁶⁴⁴ Cf. II.1.1.2.

⁶⁴⁵ R. Opalka, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, *op. cit.*, p. 188.

Ces lectures de l'été 2015 deviennent alors notre principal sujet de discussion ; ces quelques extraits témoignent de leur impact sur le travail :

Blanc mérité n'est certainement pas un fardeau. C'est une très haute mission - si vous avez lu la main courante des idées Opalka, vous avez réalisé l'exigence proprement terrifiante qu'elles nous assignent⁶⁴⁶.

J'ai eu une idée toute nouvelle - la semaine dernière je crois - sans la noter nulle part, qu'ici. Quelque chose qui serait de l'ordre de la scansion et qui traverserait l'œuvre entière (comptable répétition des chiffres). Cette remise en question ressemble un peu à la vôtre sur le programme de votre concert - et sans doute pour les mêmes raisons : parce que nous avons lu ce livre fondamental pour comprendre l'œuvre d'Opalka⁶⁴⁷.

C'est à ce moment, quand l'importance d'Opalka grandit dans le projet musical, que nous découvrons, non sans une certaine stupeur, cette citation au détour du texte de Bernard Noël, mise en exergue de cette seconde partie, référence unique et laconique au son musical, dans laquelle le peintre compare son blanc au son d'un saxophone. Quant à savoir quelle caractéristique ou représentation de l'instrument a conduit à cette remarque, aucun indice ne permet dans ces lectures de le conjecturer. Serait-ce dû à l'association de l'instrument à un courant comme le *free jazz* et à une idée d'émancipation ? À une place du saxophone dans la création contemporaine ? Le discours d'Opalka sur les artistes de son temps permet d'en douter. Serait-ce alors lié au son de l'instrument ? S'agirait-il de ce souffle colorant le timbre, qui serait à l'audible ce que le blanc est au visible ? La seule autre référence au son que nous ayons trouvée est une métaphore de son œuvre par l'évocation du silence :

Je me suis rendu compte vers 1960 que l'explosion des arts visuels au XX^e siècle ne permettait plus de progrès : nous avons touché des limites. Nous sommes dans le silence qui suit l'explosion : c'est ce silence que je peins⁶⁴⁸.

Suite à ce contact assez intense et prolongé avec le discours de l'œuvre d'Opalka, nous en sommes avec Gérard Pesson assez impressionnés. Quelques particularités nous semblent tout de même paradoxales, comme un refus de l'esthétisme alors que les toiles, très soignées dans leur réalisation, sont d'une grande élégance.

au début je me suis demandé si je devais faire en sorte que tous les chiffres aient la même intensité de blanc d'autant que sur le noir c'était très visible la réponse est venue de la logique pourquoi ne pas laisser le blanc s'épuiser et avoir comme la trace d'un mouvement quelque chose comme des pas les stupides pensent évidemment que c'est voulu pour faire beau s'il y a un effet esthétique c'est au sens platonicien⁶⁴⁹

Dans un même ordre d'idée, l'artiste s'impose une terrible assignation, en pleine conscience de son irréversibilité et des douleurs qu'il y rencontrera l'âge avançant, et mène par

⁶⁴⁶ GP, dans un courrier électronique du 19 août 2015.

⁶⁴⁷ GP, dans un courrier électronique du 4 décembre 2015.

⁶⁴⁸ R. Opalka, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, op. cit., p. 24.

⁶⁴⁹ Opalka, cité par B. Noël, « Détails », art cit, p. 59.

ailleurs une vie agréable. Le temps de l'activité est mesuré, avec constance, et les heures quotidiennes passées à peindre s'apparentent à celles d'un travailleur « normal » :

J'ai adopté une position semblable à celle du monde professionnel avec lequel je voulais partager un rapport identique entre heures de production et moments remplis par d'autres activités nécessaires à la vie, au repos. De ce point de vue-là, je ne visualise que la trace du temps que je consacre à mon programme⁶⁵⁰.

Si cet « infini à heure fixe » et la beauté des *Détails* ne diminuent pas la portée de l'œuvre d'Opalka, ils peuvent tout de même contribuer à humaniser son monument. Cette place que prend la référence à Opalka dans le projet *Blanc mérité* ne se dément pas par la suite, comme l'illustre cet extrait du journal de Gérard Pesson écrit un an plus tard, en septembre 2016, quand le manuscrit de la partition approche des 20 pages :

[...] encore qu'ici l'empreinte thématique de l'œuvre – Opalka – soit plus forte, plus contraignante que dans aucune autre⁶⁵¹

Les lectures communes ou les discussions autour de l'œuvre d'Opalka deviennent un point d'ancrage, voire une référence musicale dans nos échanges. Quand Gérard Pesson me demande de lui montrer les oscillations possibles sur un *la*, en octobre 2015, il me demande de partir du *bisbigliando*, « plus juste opalkament parlant⁶⁵² », il qualifie un jour mon jeu d'« opalkien ». Ces qualificatifs n'ont pas provoqué d'explicitation entre nous, et il semble justement que ce soit là l'intérêt de leur emploi : les teneurs multiples de nos échanges sur Opalka, les considérations esthétiques, l'image des *Détails*, la clarté de leur trait, soignée et dépourvue d'affect, tout cela a généré ce vocabulaire. La référence se trouve ainsi associée au son instrumental, permettant de la transposer dans le domaine musical : l'idée « opalkienne » peut alors nous guider dans la construction de l'œuvre et de son interprétation.

⁶⁵⁰ Roman Opalka, « Opalka 1965 / 1 - ∞ , rencontre par la séparation », *Le Travail de l'Art*, 1997, hiver 1997, n° 1, p. 100-111.

⁶⁵¹ Gérard Pesson, extrait du journal transmis le 16 septembre 2016.

⁶⁵² GP, dans une conversation téléphonique du 1^{er} octobre 2015.

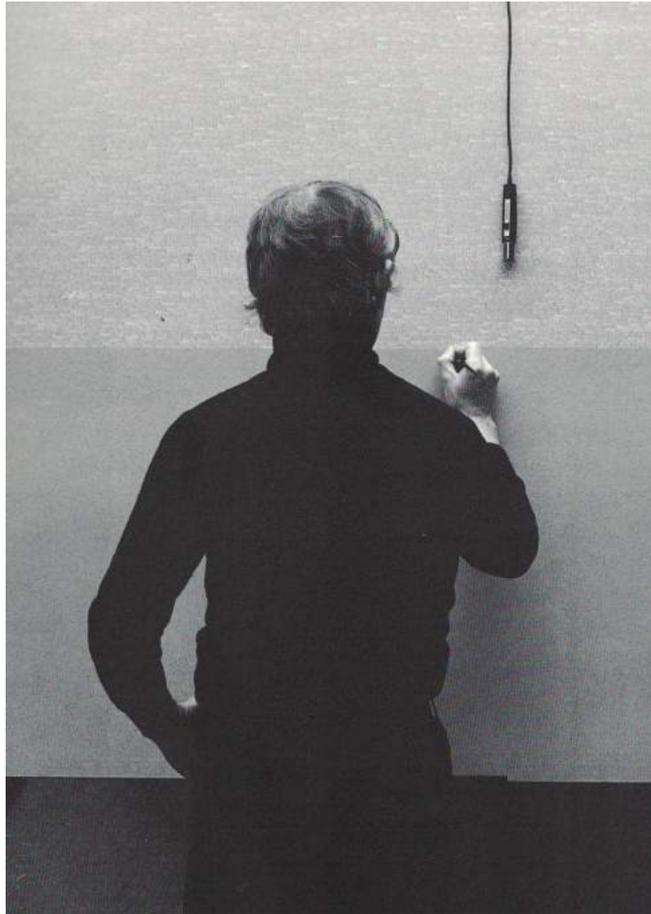


Figure 1. Roman Opalka au travail à Varsovie en 1968⁶⁵³

Qu'elles touchent à la réalisation matérielle, à la composition sous observation, à l'instrumentation ou qu'il s'agisse de la référence à Opalka, les contraintes de *Blanc mérité* font toutes l'objet d'un partage avec Gérard Pesson, donnant un sens à l'idée de collaboration et préparant à une mise en commun de composantes du travail.

⁶⁵³ Photo extraite de Roman Opalka, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, Paris, Egmont Books Ltd, 1998, p. 33.

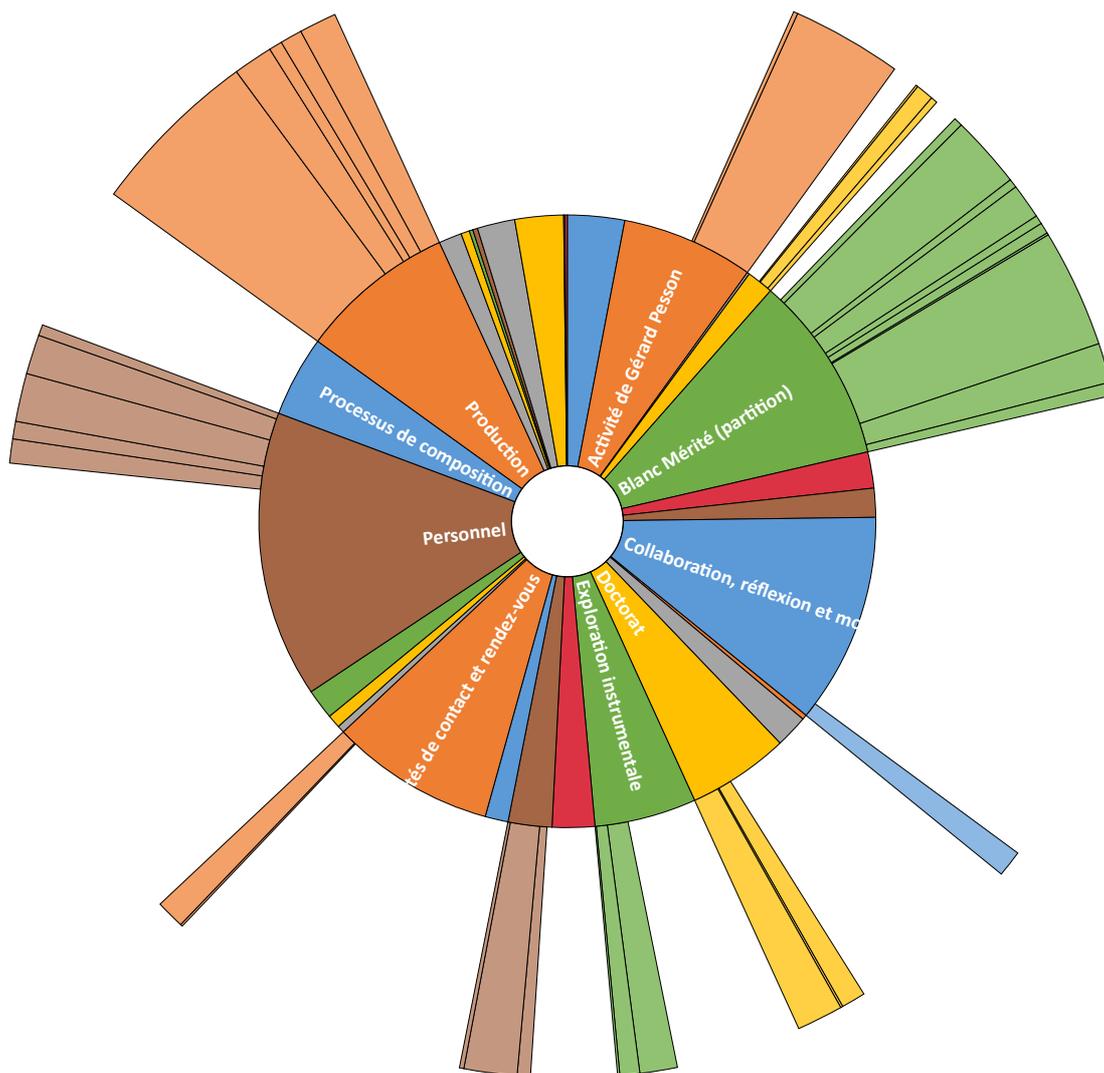
II. 2. 5 Un artisanat à quatre mains

Des composantes ciblées de la fabrication de *Blanc mérité* font appel à un travail collaboratif plus direct que celui présenté jusqu'ici : il peut arriver que les compétences du compositeur et des interprètes se croisent en de brèves intersections du processus et que nous travaillions de concert et en mobilisant des compétences similaires sur des objets communs. Les interprètes peuvent ainsi prendre part à la notation de la partition, et le compositeur à l'interprétation de l'œuvre.

II. 2. 5. 1 Modalités d'interactions

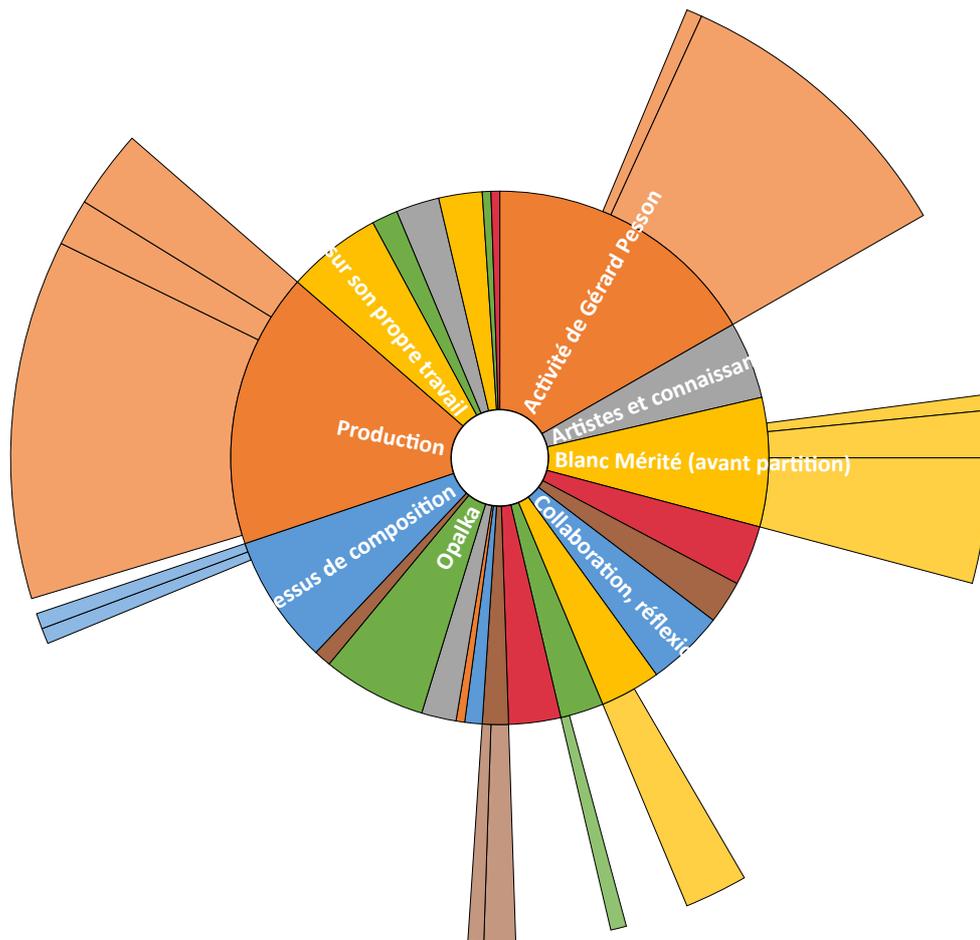
La collaboration avec le compositeur se déroule selon plusieurs modalités, matérialisées par différents vecteurs de communication. L'observation des données collectées révèle des associations entre les types d'échanges et les thématiques abordées. Les graphiques suivants⁶⁵⁴ représentent la répartition des principaux mots-clés (« nœuds » selon le logiciel) par modalités de contact, sur l'ensemble du processus :

⁶⁵⁴ Les graphiques suivent le même modèle que ceux présentés en II.2.2.1.



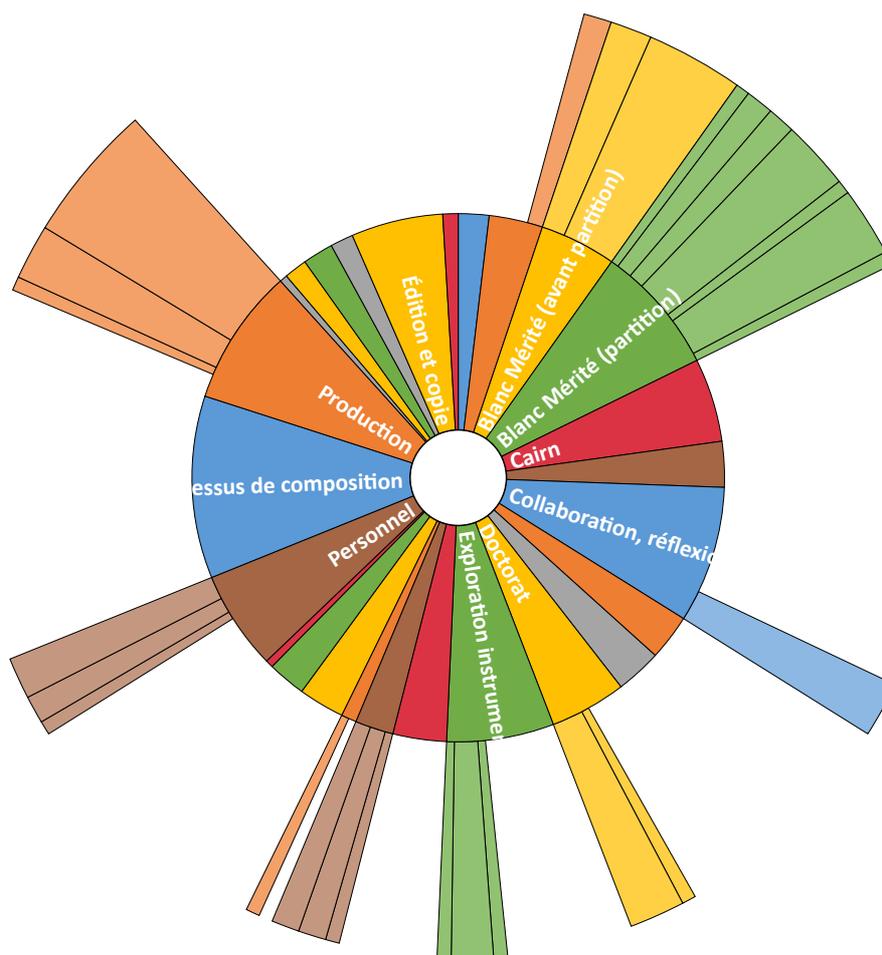
Nœuds	Nombre de références d'encodage	Agréger le nombre de références d'encodage	Nombre d'éléments encodés	Agréger le nombre d'éléments encodés
Nœuds\personnel	174	238	172	227
Nœuds\collaboration, réflexion et modalités	163	175	157	167
Nœuds\blanc mérité (partition)	11	156	11	109
Nœuds\modalités de contact et rendez-vous	122	136	122	136
Nœuds\production	0	129	0	124
Nœuds\activité de Gérard Pesson	58	109	57	103
Nœuds\exploration instrumentale	58	90	58	84
Nœuds\doctorat	50	83	49	80
Nœuds\production\commande	78	78	78	78
Nœuds\processus de composition	67	67	66	66

Figure 2. Diagramme et relevé des mots-clés pour l'ensemble des courriers électroniques



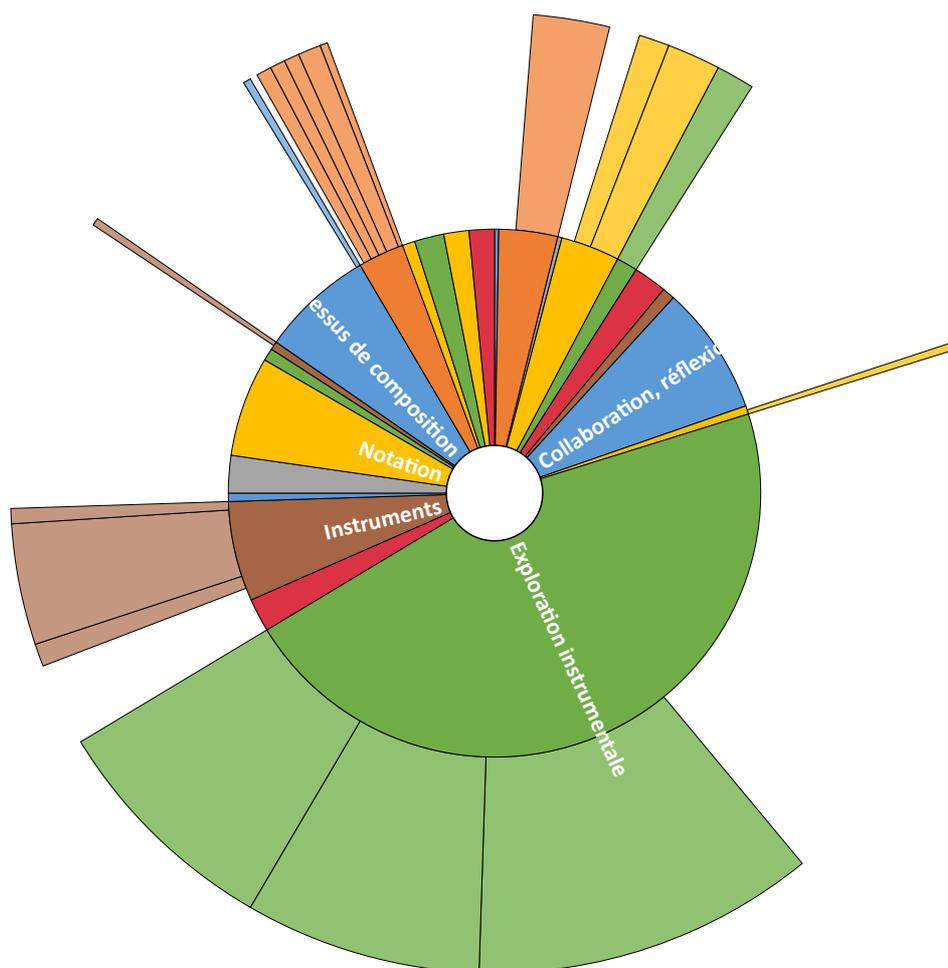
Nœuds	Nombre de références d'encodage	Agréger le nombre de références d'encodage	Nombre d'éléments encodés	Agréger le nombre d'éléments encodés
Nœuds\activité de Gérard Pesson	12	32	3	5
Nœuds\production	1	32	1	4
Nœuds\production\commande	23	23	2	2
Nœuds\activité de Gérard Pesson\œuvres de Gérard Pesson	19	19	5	5
Nœuds\blanc mérité (avant partition)	3	15	1	5
Nœuds\processus de composition	13	15	4	4
Nœuds\Opalka	12	12	3	3
Nœuds\réflexion de gp sur la création et sur son propre travail	11	11	4	4
Nœuds\artistes et connaissance étrangères au projet (hors interprète jouant la musique de gp-	9	9	1	1
Nœuds\collaboration, réflexion et modalités	9	9	3	3
Nœuds\blanc mérité (avant partition)\description bm	8	8	4	4

Figure 3. Diagramme et relevé des mots-clés pour les entretiens formels



Nœuds	Nombre de références d'encodage	Agréger le nombre de références d'encodage	Nombre d'éléments encodés	Agréger le nombre d'éléments encodés
Nœuds\processus de composition	24	24	22	22
Nœuds\collaboration, réflexion et modalités	14	18	14	17
Nœuds\production	3	18	3	14
Nœuds\blanc mérité (partition)	0	17	0	13
Nœuds\exploration instrumentale	9	14	9	13
Nœuds\personnel	7	13	7	12
Nœuds\édition et copie	12	12	12	12
Nœuds\cairn	11	11	11	11
Nœuds\blanc mérité (avant partition)	0	10	0	8
Nœuds\doctorat	5	10	5	10

Figure 4. Diagramme et relevé des mots-clés pour les entretiens informels et les conversations téléphoniques



Nœuds	Nombre de références d'encodage	Agréger le nombre de références d'encodage	Nombre d'éléments encodés	Agréger le nombre d'éléments encodés
Nœuds\exploration instrumentale	74	181	5	5
Nœuds\exploration instrumentale\questions GP	45	45	2	2
Nœuds\collaboration, réflexion et modalités	31	31	4	4
Nœuds\exploration instrumentale\sons multiples	31	31	3	3
Nœuds\exploration instrumentale\souffles	31	31	3	3
Nœuds\processus de composition	26	27	4	4
Nœuds\instruments	3	24	2	4
Nœuds\notation	24	24	3	3
Nœuds\instruments\saxophone	16	16	4	4
Nœuds\activité de Gérard Pesson	4	14	1	3

Figure 5. Diagramme et relevé des mots-clés pour les séances de travail avec instrument

Cette comparaison entre les thématiques abordées selon les modalités d'échanges peut être affinée, selon les périodes concernées, les étapes du travail compositionnel associées ou la densité des communications ; ce premier niveau de lecture permet tout de même certains constats, confirmés par une analyse plus détaillée :

- Les courriers électroniques, où tous les sujets sont abordés, restent le premier vecteur de l'entretien de la relation ; lorsque l'avancée du projet est en arrêt, les échanges plus personnels – premier mot-clé – continuent via ce canal.
- Les entretiens formels, c'est-à-dire organisés, semi-structurés, enregistrés et avec prises de notes des deux parties sont un lieu de description et de discussion sur l'œuvre, ainsi que sur les modalités de collaboration.
- Les discussions informelles, traitées sous forme de comptes-rendus, témoignent de rencontres fortuites, de repas partagés et le plus souvent de conversations téléphoniques, voient logiquement des sujets variés abordés ; ce type d'échange est aussi l'occasion de faire le point sur le travail en cours et contient des informations utiles sur le processus compositionnel.
- Sans surprise, lorsque j'y apporte des saxophones l' « exploration instrumentale » devient le thème principal des séances de travail.

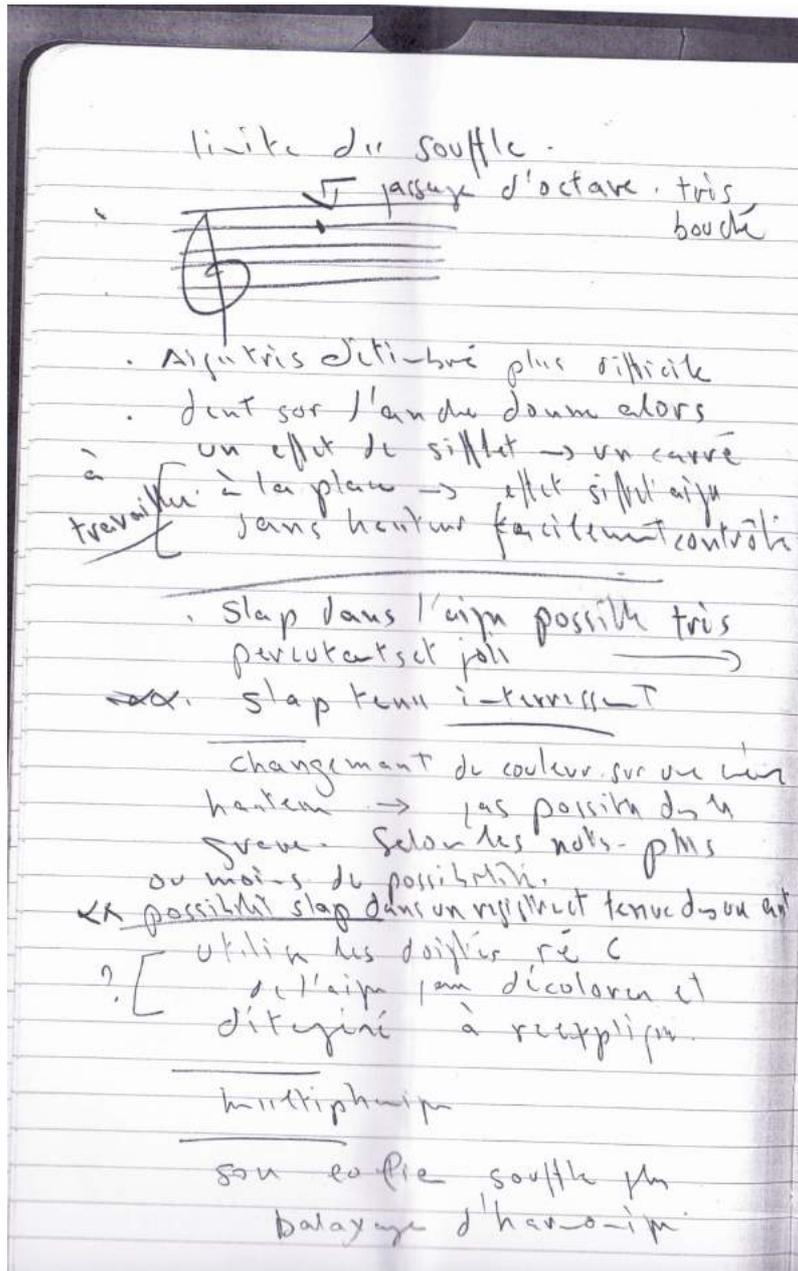


Figure 6. Extrait des notes prises par Gérard Pesson lors de la séance du 28 novembre 2011, lors du travail avec saxophone soprano ; ces notes concernent les variations de timbres (souffles, irisations), les attaques *slap*, avec quelques mots sur les sons multiples et le balayage harmonique

La place prépondérante des questions d'instruments dans des séances organisées à cet effet, quand des saxophones sont apportés chez le compositeur (toutes les séances de travail ont lieu chez Gérard Pesson⁶⁵⁵) n'est pas particulièrement surprenante. Ce qui est parlant dans ces données est plutôt le ratio de ces séances avec instrument par rapport à tout le reste des échanges, plutôt faible si l'on considère que l'interprète se définit au travers du jeu instrumental : 5 séances sur 10 sont avec saxophone. La question instrumentale n'est

⁶⁵⁵ Cf. II.1.3.1. « Le lieu et les outils de la composition » et « Interactions dans l'atelier ».

évidemment pas sans importance, comme en témoignent ces 6h30 de travail avec saxophone, et les dizaines d'enregistrements envoyés par la suite, mais le compositeur – à l'initiative de qui j'emportais ou non mes instruments – montre par ces choix que la question instrumentale n'est pas le seul intérêt des rencontres avec l'interprète et que justement l'absence de saxophone permet de préserver les autres sujets.

Ces entretiens, formellement organisés et sans instrument, permettent de faire un point sur l'œuvre et son devenir ; la parole du compositeur y est, à l'exception des toutes premières séances de présentation du projet, plus abondante que la mienne. Ces moments sont des marqueurs dans le processus, l'œuvre en devenir y fixe un état de son existence, réalisé par la parole énoncée et écoutée. Ce sont les moments où le compositeur « décrit au lieu d'écrire⁶⁵⁶ » ; à l'image de la base de données collectées avec la genèse de *Blanc mérité*, ces aspects du processus illustrent l'importance de la verbalisation dans le travail compositionnel de Gérard Pesson, et dans sa représentation du fait musical. Ma présence conditionne ces moments, espacées dans le temps mais répétées à chacune des étapes du processus, dans lequel ils deviennent une forme de rituel, ancrant *Blanc mérité* dans une réalité créée par le partage de son évocation.

II. 2. 5. 2 Les interprètes acteurs de la notation

Il y a des compositeurs qui sont asservis ou fidèles à l'idée de la précision par la notation, d'autres moins. Vous voyez, des gens qui sont dans des choses plus improvisatoires... moi j'avoue que j'ai beaucoup de mal avec ça : j'ai vraiment envie de pouvoir maîtriser une chose⁶⁵⁷.

La réalisation de la partition est une étape du travail créateur, que le processus dans son entier précède et dépasse, mais ce texte musical reste la pierre de touche de la composition, le produit de l'atelier, souvent considéré comme l'œuvre même et symbole de l'activité de son auteur. L'étude de l'atelier de Gérard Pesson⁶⁵⁸ renseigne sur sa conception de la partition, objet d'une dimension descriptive précise et soignée, optimisée selon les conventions de lecture en usage, et dont l'apparence et la graphie contribuent à porter le sens.

Cette volonté de clarté et de précision est au cœur du dialogue avec les interprètes, qui sont interrogés à plusieurs étapes du processus sur leur perception de l'intelligibilité du texte, ou sur leur idée d'une notation optimale de leurs sonorités. Le travail du compositeur comprend

⁶⁵⁶ Cf. II.1.1.2

⁶⁵⁷ GP, dans une séance du 5 août 2016.

⁶⁵⁸ Cf. II.1.3.1.

une intégration de l'audible, les sons doivent être fait siens pour investir ses œuvres, puis nécessairement repasser par l'écriture pour effectivement intégrer son vocabulaire musical. La cohérence étant une priorité, les différences touchant au son ou aux techniques instrumentales, même ténues, doivent nécessairement être répercutées dans la notation.

Il y a là en tant de *la*⁶⁵⁹ toutes les clés possibles pour résoudre mon problème. Reste à savoir comment noter ça. Je me contenterai dans un premier temps de noter les indications telles que vous les donnez, puis nous affinerons pour l'édition... Qu'en pensez-vous⁶⁶⁰ ?

Cette question de la notation, mot-clé traversant le processus depuis la seconde étape jusqu'aux séances de lecture de l'œuvre et au-delà, témoigne de ce questionnement et de son partage avec les interprètes lors de diverses modalités du travail compositionnel⁶⁶¹, de la quatrième, « constitution du matériau », à la septième et dernière, « correction ».

L'expertise de l'instrumentiste

Lors des séances avec saxophones, les questions du compositeur peuvent être préparées à l'avance ou apparaître au cours du travail, ouvrant des pistes de recherches explorées ensemble. Lorsque des sonorités sont retenues, compositeur et interprète(s) travaillent à déterminer leur notation, laquelle peut évoluer jusqu'à l'édition du texte, et notamment lors des séances de lecture avec l'ensemble Cairn, quand tous les instrumentistes peuvent réagir aux choix d'écriture. Durant les deux répétitions plusieurs thématiques observées dans les échanges sont liées à des questions de notation : l'« explicitation » de son écriture par le compositeur, l'« optimisation instrumentale », soit les choix de techniques et de notation, et la « révision », lorsque l'écoute amène à des changements affectant des paramètres extérieurs à l'instrumentation.

⁶⁵⁹ Cet extrait de courrier électronique suit l'envoi d'un enregistrement dans lequel, à la demande du compositeur, j'avais joué 9 altérations ou oscillations différentes d'un *la* au saxophone soprano.

⁶⁶⁰ GP, lors d'un courrier électronique du 28 juillet 2016.

⁶⁶¹ Cf. II.1.3.1. « Les sept modalités du travail compositionnel ».



Figure 7. Mots-clés relatifs aux échanges entre les musiciens durant la première séance de répétition⁶⁶²

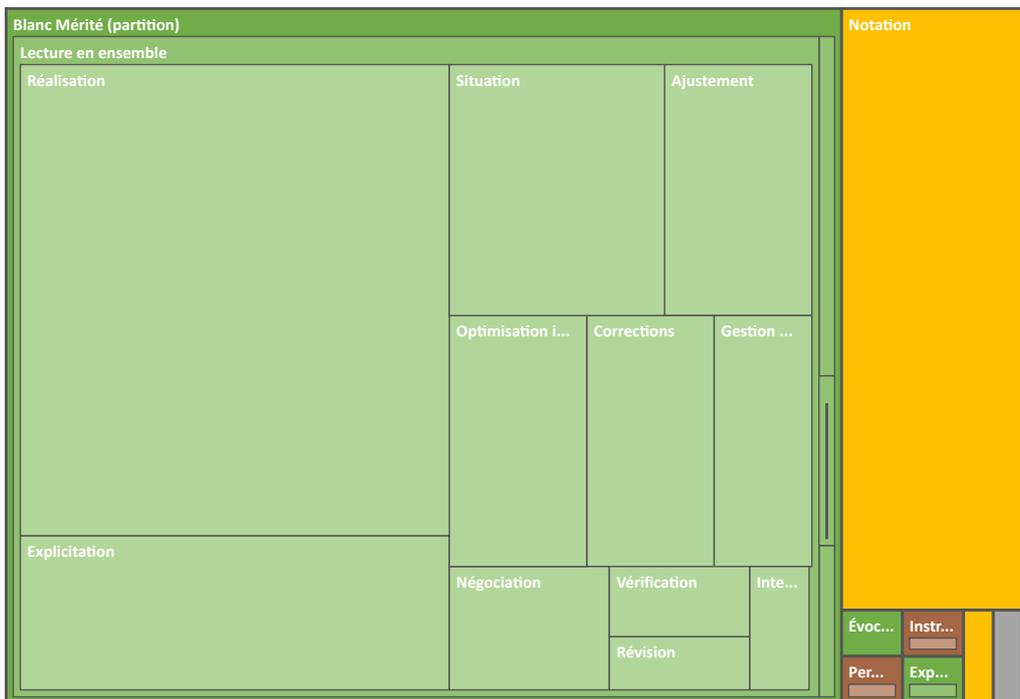


Figure 8. Mots-clés relatifs aux échanges entre les musiciens durant la seconde séance de répétition

⁶⁶² De la même manière que pour les schémas précédents, la surface par chaque mot clé est proportionnelle à son utilisation (cette disposition en rectangles permet d’afficher les principaux contenus dans plusieurs niveaux de l’arborescence)

Durant la première séance de répétition de *Blanc mérité*, il y a 14 de ces moments d'optimisation instrumentale, touchant à tous les instruments et particulièrement l'accordéon (6 modifications, de l'ajustement dynamique à la révision des notes et modes de jeux). La première de ces modifications consiste en le remplacement d'un mode de jeu, le *bellow-shake* par un *vibrato* au doigt.

Heure de début	Heure de fin	Transcription	Orateur
00:47:27.3	00:48:02.6	Oui. Fanny, le <i>bellow shake</i> là à 9, peut-être plus... peut-être pas, ou très très peu de crescendo, une chose plus dans le son, tu vois. C'est quelque chose à l'intérieur du son, sinon ça fait <i>effet</i> tout de suite, et ça n'est pas ce qui est recherché. {pendant ce temps Vlc se lève et parle aux cordes, avec des gestes mimant un phrasé}	GP
00:48:02.6	00:48:10.2	Le b.s. on est obligé d'avoir une certaine activité {joue b.s.} ou <i>vibrato</i> , je ne sais pas... {joue <i>vib</i> }	Acc
00:48:10.2	00:48:13.0	Oui, si tu penses que c'est moins actif alors faisons ça. On met <i>vibrato</i> , alors.	GP
00:48:13.0	00:48:16.3	Même je le ferais au doigt.	Acc
00:48:16.3	00:48:18.4	Au doigt... et dans ce cas-là je mets juste tremolo, et rien d'autre ?	GP
00:48:18.4	00:48:25.6	Bien... "vibrato au doigt" {rit}	Acc
00:48:25.6	00:48:32.9	"vibrato au doigt"... {notent}	GP

Figure 9. Transcription d'un extrait de la première répétition de *Blanc mérité*, entre la 47^{ème} et la 48^{ème} minute⁶⁶³

⁶⁶³ Dans ces transcriptions le compositeur et le cas échéant le chef d'orchestre sont désignés par leurs initiales (Gérard Pesson, Guillaume Bourgogne), et les instrumentistes par une abréviation de leur instrument (ici l'accordéon ; la dénomination par l'instrument est préférée pour la raison que deux musiciens ont changé entre les deux séances de répétition).

Figure 10. Extrait de la partition⁶⁶⁴ correspondant (mesures 8 à 10), annotée par Gérard Pesson

Figure 11. Partie séparée d'accordéon annotée par l'instrumentiste, même extrait (l'annotation en bas précise la nature du *crescendo*, selon l'indication du compositeur)

⁶⁶⁴ Les extraits de la partition imprimée de *Blanc mérité* sont reproduits avec l'autorisation de l'éditeur.

Cette modification est conservée dans la seconde version de *Blanc mérité* (à la mesure 11 au lieu de la mesure 9).

Figure 12. Partie d'accordéon, mesures 9 à 11 de la seconde version de *Blanc mérité*

Ce travail sur la notation occupe environ 40 minutes sur les 3h (2h30 effectives) de cette répétition. Certaines questions d'apparence simple font l'objet de discussions étendue, comme la suppression du *ponticello*, avec un retour de la position naturelle (« pos. nat. ») sur 2 mesures qui occupe plus de 8 minutes du temps de répétition.

Figure 13. Extrait de la partition de *Blanc mérité*, première version, annotée par Gérard Pesson (mesures 97 et 98)

La comparaison entre les deux séances montre que cette question de l'optimisation instrumentale est moins nécessaire à la deuxième répétition, le compositeur ayant maintenu les « réglages » effectués lors de la première.

Double genèse et collaboration

Une particularité de la genèse de *Blanc mérité* est de donner lieu à deux partitions : une nouvelle version du manuscrit est commencée à l'issue d'une lecture de la première.

Non, à ce point, c'est extrêmement rare. Mais cela peut s'interpréter de deux façons : d'une part la difficulté réelle, esthétique, instrumentale, l'enjeu et le contexte particulier et d'autre part, le luxe d'avoir une première lecture et du temps pour ajuster, ce qui pousse parfois à tout refaire. Et je pourrais très bien imaginer une vie où je referais sans cesse cette partition, si l'échéance s'éloignait et que la possibilité luxueuse de tester en grandeur nature était maintenue⁶⁶⁵...

La boutade qui termine cette citation contribue à ancrer *Blanc mérité* et son compositeur dans la perspective d'Opalka. Cette modalité du travail compositionnel est une particularité de *Blanc mérité*, due comme l'explique le compositeur aux enjeux musicaux propres à l'œuvre et aussi à une possibilité matérielle : le déchiffrage en ensemble n'a pas eu lieu deux jours avant la création publique comme c'est souvent le cas, mais huit mois en avance. Cette particularité a pour conséquence un développement du travail collaboratif dans *Blanc mérité*, Gérard Pesson faisant appel à ma participation pour le passage de la première à la seconde version.

Vos notes me seront très utiles, infiniment précieuses. Je ne veux certes pas vous instituer chef des travaux de réfection du rez-de-chaussée de cette Villa peinte en blanc, mais j'ai besoin d'être un peu guidé, même si, en fin de compte, j'aurai le dernier mot, comme ma mission me l'impose⁶⁶⁶.

Ici encore, les derniers mots de la citation affirment un positionnement du compositeur, à la fois par rapport à la collaboration – approfondie mais sans remise en question fondamentale des rôles de chacun – et par rapport à l'assignation opalkienne. Ma réponse à ces sollicitations du compositeur prend la forme de notes rédigées à l'écoute des enregistrements de chaque *moment de Blanc mérité* (les différentes parties de l'œuvre appelées « moments » et non « mouvements », notamment parce que la structuration de l'œuvre répond à une idée de continuité, liée à Opalka). Dans cette étape de discussions sur l'évolution de l'œuvre, mes propositions concernent la notation ou à sa traduction instrumentale, et peuvent avoir une influence sur des modifications ou éclaircissements du texte⁶⁶⁷.

Voilà la page du jour (maigre récolte) : où vous verrez que je suis en général vos instructions, et que les transitions et les mixages sont adoucis, avec un étirement comme prévu, mais très léger, car il faut garder cette nervosité du début de la pièce⁶⁶⁸.

⁶⁶⁵ Gérard Pesson, interrogé sur une éventuelle habitude d'écrire plusieurs versions du manuscrit, dans un courrier électronique du 22 janvier 2017.

⁶⁶⁶ GP, dans un courrier électronique du 25 septembre 2016.

⁶⁶⁷ Ce dispositif de passage d'une version à l'autre d'une œuvre fait écho à la genèse de la *Sequenza VII*, quand Heinz Holliger pousse Luciano Berio à reconsidérer en profondeur sa composition et son écriture. Cf. N. Donin, « Engagements créatifs. Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois », art cit.

⁶⁶⁸ GP, dans un courrier électronique du 26 septembre 2016.

Finalisation du texte et relecture

Le travail de correction, décrit comme dernière « modalité » de la composition, commence dès la transmission des premières pages et s'intensifie lors des échanges avec Misael Gauchat, copiste et éditrice de *Blanc mérité* (et par ailleurs compositrice), et lors des séances de lecture de l'œuvre avec les instrumentistes. La copie, en vue de la réalisation des parties séparées et de l'édition, est la seule version de la partition à laquelle accèdent les lecteurs : le manuscrit, à la graphie si travaillée, reste du domaine privé du compositeur ou parfois, comme c'est ici le cas, de quelques interprètes associés à la création des œuvres. Il apparaît de plus que le travail avec la copiste, étape identifiée de son processus par Gérard Pesson (lors de la sixième des modalités du travail compositionnel⁶⁶⁹) est un moment structurant, initiateur du partage d'un texte privé jusqu'alors, impliquant un changement de perspective et une prise de recul vis-à-vis du travail effectué.

Dans le projet *Blanc mérité*, ces questions de copie et d'édition, que j'imaginai d'abord périphériques, m'ont surpris par leur présence dès les prémices du projet et par leur importance tout au long du processus⁶⁷⁰. Nous effectuons ainsi, travaillant de concert avec le compositeur et la copiste, plusieurs relectures, travaillant intensément à l'approche des séances de répétition. Il peut s'agir de corrections simples, de changements dans la notation, de nouvelles « optimisations instrumentales » et parfois de « repentirs⁶⁷¹ », améliorations possibles amenées par un nouveau regard sur le texte.

II. 2. 5. 3 Le compositeur acteur de l'œuvre jouée

Si l'action des interprètes sur l'écriture instrumentale est très présente dans les séances de répétition de *Blanc mérité*, le principal mot-clé est celui de « réalisation » de l'œuvre. Cette dimension physique, la place des gestes dans la musique, est prise en compte dans l'écriture, dont certains éléments sont plus prescriptifs que descriptifs. D'autre part, le compositeur, en participant aux répétitions, s'implique dans la construction de l'œuvre jouée, en recherchant avec les instrumentistes des solutions interprétatives.

⁶⁶⁹ Cf. II.1.3.1. « Les sept modalités du travail compositionnel ».

⁶⁷⁰ Le sujet se présente à 68 reprises dans nos échanges.

⁶⁷¹ Cf. II.1.3.1. « Les sept modalités du travail compositionnel ».

La partition comme lieu à habiter

Oui. Parfois j'ai ce réflexe d'être derrière eux [les instrumentistes] et d'aider leur geste, mais du coup je l'aide peut-être trop et je le surdétermine finalement. C'est un réflexe que j'ai ou un tic... il faut qu'on veille à ça là-dedans⁶⁷².

Certains éléments de notations, d'indications d'attaques, de dynamiques ou d'expression, servent à guider les interprètes, à compenser certaines particularités instrumentales, ou à équilibrer l'ensemble.

D'ailleurs les crochets, est-ce que c'est utile, ou pas ? Parce que parfois j'en mets, parfois non... avec Misael, l'éditrice, nous nous le sommes demandé. Ça veut dire que le geste est *mezzo forte* mais le rendement acoustique ne le sera pas. Ça te semble valable, ou inutile⁶⁷³ ?

The image displays a musical score for five instruments: Trompette en Ut, Accordéon, Violon, Alto, and Violoncelle. It is divided into two sections: measures 22-24 of the first version of 'Blanc mérité' on the left, and measures 26-27 of the second version on the right. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *fp*, *mf*, *ppp*, *p*), articulations (e.g., *souffle*, *staccato*, *flatt.*), and performance instructions (e.g., *solo!*, *vibr.*). Fingerings and breathings are indicated with Roman numerals (II, III, IV) and arrows. The second version shows a change in dynamics and articulation for the trumpet part, with the dynamic *mf* appearing between brackets.

Figure 14. Mesures 22 à 24 de *Blanc mérité* première version (à gauche) et mesures 26 et 27 de *Blanc mérité* seconde version (à droite), parties de trompette, accordéon, violon, alto et violoncelle

Dans cet exemple l'indication de dynamique entre crochets (abandonnée lorsque le passage est modifié dans la seconde version) illustre le caractère prescriptif de certains éléments, parfois indiqués comme tels (ici avec des crochets) par le système de notation.

⁶⁷² Gérard Pesson, à Guillaume Bourgoigne (chef d'orchestre) lors de la séance de lecture du 21 septembre 2016.

⁶⁷³ Gérard Pesson, à Matthias Champon (trompettiste), lors de la séance de lecture du 21 septembre 2016.

Aussi précise soit la partition, dans ses dimensions descriptive et prescriptive, celle-ci ne nie pas la liberté de l'instrumentiste, à qui il reste latitude à « interpréter », à comprendre le texte. C'est aussi en cela que l'accordage entre le compositeur et les interprètes est crucial : l'étendue des non-dits dans les partitions, construites sur des conventions, souvent tacites, implique que l'interprète investisse cet espace selon sa propre appréhension de l'œuvre. Cette « volonté d'indétermination⁶⁷⁴ », appelant à l' « achèvement⁶⁷⁵ » ou la « complémentation⁶⁷⁶ », est identifiable dans la manière dont Gérard Pesson décrit certains traits de son écriture, comme ici sur l'usage des sons soufflés aux instruments à anche :

Donc je lui disais : il faut que tu fasses une différence entre ce qui est une note normale pianissimo et une note en triangle. Il avait du mal à le faire, ce qui peut se comprendre parce qu'on était dans des dynamiques basses. Et après je lui en demandais plus : « là c'est carré, donc ça n'est que du souffle », alors il me demandait à son tour : « est-ce que je dois avoir un peu de hauteur ou pas du tout ? ». Là c'était à moi de ne pas pouvoir lui répondre. Je disais : « oui mais ça dépend : combien de hauteur, combien de pourcentage, combien de « blanc mérité » tu mets (ou pas) dans ta note avec souffle ? » C'est une question. Après, c'est l'interprète qui fait sa propre gradation et la propose au compositeur : normal ; avec du souffle ; que du souffle. Pour moi : que du souffle avec une espèce d'ombre, de souvenir de hauteur. Peut-être, peut-être. (*silence*⁶⁷⁷)

Le compositeur apparaît comme préoccupé des questions de réalisation dès les premières étapes de l'écriture, dans laquelle il recherche un équilibre entre précision et clarté, faisant de ses partitions un espace – exigeant mais hospitalier – à habiter par l'interprète. Cette association à l'interprétation est prolongée jusqu'aux répétitions de l'œuvre, auxquelles il participe volontiers.

Le compositeur en répétition

Le rôle traditionnel du compositeur en répétition est celui de garant d'une identité musicale de l'œuvre⁶⁷⁸, de l' « authenticité » de son interprétation. Au-delà de cette fonction symbolique ou d'une présence amicale ou formelle⁶⁷⁹, Gérard Pesson s'implique de manière concrète dans répétitions de *Blanc mérité* : lors de la première séance, il prend la parole plus qu'aucun autre participant (158 prises de paroles sur 421 en tout, dont 115 pour le chef

⁶⁷⁴ Selon Giselle Brelet, cf. I.2.7.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ Selon Alain Badiou, cf. I.2.6.

⁶⁷⁷ Gérard Pesson, commentant une expérience précédente avec un clarinettiste jouant *Nebenstück*, lors d'une séance de travail le 5 août 2016.

⁶⁷⁸ À ce sujet, voir I.3.4. et I.3.5.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

d'orchestre⁶⁸⁰), et s'il est l'artisan des explicitations, corrections ou révisions, la majorité de ses interventions reste centrée sur les questions de réalisation.

Bien qu'on ne puisse pas observer ici de partage matériel de l'activité (le compositeur ne prend pas d'instrument ni ne dirige l'ensemble), Gérard Pesson participe activement aux questions de réalisation instrumentale : il précise en les contextualisant les attaques et dynamiques, et s'associe à la recherche de solutions de problèmes de technique et de manipulation instrumentale.

Les petits *flatt.* que vous avez Ayumi et Cédric vous pouvez essayer de les faire... il faudrait que ce soit très précis et très... vraiment un espèce de petit truc d'insecte... peut-être en attaquant plus.

Le *battuto* si vous voulez on peut le faire un peu moins fort pour qu'il soit plus sûr, voyez : on part de moins haut.

L'ennui c'est que là on a l'impression d'entendre presque les cordes à vide. [...] Il faudrait poser les autres doigts à un endroit où rien ne sonne⁶⁸¹.

Cette forme d'interaction, de partage d'activités, est volontiers qualifiée d'« intégrative » dans les études se référant à Vera John-Steiner⁶⁸². Cette « collaboration intégrative » (*integrative collaboration*)y aurait toutefois une portée plus étendue, puisque la psychologue américaine la réserve à un « engagement visionnaire⁶⁸³ » et ses exemples font référence à des associations fameuses de créateurs, souvent dans le même domaine (Picasso et Braque, Nin et Miller, Stravinsky et Balanchine). La relation entre un cas d'étude comme celui de la création de *Blanc mérité* et la typologie de John-Steiner tiendrait plutôt dans l'observation, à certaines étapes de notre collaboration « complémentaire » (où des expertises différentes sont associées), d'incursions dans des domaines *a priori* réservés. Cela ne suffit pas à mettre en cause la paternité de chacun dans ses propres réalisations mais illustre une pluralité des modalités d'interaction. Peut-être que cette porosité, ces espaces d'invitation ménagés dans les domaines de chacun, favorise justement la complémentarité attendue dans une telle entreprise.

Beaucoup d'exemples illustrant ces interactions dans notre projet sont issus des séances de lecture de *Blanc mérité* par l'ensemble Cairn. C'est alors le chef d'orchestre qui devient l'interprète « principal » de l'œuvre : garant de la cohésion de l'ensemble, ses interventions

⁶⁸⁰ La proportion est proche en seconde séance (légèrement moins haute) : 152 sur 447.

⁶⁸¹ Gérard Pesson, extraits de la répétition du 21 septembre 2016.

⁶⁸² Cf. I.3.

⁶⁸³ V. John-Steiner, *Creative Collaboration*, *op. cit.*, p. 187.

sont presque aussi nombreuses que celles de tous les instrumentistes réunies. Si le saxophone reste à l'origine de l'écriture de *Blanc mérité*, la pièce n'est pas un concerto : plutôt que soliste accompagné je suis un membre – certes occupant une place centrale – de l'octuor instrumental. Techniquement, je ne suis plus, au moment d'interpréter *Blanc mérité*, meneur du projet. La question de la place qui m'échoit alors, dans ce dispositif d'ensemble « avec saxophone principal », dépend du rôle effectif du saxophoniste tel qu'il apparaît, non plus dans le processus mais dans l'œuvre même.

II. 3 L'interprète et l'œuvre

Les revues d'études sur les processus de composition ou d'interprétation montrent que le cœur de ces activités reste en partie assimilé à une « boîte noire » qui résiste à nombre de tentatives d'observation. La présente étude propose, par une approche « de l'intérieur », de contribuer à ce champ d'investigation en portant une attention particulière à la part de non-dit. Cet « infralinguistique⁶⁸⁴ » n'apparaît pas uniquement comme phénomène spontané, reposant sur des compétences propres à l'interprète ou au compositeur, mais suit une construction dont les ramifications sont repérées très en amont⁶⁸⁵ du travail. Si les influences mutuelles du compositeur et de l'interprète ont une portée réelle, celles-ci doivent être visibles jusque dans le résultat du processus ; la place de l'interprète est donc observée ici dans les différents états de l'œuvre, au travers d'un dossier génétique représentatif de la perspective « auto-ethnographique » adoptée.

II. 3. 1 Œuvre projetée

Le projet avance [...] bien que je n'aie pas écrit une note de musique - mais cela n'est pas la chose première⁶⁸⁶.

L'étude des premiers états de *Blanc mérité* amène à un questionnement sur la nature des avant-textes, entre ce qui procède de la documentation du travail et de l'œuvre elle-même. En plus de cet enjeu de discernement, l'étude du projet s'avère complexe en ce que ses composantes se développent parfois selon des logiques multiples qui suivent plusieurs rythmes d'évolution simultanés. Leur présentation prend en compte cette non linéarité et suit d'abord une organisation thématique, passant en revue les différentes étapes du processus et les composantes de l'œuvre associées : ses caractéristiques cadres, ou contours, puis son projet esthétique en lien avec Roman Opalka, la place de la parole et de la description dans la composition et enfin les matières et matériaux développés durant cette phase préparatoire. Une récapitulation est ensuite proposée, permettant de visualiser ces éléments dans le déroulement de l'œuvre.

⁶⁸⁴ Cf. I.4.2.3.

⁶⁸⁵ Cf. II.2.

⁶⁸⁶ GP, lors d'une conversation téléphonique du 21 octobre 2011.

II. 3. 1. 1 Les contours de l'œuvre

Les premières discussions mentionnent une pièce pour saxophone et ensemble⁶⁸⁷, dont la nomenclature se dessine avec la concrétisation du projet, une année environ après son lancement : trois vents (flûte, clarinette et trompette) et trois cordes (violon, alto et violoncelle) accompagnent le saxophone, ainsi qu'un accordéon dont l'ajout est confirmé après quelques semaines. Une échelle de durée est proposée : 10 (puis 12) à 18 minutes, et par la suite ce cadre n'est plus remis en question. Avec cette nomenclature, la notion d'instrument principal est la première contrainte définissant l'œuvre à venir : le rôle générateur⁶⁸⁸ du saxophone, plutôt que soliste accompagné, implique un processus créatif dans lequel l'interprète a une place identifiée.

L'instrument conduit vers une musique, puis reprend son rôle⁶⁸⁹.

Un effectif, une échelle de durée et des esquisses de relations entre les instruments forment le premier état de *Blanc mérité*, précédant des descriptions de contenus musicaux de l'œuvre.

II. 3. 1. 2 Projet esthétique

L'entrée de la « contrainte Opalka », dont la place dans les échanges avec le compositeur est discutée plus haut, infuse les descriptions de l'œuvre, que l'on peut considérer selon deux catégories : les premières, générales, résument des intentions ou orientations esthétiques de l'ensemble de la composition ; les secondes ont trait à des contenus plus précis et sont attachées à des séquences spécifiques de *Blanc mérité*.

⁶⁸⁷ Cf. II.2.2.2. « Phase I, étape 1 : lancement ».

⁶⁸⁸ Cf. II.2.4.3.

⁶⁸⁹ GP, lors d'une séance le 25 février 2011.

Notes d'intention et orientations stylistiques

J'aimerais bien, dans cette partition – c'est toujours délicat, le début d'une partition - pour moi du moins –, j'aimerais me sentir vraiment libre esthétiquement, libre vis à vis de moi-même... c'est la plus belle chose qui puisse être en art, en musique ; on ne l'est pas si souvent – je dis souvent cela à mes étudiants et je me reproche souvent ce manque à moi-même – être libre aussi stylistiquement. Quitte à assumer une certaine « impureté » stylistique ou ce qu'on pourrait appeler une bizarrerie⁶⁹⁰... ».

Le compositeur définit le projet d'œuvre selon un positionnement, une idée de liberté esthétique et stylistique à laquelle il reste attaché malgré de fortes contraintes compositionnelles.

Je dois cette liberté qui m'aurait été jadis un reproche à une certaine « émancipation critique » que je date d'il y a cinq ou six ans : le « trio Proust » et *Étant l'arrière-son* fonctionnant comme des vertèbres encore douloureuses⁶⁹¹.

Avec cette idée de liberté, d'affranchissement, il donne des orientations de l'œuvre, une « couleur générale » et quelques références esthétiques. Il parle du « livret » de *Blanc mérité* et de son positionnement vis-à-vis d'Opalka.

Disons que ce serait un peu comme un livret [...] de notre petit opéra sans paroles... Ça n'est pas encore complètement là, bien sûr... mais j'ai une idée de couleur générale. Je n'ai pas tous les arguments, toutes les situations... et puis je ne veux surtout pas coller de manière bêtement métaphorique à cette « aventure » Opalka. Sans doute je le citerai dans l'argumentaire... Et puis, je ne veux plus forcément endosser ce qui m'a collé à la peau : écrire des choses piano (l'effet Gérard Peud'son). Le plus important au fond c'est de laisser surgir les figures, de laisser venir l'idée⁶⁹²...

Le caractère de l'œuvre se définit par une forme de paradoxe, entre nervosité et suspension, impressions superposées de vitesse et de lenteur.

Un nerf, une vivacité traverse toute la musique, même si elle semble parfois un silence vibratile, une énergie suspendue. Ces matières en tourbillon se constituent en des objets simples et marqués, accompagnement d'une ligne manquante, ou bien cette ligne elle-même s'épaississant tout en gardant sa transparence⁶⁹³.

Bref je cherche cette matière de blanc qui serait un silence à la fois tenu et pulsé (musique qui doit être simultanément lente et rapide⁶⁹⁴).

D'autres traits généraux sont plus directement liés à la référence à Opalka, comme une forme de minimalisme, ou plutôt d'« économie » :

Il ne faut pas que tout ça soit un feu d'artifice. Dans ma musique en général, et dans celle-ci en particulier, je voudrais que ce soit des objets en nombre fini. Comme des caractères ou des signaux, je ne voudrais pas que cela se développe trop⁶⁹⁵.

⁶⁹⁰ GP, lors d'une séance le 28 novembre 2011.

⁶⁹¹ GP, extrait du journal transmis le 16 septembre 2016.

⁶⁹² GP, lors d'une séance le 28 novembre 2011.

⁶⁹³ GP, dans l'argumentaire de *Blanc mérité* envoyé le 30 janvier 2013

⁶⁹⁴ GP, dans un courrier électronique du 4 août 2016

⁶⁹⁵ GP, lors d'un entretien le 20 décembre 2013.

Voilà la question de ce qu'on peut appeler tout de même un certain minimalisme. Mais si on transpose terme à terme, cela voudrait dire que je devrais alors faire là ma première pièce minimaliste. Ça n'est pas ma pensée musicale, je crois. J'admire beaucoup ce qu'on fait les grands minimalistes du début... mais ce serait un peu... infantile d'inférer que, parce que je traite du sujet Opalka, alors je devrais faire du minimalisme. Mais cela pourrait se transformer en une chose que Ravel ou Webern savaient si bien faire, qui est l'économie. Chaque chose serait posée, ou, pour ainsi dire, on changerait de pinceau à chaque tableau, comme faisait Opalka⁶⁹⁶.

Le travail du peintre franco-polonais, l'inéluctabilité de son projet *Opalka 1965 I-∞* est rapproché de la structure de l'œuvre, dans laquelle le compositeur recherche une unité, une forme continue.

Parce que, si vous voulez, chez Opalka c'est une matière, une écriture, une pensée et un détachement, une radicalité enfin. Donc je pense que le côté unitaire pourrait rendre compte de ce choix qu'il fait un jour, dans les années 65-70, et dont il ne bouge plus. Donc peut-être bien que la forme... non, on ne peut pas appeler ça forme, mais qu'un objet unitaire qui se transformerait peu à peu pourrait rendre cela⁶⁹⁷.

Transigeant entre continuité totale et un sens de la construction du discours, Gérard Pesson esquisse des articulations internes à l'œuvre, laquelle reste toutefois d'un seul tenant.

L'idée de base était une pièce unitaire avec des transformations insensibles - ce qui rendrait le mieux cette idée de super continuité - de folle unité - et de blanc allant vers le blanc. Mais je crois que c'est trop difficile pour moi de ne pas l'articuler un peu formellement⁶⁹⁸.

Le projet esthétique est défini par plusieurs types de références : à celle, extra-musicale et nouvelle pour le compositeur du travail de Roman Opalka, s'ajoutent des mentions de ses propres œuvres, situant la création dans l'ensemble de son parcours.

Blanc mérité et le dialogue entre les œuvres

Le « trio Proust⁶⁹⁹ » et *Étant l'arrière-son*⁷⁰⁰, dont la création est contemporaine des débuts du projet *Blanc mérité*, sont cités comme étant à l'origine de l'« émancipation critique⁷⁰¹ » qui caractérise la période en cours. Le rôle du saxophone est décrit en référence à une œuvre plus ancienne : *Cassation*, créée en 2003 et dont la clarinette a émergé « naturellement » comme instrument soliste.

[...] la seule chose un peu soliste relativement récente que j'aie écrite, c'est *Cassation*. [...] ça n'était pas une décision prise d'emblée, mais ce rôle soliste de la clarinette s'est imposé à moi [...] Trois rôles se sont trouvés déduits des choix instrumentaux. Le trio à cordes, très homogène ; le piano, faisant une sorte de lien avec les autres, utilisant des techniques assez différentes, ayant lui-même son propre « refrain » ;

⁶⁹⁶ GP, lors d'un entretien le 17 juin 2016.

⁶⁹⁷ GP, lors d'une séance le 17 juin 2016.

⁶⁹⁸ GP, dans un courrier électronique envoyé le 4 août 2016, avec un plan de *Blanc mérité*.

⁶⁹⁹ Gérard Pesson, *Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé (moments Proust)*, pour piano, violon et violoncelle, 2010.

⁷⁰⁰ Gérard Pesson, *Étant l'arrière-son*, pour flûte, clarinette, harpe, violon et violoncelle, 2011.

⁷⁰¹ GP, dans un extrait de son journal transmis le 16 septembre 2016.

et le clarinettiste, qui n'avait alors pas d'autre choix que d'être une sorte d'*outsider*, parfois bavard, parfois non, et, donc, sans que je le décide, il s'est retrouvé dérouler certains de ces rubans virtuoses qui sont la figure type de ce discours solistique que j'étais le premier à déplorer parfois dans d'autres musiques ! Était-ce là singer, moquer ? Je ne suis pas le mieux placé pour le dire⁷⁰².

Œuvre très présente dans nos échanges de l'année 2012, *Future is a faded song* a dans sa genèse et dans son contenu des parentés avec *Blanc mérité*.

Peut-être que ce début, scandé, c'est une espèce de manière de fouetter l'idée... de solliciter tous les instruments à fois... j'y pense aussi pour le concerto, parce que je ne peux pas ne pas parler des deux œuvres en même temps puisqu'elles s'écrivent ensemble⁷⁰³.

J'ai senti dans le concerto, dans *Farrago*, qu'il y a beaucoup de choses qui nous échappent, et ces choses, on doit composer avec. C'est de l'idée qu'on maîtrise, mais qui nous limite ou nous bloque, que naît celle qui nous échappe et nous fait avancer. Quel paradoxe ! On en est simultanément déprimé et enivré par ce beau piège de l'invention⁷⁰⁴.

Farrago est le troisième quatuor à cordes de Gérard Pesson, créé en 2013 ; l'œuvre est à nouveau citée en 2016 dans le plan de *Blanc mérité*, comme référence à une matière instrumentale.

Les rubans s'originent d'une série de clusters diatoniques + b ou # et leurs variations micro tonales (effet *Farrago*⁷⁰⁵)

Blanc mérité continue de se définir au travers des œuvres composées et créées durant sa genèse, et son « pendant », *Carmagnole*⁷⁰⁶, également composé pour l'ensemble Cairn est créé en 2014. Les deux œuvres sont envisagées comme paire, *Blanc mérité* devant être « absolument tout ce que *Carmagnole* n'est pas⁷⁰⁷ ».

Ce qu'on appelle l'écriture (c'est très présent dans mon esprit, peut-être plus que *Carmagnole*, BM⁷⁰⁸ est beaucoup plus clair dans mon esprit que *Carmagnole*) deux pièces différentes, opposées bien que je les conçoive dans le même temps. Une très ludique et mouvante, l'autre plus nucléaire, plus centrée, simplifiée⁷⁰⁹.

La référence à *Carmagnole* est présente jusque dans les séances de répétition de *Blanc mérité*, afin de situer l'œuvre nouvelle aux interprètes familiers de la précédente. Cette idée

⁷⁰² GP, lors d'une séance le 28 novembre 2011.

⁷⁰³ GP, lors d'une séance le 28 novembre 2011.

⁷⁰⁴ GP, lors d'un entretien le 20 décembre 2013.

⁷⁰⁵ Plan de *Blanc mérité*, envoyé le 4 août 2016. Le plan est reproduit en II.3.1.5.

⁷⁰⁶ Gérard Pesson, *Carmagnole*, pour pour flûte, clarinette, guitare, piano, percussion, violon, alto et violoncelle, Paris, Ona, 2014.

⁷⁰⁷ GP, lors d'un entretien le 18 mai 2015.

⁷⁰⁸ « BM » est l'abréviation de *Blanc mérité*.

⁷⁰⁹ GP, lors d'un entretien le 20 décembre 2013.

d'association des œuvres deux à deux présente une récurrence dans les dernières années, un peu à l'image des symétries orchestrales dans l'instrumentation⁷¹⁰.

Je m'aperçois dans ces dernières années qu'il y a une espèce de cousinage, une pièce va renvoyer à une autre. Pour moi, si vous voulez, *Blanc mérité* va être le pendant antinomique de *Carmagnole*. [...] Et par exemple, *Catch sonata* est une espèce de cousin un peu plus abstrait, et avec des contraintes poétiques moins grandes, que la *Musique pour le [musée du] Quai Branly* - il y a des choses en commun dans la préparation du piano. [...] Et donc souvent les musiques vont ainsi par paires... même si parfois il n'y a pas de pendant, comme pour le concerto, *Future [is a faded song]* qu'on ne peut en rien comparer à mon autre (faux) concerto (pour accordéon) : *Wunderblock*⁷¹¹.

Le trio *Catch sonata*⁷¹² est, comme *Farrago*, cité dans le plan de *Blanc mérité* et avec les autres créations récentes (*Carmagnole*, *Solitaire mikado*⁷¹³, la *Musique pour le musée du Quai Branly*⁷¹⁴), elle marque une évolution dans l'écriture de Gérard Pesson, et intègre un ensemble auquel *Blanc mérité* est associé.

On peut toujours se dire que toutes ces œuvres que vous avez vu passer, et qui ont repoussé celle que vous attendez, vont venir l'enrichir. Je le crois vraiment car je sens comment ces dernières musiques avancent toute en se donnant la main, créant une chaîne de continuité, et je dirais de nécessité. Je parle là plus particulièrement de la concaténation qui va de *Carmagnole*, *Musique pour le Musée du quai Branly*, *Solitaire mikado* à *Catch sonata*, (c'est-à-dire les musiques écrites ces quinze derniers mois) projets tous différents, mais dont des sons sont cousins (pardon de tant de *on*⁷¹⁵ !).

Parmi ces œuvres les plus évoquées durant la genèse de *Blanc mérité*, on peut remarquer le peu de place occupé par *Sincère sur le mur atonal*⁷¹⁶ (2014), pour saxophone soprano, violon et violoncelle. C'est sans doute parce que le trio se rapproche plus des autres « œuvres de circonstance⁷¹⁷ » avec saxophone : Gérard Pesson répond à une commande du Printemps des arts, pour la composition d'une miniature. Il a le choix parmi un groupe d'instruments et d'instrumentistes défini ; ça n'est donc pas à moi qu'il revient de créer la pièce, mais j'ai été sollicité pendant son écriture, sur des questions de registres, de rapidité et de caractère. Le propos est si différent de *Blanc mérité* qu'il est difficile d'établir des points de comparaison ; le saxophone y a toutefois un rôle presque soliste, mis en avant et s'exprimant avec vivacité, voire espièglerie. L'écriture instrumentale, moins sophistiquée que *Blanc mérité*, comporte quelques moments de sons soufflés, au vent comme aux cordes.

⁷¹⁰ Cf. II.1.1.3.

⁷¹¹ GP, lors d'un entretien du 17 juin 2016.

⁷¹² Gérard Pesson, *Catch sonata*, pour clarinette, piano et violoncelle, Paris, Ona, 2016.

⁷¹³ Gérard Pesson, *Solitaire mikado*, cinq mélodies pour voix et piano, Paris, Ona, 2015, 23 p.

⁷¹⁴ Gérard Pesson, *Musique pour le Quai Branly*, pour piano préparé et percussions, Paris, Ona, 2016.

⁷¹⁵ GP, dans un courrier électronique du 5 juin 2016.

⁷¹⁶ Gérard Pesson, *Sincère sur le mur atonal (un salut au coucou)*, Paris, Ona, 2014.

⁷¹⁷ Cf. II.1.1.3.

Ce premier niveau de définition de l'œuvre, alors projet esthétique, fait de références – à Opalka ou à ses propres œuvres par le compositeur – et d'intentions, se concrétise sous forme de descriptions plus précises de matières musicales et de séquences.

II. 3. 1. 3 Décrire pour écrire

Blanc mérité, comme il est d'usage pour Gérard Pesson, fait l'objet de descriptions pendant toute la durée de la première phase du processus, soit un temps beaucoup plus long que celui de l'écriture-même. Il apparaît dans ces données verbales, transmises de manière orale ou écrite, que le processus compositionnel suit d'abord le déroulement temporel de l'œuvre, dont le début fait l'objet des premières (et des plus nombreuses) descriptions.

Alors, le début de l'œuvre, ce sont des sortes de *tutti*, d'objets sonores un peu complexes, mais comme de petites griffures, et puis, un événement horizontal, juste après, éventuellement une mixture... en gros, si vous voulez, un impact /une tenue, un impact /une tenue... alors on songe à Opalka, bien sûr à cette désécriture, cette écriture blanche, et, pour cette partition-là, je pense qu'il faut que j'écrive ce début ; et c'est à partir de cet *incipit* que va s'établir un vocabulaire de gestes, puisque l'idée est que chaque impact soit de même nature, mais que, à l'intérieur, il soit fait d'éléments différents. Et donc c'est à partir de cet infra-matériel que se construira, que se déduiront des sortes de briques de vocabulaire, de gestes instrumentaux. Le minimalisme, ou l'appauvrissement volontaire du matériau, ça serait cela⁷¹⁸.

Cette idée d'un début générateur n'est pas remise en question par la suite, et l'importance de cette première partie sur tout le développement contribue à expliquer sa place dans le discours de Gérard Pesson sur *Blanc mérité*. Ces descriptions peuvent être synthétisées comme suit, dans leur ordre d'apparition :

1. Impact (complexe) – tenue (changeante). Génération d'un vocabulaire de gestes.
2. Précisions sur les tenues, « fil mélodique volontairement pauvre⁷¹⁹ » (notes, mélodies, textures) ; utilisation de sons multiples. Ensuite « continuation énergétique de la mélodie⁷²⁰ », temps plus étiré.
3. Révision des descriptions initiales. L'importance des « aplombs » (« idée cosmétique⁷²¹ ») est revue, au profit du « fil mélodique » ; le développement est inversé : les matières résultantes, les résonances, se densifient par la suite.

⁷¹⁸ GP, lors d'une séance le 28 novembre 2011.

⁷¹⁹ GP, lors d'un entretien le 20 décembre 2013.

⁷²⁰ GP, lors d'une conversation téléphonique le 15 mars 2015.

⁷²¹ GP, lors d'un entretien le 18 mai 2015.

4. Nouvelle révision de l'idée initiale. Le début impact-résonance tel qu'envisagé jusqu'alors est désormais perçu comme procédant du cliché.

Un nouveau début, comme je vous le disais, tourne dans ma tête - puisse-t-il franchir ce front (le mien)⁷²².

The image shows a handwritten musical score on yellowed paper, dated October 2, 2015. The score is for a chamber ensemble and includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb./Cb.). The music is in 1/120 time. The notation is dense and includes various dynamics (f, mf, p, pp), articulations (accents, slurs), and performance instructions like 'poch' and 'Point'. There are also some handwritten notes at the top, including 'écouter -' and some rhythmic markings like '2/4', '5/8', and '3/4'. The score is written in ink and shows signs of being a working draft.

Figure 15. Esquisse du début de *Blanc mérité*, datée du 2 octobre 2015

Mon début, vous savez [chant, attaques brèves percussives et résonances longues de hauteurs changeantes], deux ans ou trois ans après, comme j'évolue... C'est typiquement un début de pièce de « musique-contemporaine » comme on en a beaucoup [...] donc ça n'est pas possible⁷²³.

Le compositeur insiste sur l'idée de forme unitaire, et sur la nécessité de trouver des matières ou trames.

5. L'importance des attaques, « à-coups » est bien confirmée, à la veille de l'écriture de la partition.

⁷²² GP, dans un courrier électronique envoyé le 7 septembre 2015.

⁷²³ GP, lors d'un entretien le 17 juin 2016.

Parce que dans la partition, dans le début de la première partie, j'ai besoin de... d'à-coup, de... ça je vous en parle depuis des années. Et cela, ça n'a pas tellement changé dans l'idée. J'ai eu le temps de le vérifier mentalement, non⁷²⁴ ?

Cette évolution témoigne de celle d'une idée, selon des considérations conceptuelles, esthétiques ou techniques. Mise à l'épreuve du temps, celle-ci voit ses composantes évoluer et remises en question, même si son principe reste finalement inchangé, ce qui semble participer d'une caractéristique du processus compositionnel : la musique suit la « conséquence de l'idée » au prix de franchissements d'obstacles parfois douloureux. Cette séquence d'ouverture de *Blanc mérité* est la seule véritablement décrite dans nos échanges, avec la toute fin de l'œuvre, évoquée dès la première description rédigée.

La fuite en avant de ces objets paradoxaux doit provoquer comme des illusions perceptives qui viennent se résoudre dans des mélodies simples et doucement mouvantes : un dispositif optique dans lequel le ton sur ton finirait par triompher, dissolvant les contraires⁷²⁵.

[...] il y a une progression, et je veux qu'elle soit insensible. La fin est sur les extrêmes aigus⁷²⁶.

Un peu à la manière de l'œuvre d'Opalka, *Blanc mérité* est généré par son début, comme le premier chiffre, ce 1 qui « prend en charge tout le futur⁷²⁷ », porteur de son propre achèvement et de la perspective d'une fin, blanchiment des *Détails* et de l'être même du peintre. Pour pouvoir commencer l'énumération, le compositeur doit choisir, à l'image des blancs d'Opalka, les matières de son œuvre.

II. 3. 1. 4 **Matières et matériaux**

Merci de ces matières très riches que je vais découvrir. Tout ça finira par me rendre le trio à cordes aussi peu plastique qu'une guimbarde et aussi pauvre qu'un sifflet à roulette⁷²⁸.

Après la définition des contours et du geste initial de *Blanc mérité*, le compositeur en travaille les « matières », éléments sonores composites, dont la génération est liée à celle de l'idée musicale. D'abord exprimées sous forme de concepts ou d'objectifs, ces idées passent ensuite par le son instrumental et sa notation, conséquences et parfois déclencheurs des descriptions de matières.

⁷²⁴ GP, lors d'une séance le 5 août 2016.

⁷²⁵ GP, dans le premier descriptif rédigé de *Blanc mérité*, envoyé le 30 janvier 2013.

⁷²⁶ GP, lors d'une séance le 5 août 2016.

⁷²⁷ J. Roubaud, « Le Nombre d'Opalka », art cit, p. 32.

⁷²⁸ GP, dans un courrier électronique envoyé le 6 août 2016.

Idées de matières

La matière de base de *Blanc mérité*, résultante de l'impact initial, est un travail sur la texture, sa composition et son animation interne, et sur l'exploration de relations entre les temps lisses et pulsés.

Trames et rubans

Mon idée est de partir d'une matière, d'une trame, puis de s'en rapprocher, comme on poserait un microscope, et qu'à l'intérieur de cette trame, on puisse alors percevoir des détails qu'on ne voyait pas d'abord, c'est-à-dire des mélodies, des infra-rythmes, des scintillations pulsées : des pixels⁷²⁹.

Cette idée de trame comprend deux dimensions : une matière complexe et immobile, continue, et des mouvements internes, rapides, que le compositeur appelle « rubans ».

Donc cette chose-là est comme un reflet de soleil sur de l'eau, quelque chose qui est immobile, extrêmement rapide et lent à la fois, quelque chose de très difficile à qualifier, une irisation de matière et de temps⁷³⁰...

Ces « illusions perceptives » font le lien entre mobilité et mouvement, la trame donnant à la fois le matériau sonore de la pièce et son mouvement interne.

Pulsation et tactus

Ce sont des choses que j'ai souvent aimé faire avec le mouvement : exemple du lent ou de l'arrêté, mais avec une pulsation sous-jacente, qu'on perçoit ou pas, qui est cachée ou non⁷³¹.

Ce mouvement interne, pulsé, peut être matérialisé par une scansion, en référence à celle des chiffres marquant le passage du temps sur les *Détails* d'Opalka.

Ce qui nous amène à un autre point, qui est le point du... « comptage ». [...] je vous l'avais dit il y a un certain temps, j'avais besoin que ce soit représenté par une espèce de scansion, vous voyez, une note qui soit toujours la même, mais qui ne soit pas jouée forcément par le même interprète, et qui serait un *la*, sans doute, parce qu'Opalka, Roman... c'est la voyelle qu'il y a le plus dans son nom. Et puis le *la* c'est la façon d'être d'accord. Ce serait comme une espèce de LED, comme ça, clignotant. Qu'on pourrait ne pas entendre puis qu'on entendrait, reparaissant qui aurait toujours le même « pouls⁷³² ».

Ce « *tactus* », peut-être par la référence assez directe à Opalka que suppose cette description, fait l'objet d'hésitations jusqu'au moment de commencer l'écriture de la partition.

Tout cela a évolué et bien des points ont changé (notamment le *la tactus* qui pour l'instant est remis en question car plus simpliste que simple⁷³³).

⁷²⁹ GP, lors d'une séance le 17 juin 2016.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ GP, dans un courrier électronique envoyé le 4 août 2016, avec le plan de *Blanc mérité* (reproduit en II.3.1.5).

Ces deux éléments, la matière « trame », et le mouvement sous-tendu par une scansion pulsée, traversent le projet d'œuvre. Ce degré de définition de la matière musicale est un état intermédiaire entre les premières descriptions et la constitution d'un vocabulaire concret de sons instrumentaux et de matières orchestrales.

Matériau instrumental : œuvre jouée et œuvre projetée

Ces idées de matières et de gestes se traduisent par des questions posées par le compositeur aux instrumentistes. Ses demandes concernant le saxophone ont différents niveaux de précision : il peut s'agir d'invitations à participer à la recherche de son, à la traduction instrumentale d'idées de matières, ou bien ses demandes peuvent prendre une forme plus concrète, précise, au fur et à mesure que les choix s'affirment. Ces dialogues, liés à la quatrième « modalité » de la composition, apparaissent dans la quatrième étape de notre chronologie⁷³⁴ ; l'œuvre jouée commence son existence en parallèle de l'œuvre projetée, reflétant un besoin de traductions sonores des descriptions, manière de « fouetter l'idée⁷³⁵ ». Les questions du compositeur peuvent être réparties selon trois niveaux de définition, ou de précision ; mes réponses sont données sous forme de sons instrumentaux, et/ou de notices.

1. Description d'une idée musicale, et improvisation libre

Lors d'un entretien au mois de mai 2015, le compositeur me dit chercher « un arsenal de sons très doux, très flûtés [...] des sons fragiles, diaphanes, timbres brouillés », des « mélodies ou trames, effets tremblés », ce à quoi j'ai répondu quelque temps plus tard avec des enregistrements au saxophone soprano puis au saxophone ténor. La première improvisation, appelée « matières fragiles » est décrite comme suit au compositeur :

Vous vous étiez intéressé à cette utilisation du soprano, réduit à sa plus petite dimension de par l'ouverture des clés les plus hautes. Ce timbre, dans le medium (ces clés servent normalement à l'aigu mais je les utilise ici en évitant la clé d'octave) a quelque chose de ténu, les hauteurs sont volontiers détempérées, ce qui donne à ce petit ambitus une couleur un peu "flûte japonaise" (surtout je crois dans la seconde partie de l'enregistrement). Je vous ai envoyé ce petit extrait, avec d'abord des choses plutôt lentes puis une sorte de *bisbigliando*, que j'ai tenu assez longtemps pour vous faire entendre des variations de hauteur et de nuance, et aussi pour que vous ayez un aperçu de ces sons en respiration continue. Après ce long *bisbigliando*, j'ai utilisé ces mêmes techniques mais en bouchant plusieurs ouvertures de l'instrument tout en ouvrant dans les mêmes registres que précédemment, ce qui tend à voiler le timbre et à donner plus de souffle⁷³⁶.

Ce travail sur le soprano donne lieu à un second envoi deux jours plus tard au ténor.

⁷³⁴ Cf. II.2.2.2. « Phase I, étape 4 : commande obtenue ».

⁷³⁵ Cf. II.3.1.2. « *Blanc mérité* et le dialogue entre les œuvres ».

⁷³⁶ Extrait d'un courrier électronique envoyé à Gérard Pesson le 1 septembre 2015.

Ces quelques secondes d'enregistrement illustrent une sorte de transposition de ces sons voilés du soprano, mais en exploitant un aspect les rapprochant des multiphoniques. Comme vous pourrez l'entendre, la modification d'un son (par l'ouverture ou la fermeture d'une clé) donne à entendre de manière un peu furtive, "dans l'interstice", comme une résonance d'un son multiple, qui va disparaître et se fondre dans la tenue initiale. Cet écho d'un son complexe situé à l'arrière-plan est d'une régularité assez étonnante, comme j'ai voulu l'illustrer en répétant l'effet plusieurs fois⁷³⁷.

Le partage de ces sons, inaugurant l'atelier virtuel commun, ne provoque d'abord que peu de commentaires : seul le premier enregistrement, au saxophone soprano, occasionne ces quelques mots du compositeur.

Ce que j'entends de ce que vous avez enregistré est superbe, *opalkien* (le correcteur d'orthographe du nouveau word n'a pas aimé). Il proposait *opaque*, or c'est tout le contraire que nous voulons, n'est-ce pas⁷³⁸ ?

La rareté des commentaires illustre un certain éloignement du compositeur de *Blanc mérité*, un de ces déphasages observés au cours du processus⁷³⁹ ; renvoyé en août 2016, le même enregistrement « *matière seconde* » du ténor est l'objet d'un retour enthousiaste et d'un travail d'approfondissement.

2. *Exploration instrumentale et improvisation orientée*

Le deuxième niveau de précision des demandes du compositeur associe aux idées musicales des modes de jeux ou registres, orientant la recherche :

- **Souffles** : exploration des différentes possibilités de sons soufflés au saxophone.

Un dossier dédié est partagé en octobre 2015, dans lequel j'enregistre différents types de sons soufflés au saxophone : utilisation d'un bec ouvert, jeu sans bec, souffles en dehors du bec (comme des fuites d'air), variations de la pression des mâchoires ou de la position de la langue, utilisation du *flutterzunge*, de différentes techniques de *subtone* ; deux improvisations font entendre différents dosage de souffle dans le son, à des vitesses et registres variés, et un enregistrement une version au saxophone soprano de la partie de clarinette du début de *Nebenstück*.

J'ai réécouté vos exemples, relu votre texte. Quant au soprano, j'ai vu que dans votre exemple *Nebenstück* vous obteniez des effets assez proches de ce qu'on obtient à la clarinette non ? [...] Par ailleurs, pourriez-vous m'en dire plus sur le jeu sans bec⁷⁴⁰ ?

⁷³⁷ Extrait d'un courrier électronique envoyé à Gérard Pesson le 3 septembre 2015.

⁷³⁸ GP, dans un courrier électronique envoyé le 6 septembre 2015. L'emphase sur les mots « opalkien » et « opaque » est de GP.

⁷³⁹ Cf. II.2.2.2. « Phase I, étape 4 : commande obtenue », et « Phase I, étape 5 : vers la partition ».

⁷⁴⁰ GP, lors d'une séance le 3 août 2016.

Gérard Pesson rapproche les souffles du saxophone de ceux de la clarinette, et opte pour la même écriture que pour le quintette *Nebenstück* (notation en triangle des têtes de notes pour du souffle et de la hauteur, et en carré pour du souffle seul). Le jeu sans bec fait l'objet d'une étude plus approfondie, avec les possibilités d'y entendre des hauteurs (avec une très légère vibration des lèvres, dans les registres graves), et les *tongue rams*, comparés aux *slaps* (finalement, le mode de jeu ne sera pas utilisé dans *Blanc mérité*).



Figure 16. *Nebenstück* de Gérard Pesson pour clarinette et quatuor à cordes (1998) partie de clarinette, mesures 4 et 5.

Cette question des souffles, posée dès les premières séances avec saxophone (en septembre 2011), continue d'être abordée tout au long du processus, jusqu'aux dernières étapes de l'écriture de la partition.

- **Oscillations et irisations** : recherches des différentes oscillations possibles sur une note ou un son multiple donné.

La question est posée une première fois en octobre 2015, avec une réponse de même format que pour les souffles : dossier comprenant enregistrements et notice, pour 9 oscillations ou altérations différentes sur un *la* (vibrato, demi-clé, différents *bisbigliandos*, doigtés alternatifs, harmoniques, *flutterzunge*, détaché léger, altération avec la voix), et des combinaisons de plusieurs techniques. Ce dossier est utilisé à nouveau en 2016, pour répondre à de nouvelles demandes sur le même thème.

Autre demande : les différentes manières de constituer une matière fixe mais vibrante ou ondoyante. Pour le dire autrement une alternative au *bisbigliando* - certes pas honteux, mais bien éventé - qui peut cependant s'orchestrer de manière à ce qu'il soit la partie d'un tout. J'essaie de créer des matières faites de techniques combinées entre les instruments, techniques qui puissent s'échanger, fournissant ainsi des déclinaisons très nombreuses d'une même texture et/ou harmonie. Il y aurait dans notre besace : *vibrato*, trille, *bisbigliando*... et quoi d'autre possible pour faire trembler le son - ou combinaison de ces trois modes⁷⁴¹ ?

⁷⁴¹ GP, dans un courrier électronique du 28 juillet 2016.

Les possibilités de vibrato sont également approfondies, notamment les exagérations (« hyper-vibrato »), et leur emploi dans des nuances très douces ; un vibrato à la limite de l'émission (alors désigné « vibrato d'émission »), laissant entendre le son par intermittence, fait l'objet de plusieurs échanges et d'enregistrements.

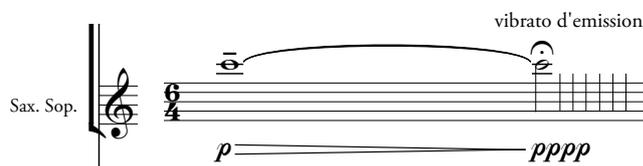


Figure 17. *Blanc mérité*, partie de saxophone (soprano), mesure 445

Ces recherches d'oscillations peuvent poser des questions de notation, comme ici, sur des possibilités d'irisation de sons multiples. La seconde ligne de cet exemple propose deux variantes, la première plus prescriptive et la seconde plus descriptive ; le compositeur choisira la seconde.

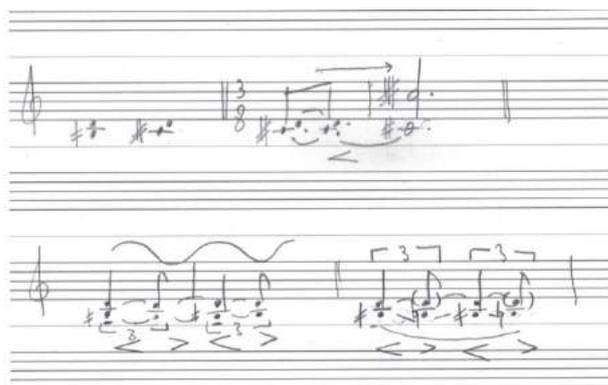


Figure 18. Propositions de notation, utilisées pour les mesures 374 à 382 de *Blanc mérité*.

- Sons aigus et sifflements

PS : qu'auriez-vous en magasin [...] comme son très aigu (le plus aigu) mais piano et rapide - facile à gommer⁷⁴² ?

Cette question génère deux réponses instrumentales, et la réception de la première montre que la compréhension n'est pas toujours immédiate :

Merci de ce précieux retour et si rapide. L'effet n'est pas à la hauteur de mes espérances car on entend plutôt là un pauvre lémurien apeuré qui s'est trompé de documentaire. C'est très beau en soi, mais dans

⁷⁴² GP, dans un courrier électronique du 28 juillet 2016.

le contexte que j'imagine, "ça va pas le faire" comme disait Parménide. Mais je suis sûr que vous allez trouver quelque chose d'autre dans cette nuance de blanc⁷⁴³.

La seconde possibilité, que j'estimais trop extrême et pas suffisamment mobile, consistant à émettre des sifflements par l'application des dents sur l'anche, reçoit pourtant les suffrages du compositeur.

Ce sifflement est beaucoup plus dans ce que cherche - [...] si ça peut être disons « maîtrisé ». Très important : dites-moi comment écrire cela... Je l'indexe d'emblée à mon « finale⁷⁴⁴ ».

Les sifflements font l'objet d'approfondissements, et les hauteurs et variations possibles sont étudiées.

Cette recherche sur un élément ayant trait à la fin de l'œuvre montre que les idées du compositeur anticipant différentes séquences ne sont pas seulement conceptuelles, faisant l'objet d'« études de faisabilité » suivant leur rythme d'émergence.

3. *Validations et sons multiples*

Troisième niveau de précision des demandes, certains modes de jeu ou éléments musicaux plus définis sont discutés puis enregistrés, construisant un vocabulaire de sons et de notations disponibles pour le compositeur.

Pourriez-vous m'enregistrer comme ça, à la volée, quelques contre *mib* - ou *ré#* si ça vous met moins la pression - au soprano ? Éventuellement dans divers états et dynamiques. Je risque d'en avoir un peu besoin⁷⁴⁵...

Ce petit *mib* piqué me va très bien. Si vous me dites que c'est jouable - je vais donc en user. Et les versions *slap* me plaisent beaucoup aussi et pourraient m'être très utiles : comment faire la différence, dans la notation, ou la recommandation entre ces deux sortes de *slap* que vous donnez⁷⁴⁶... ?

Cet échange illustre l'utilité des tests au moment de la pré-écriture de la partition, et le maintien d'une posture de recherche de sons : les différences de longueur de note, de timbre (plus ou moins bruité) et d'attaque (avec ou sans *slap*) sont ici l'objet d'une assimilation active. Ce fonctionnement de la collaboration, consistant en vérifications ou essais au fur et à mesure des besoins, continue pendant les phases d'écriture, concernant des aspects techniques propres au saxophone (possibilité de l'emploi de tels ou tels modes de jeux dans des contextes donnés, de transition entre souffle et hauteur sur un *si* bémol grave, d'un type d'attaque sur un son multiple, etc.).

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ GP, dans un courrier électronique du 28 juillet 2016.

⁷⁴⁵ GP, dans un courrier électronique envoyé le 1^{er} août 2016.

⁷⁴⁶ GP, dans un courrier électronique envoyé le 2 août 2016.

Depuis la phase préparatoire, l'emploi du saxophone le plus étudié et discuté, dépassant les questions de souffle, est celui des sons multiples.

Par goût, par disposition, peut-être par volonté de contrepied, je n'utilise pas massivement les multiphoniques ; je peux les utiliser (comme dans les cantates⁷⁴⁷) dans des textures fugaces, mais pas plus que ça ; je ne me vois pas baser une pièce entièrement sur ces choses là⁷⁴⁸.

Des exemples de sons multiples (ou « multiphoniques⁷⁴⁹ ») sont joués dès la première séance avec saxophone (ténor), en septembre 2011, sans être d'abord commentés ou approfondis (à la différence des questions de souffle, de vibrato, ou d'altération du timbre). Les sons multiples font leur apparition dans le discours du compositeur lors d'un entretien de décembre 2013, en relation avec les recherches de matières pour le début de *Blanc mérité*.

Puis, « développement », impact – mélodie à impact – texture ; là je me disais que des combinaisons de multiphoniques – moi qui ne suis pas homme à ça – pourraient être utilisées⁷⁵⁰.

Si Gérard Pesson n'est pas *a priori* le compositeur des sons multiples, la référence à Opalka et les recherches de matière vont pourtant leur donner une importance croissante.

Je n'ai jamais énormément utilisé les multiphoniques parce que... je ne les sentais pas, ça n'était pas ma matière. Mais, en fait, je pense qu'ils peuvent être très « justes » dans le projet. Je préfère quand ils sont relativement stables et je vais dire entre guillemets « propres », enfin je veux dire pas fendus ou saturés [...]. Mais des choses qui créent une sorte de couleur, vous voyez, qu'ils soient, homogènes... ça n'est pas le mot mais... assez stables, très harmoniques⁷⁵¹.

Lors de cette séance de février 2014 durant laquelle le compositeur parle des sons multiples de *Blanc mérité*, je joue des exemples qu'il commente, s'intéressant aux modes d'attaque possibles (avec *slap* par exemple), sélectionnant certains types de sons et en rejetant d'autres (les plus dissonants et saturés).

Oui ça, on n'en aura vraiment aucun usage. Puisque vous vous souvenez de l'idée de base, qui évoluera sans doute, ces sortes d'à-coups, enfin d'aplombs, et puis, derrière, des matières qui changent et qui surgissent. Et justement, les multiphoniques permettent d'avoir un son assez large, ou bien l'impression qu'il y a plusieurs voix. Parfois on ne peut pas savoir si c'est un multiphonique ou s'il y a trois instruments. On peut d'ailleurs marier les multiphoniques de sax. et de clarinette, par exemple, ou de flûte, ou... tout ça ensemble : ça pourrait être bien intéressant⁷⁵².

⁷⁴⁷ Gérard Pesson, *Cantate égale pays*, pour ensemble vocal et ensemble instrumental (avec électronique) Paris, Lemoine, 2010.

⁷⁴⁸ GP, lors de la séance du 19 septembre 2011.

⁷⁴⁹ Les deux termes sont équivalents ; je systématise « sons multiples » dans ces pages (abréviation « sm »), « multiphonique » reste dans plusieurs citations.

⁷⁵⁰ GP, lors d'un entretien le 20 décembre 2013.

⁷⁵¹ GP, lors d'une séance le 13 février 2014.

⁷⁵² GP, lors d'une séance le 13 février 2014.

L'année suivante, quand le travail sur *Blanc mérité* reprend avec intensité⁷⁵³, la question se pose avec plus d'acuité et le compositeur me demande l'envoi d'une sélection de sons multiples. Ma démarche consiste d'abord à faire le point sur mon propre vocabulaire, développé au travers d'œuvres préexistantes ou par des activités plus créatives (projet impliquant de l'improvisation, de l'arrangement), puis à utiliser cette base comme point de départ d'explorations systématiques, croisées avec les principaux traités (ceux notamment du saxophoniste Daniel Kientzy⁷⁵⁴, bien connu des instrumentistes et des compositeurs, et de celui de Marcus Weiss, plus récent et réalisé en collaboration avec le compositeur Giorgio Netti⁷⁵⁵).

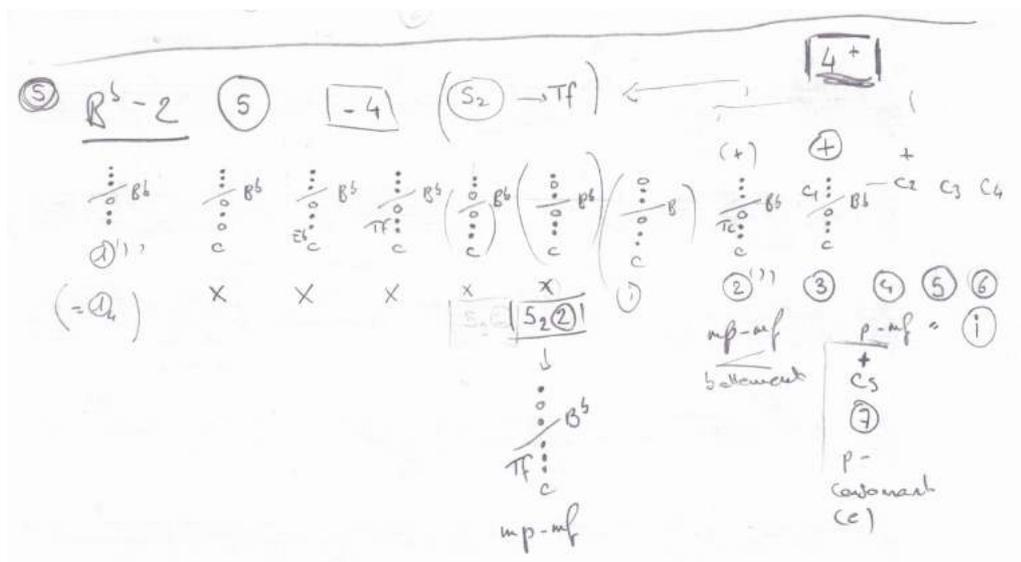


Figure 19. Table d'exploration systématique de sons multiples. Ici les sons émis avec 2 clés ouvertes⁷⁵⁶

Suite à ce travail préparatoire, j'envoie, en avril 2015, 29 enregistrements de sons multiples, classés en 6 catégories, accompagnés d'une notice et de propositions de notations (hauteurs et doigtés). Ce premier dossier a pour objectif de fournir une base au travail du compositeur et aux échanges futurs, les différentes catégories d'« échantillons » pouvant être développées.

⁷⁵³ Cf. II.2.2.2. « Phase I, étape 3 : avec l'ensemble Cairn » et « Phase I, étape 4 : commande obtenue ».

⁷⁵⁴ Daniel Kientzy, *Les sons multiples aux saxophones*, Salabert Editions, 80 p.

⁷⁵⁵ Marcus Weiss et Giorgio Netti, *The Techniques of Saxophone Playing*, Barenreiter-Verlag Karl Votterle, 2010, 188 p.

⁷⁵⁶ Conformément à l'usage, les schémas représentent des doigtés (clés ouvertes, fermés), les sons correspondants ne sont pas notés à cette étape du travail ; les commentaires (« + » ou nuances par exemple) indiquent des propriétés des sons multiples (facilité d'émission, possibilités dynamiques).

Sons multiples au saxophone ténor

Catégorie I

II

Figure 20. Deux premières catégories de la tablature de sons multiple⁷⁵⁷ envoyée le 19 avril 2015

Ce dossier n'est finalement pas commenté à sa réception, et les sons multiples ne redeviennent un sujet d'échange que dans la dernière phase préparatoire de l'écriture, au début du mois d'août 2016. Ils sont alors au centre des échanges, pendant les deux semaines précédant l'écriture de la première page de *Blanc mérité*. Le dossier envoyé en 2015 fait l'objet d'un travail d'intégration par le compositeur, et notre *modus operandi* montre quelques fragilités : les sons multiples peuvent être une matière volatile, et selon la nuance, l'attaque ou la manière de timbrer le son (en favorisant plus ou moins le rayonnement de certains registres), la notation s'avère plus ou moins exacte, sans compter les différences de perceptions, dues à l'enregistrement ou aux différentiels entendus. À ces difficultés s'ajoutent des problèmes techniques d'indexation des sons, dus probablement à une mauvaise manipulation de ma part dans cette période d'échanges rapides et intensifs ; ce contretemps peut paraître anecdotique, mais contribue en réalité à une tension assez forte à ce moment du travail. La première tablature fait l'objet de corrections et d'ajouts (de sons multiples au soprano, et de sons multiples avec attaque *slap*, auxquels Gérard Pesson s'intéresse particulièrement). C'est un moment délicat de l'« accordage » avec le compositeur, et les difficultés soulevées nous conduisent à la limite du découragement ; leur franchissement conduit enfin à la composition de la première page de *Blanc mérité*.

⁷⁵⁷ La transcription est en deux parties : d'abord les sons écrits pour saxophone et ensuite les sons réels.

À l'issue de ces échanges, le compositeur a à sa disposition un « arsenal⁷⁵⁸ » de sons multiples, identifiés et entendus, vocabulaire plus complet même qu'attendu, les sons « doux » et « harmoniques » n'étant pas les seuls compilés, ni finalement utilisés.

II. 3. 1. 5 Plan et synthèse

Le dernier état partagé de *Blanc mérité* précédant la partition est un plan de l'œuvre, destiné à être suivi plus ou moins exactement par le compositeur, et synthétisant plusieurs des éléments décrits dans cette partie : intentions, descriptions, références littéraires⁷⁵⁹, ou à Opalka ainsi qu'à des œuvres antérieures, matières et matériaux, tout cela compris dans des indications de durée.

Cherché :

texture qui ne soit pas texture
mélodie qui soit couleur ou trait
temporalité suspendue mais exprimée par un *tactus* incessant

Fuit :

ce qui serait enchaînement, transition, événement
jamais de silence = le blanc est du son

Construire une forme pour suspendre la forme - avec alternance de moments impairs et pairs – chaque moment (comme dans *Catch sonata*) comportant les autres moments en souvenir ou en anticipation. Edgard Poe dit (cité par Pierre Alferi – *Brefs*, p. 165) : *unité d'attention et d'impression, dans une quasi simultanéité de tous les éléments.*

Chaque fragment de durée légèrement en augmentation

blanc mental 2'

(pinceau n° 0) 0'40

autre blanc 2'10

(ouverture de ma main droite) 0'50

blanc sur blanc 2'20

(fini de la diagonale) 1'

blanc mérité 2'30

1/ blanc mental (2') :

créer du lent avec du rapide – le sax. conduit la ligne

vents font rubans rapides en relais et/ou doublures alternées

doublure se ramifient et mutent

cordes font des pulses et doublent en augmentation les rubans – et accordéon harmonies main gauche

⁷⁵⁸ Expression de GP lors d'un entretien le 18 mai 2015.

⁷⁵⁹ Gérard Pesson fait référence à : Pierre Alferi, *Brefs : discours*, Paris, P.O.L, 2016, p. 165.

Les rubans s'originent d'une série de clusters diatoniques + b ou # et leurs variations micro-tonales (effet *Farrago*)

OU :

aplomb sur une matière immobile et en mouvement donné par cordes et accord –

2/ pinceau 0 (0'40) cordes et accordéons relaient les rubans en souffles – vent fond des tenues alternées

3/ autre blanc (2'10)

la note repère/*tactus* s'affirme (elle doit être apparue avant) – note répétée mais très fondue – des mélodies très écartées dans le registre se dévoilent (vent/cordes/accordéon) et débouchent sur un appauvrissement de la matière

4/ ouverture de ma main droite (0'50)

formules alternées en arpèges rapides de toutes les instruments allant vers une texture

5/ blanc sur blanc (2'20)

unissons très pâle sur des oscillations d'un nombre réduit d'accords de registres très différents mais très legato entre eux et très orchestrés – illusion totale : ne pas savoir qui joue quoi

6/ fini de la diagonale (1')

couture fine de mini figures (chacune comme un chiffre) : écriture en mosaïque ultra fragmentée

7/ blanc mérité (2'30)

le *la tactus* présent en arrière-fond – accords très large mais creux en homorythmie – accompagné d'un flux très décoloré. Accord répété mais toujours instrumenté différemment

Fine texture extrême aiguë comme couleur pointue qui vacille et disparaît par l'extrême du registre

Figure 21. Plan de *Blanc mérité*, envoyé par Gérard Pesson le 4 août 2016

Ce document de travail situe certains des matériaux recherchés (souffles, rubans, oscillations, *tactus*, extrême aigu) ; l'idée des sous-titres est gardée dans la pièce, même si seuls les deux premiers et le dernier ne sont pas changés. Les sons multiples, prépondérants dans les échanges liés au saxophone, ne sont pas mentionnés dans ce plan, ce qui illustre la nécessité de recouper les différents types de données. Les informations les plus évidentes pour nous, dans l'action, tendent en effet à disparaître de certains avant-textes. Les sons multiples réapparaissent lors de l'étape suivante, rédaction du premier brouillon, (non destinée au partage mais transmis par la suite) et passage vers l' « œuvre écrite » :

Œuvre projetée

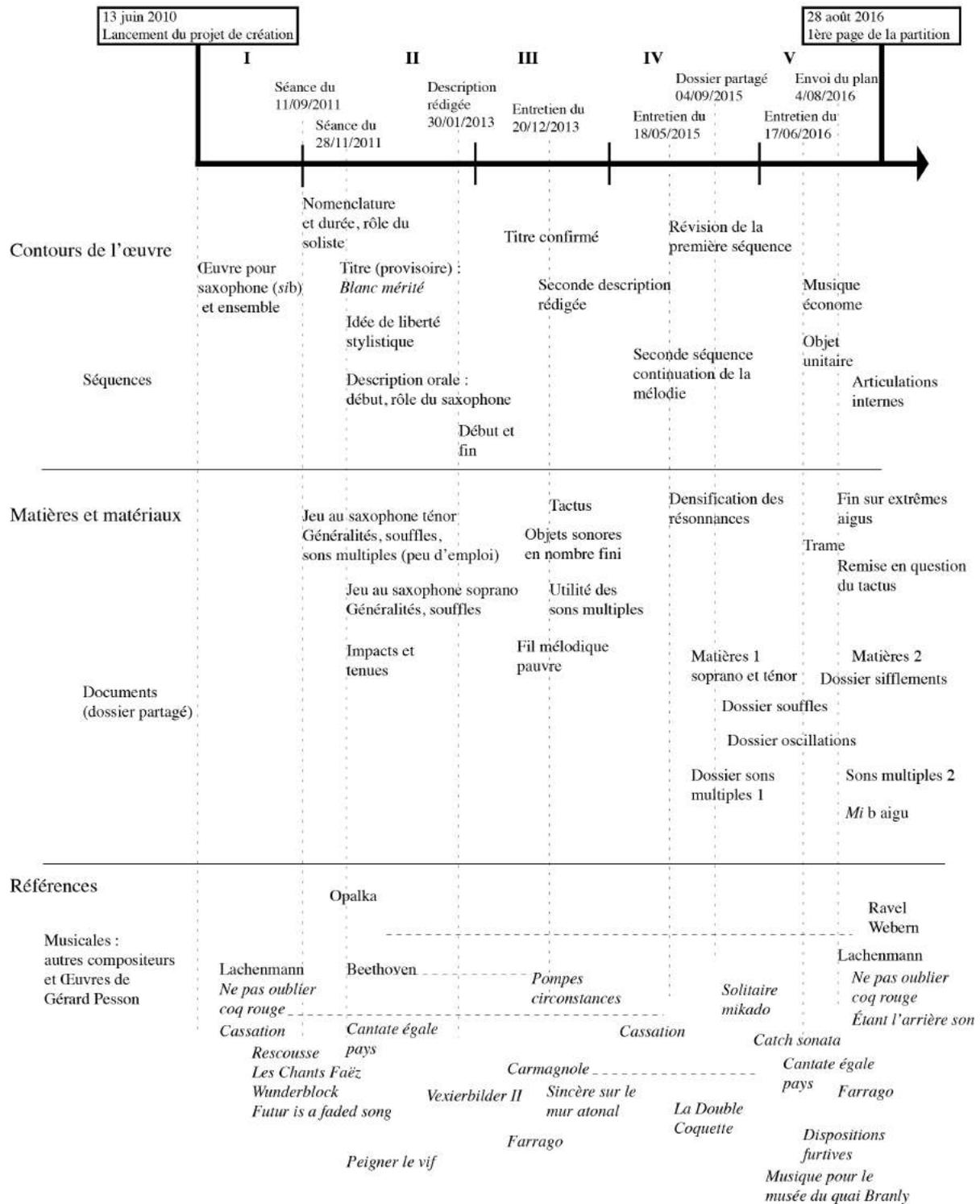


Figure 23. Tableau récapitulatif des évolutions de l'œuvre projetée

Cette étude des premiers états de *Blanc mérité* pose la question du statut des avant-textes à ce stade du travail : est-ce que ces bribes faites de descriptions verbales et de matières sonores, signifiantes uniquement dans nos échanges, sont bien le premier portrait de l'œuvre ? Celui-ci, dessiné au travers d'aspects généraux ou de points de détails, périphériques ou traversant l'œuvre, n'est bien identifiable qu'à *Blanc mérité*, qui existe donc déjà... et n'existe pas encore : seule l'écriture de la partition semble pouvoir sauver le chat – musical – de Schrödinger.

II. 3. 2 Œuvre écrite

1) à Clément Hombert

Blanc mérité
(avec Roman Opalka)

criten UT *ppia.*

18bc

trihelle
sib

sopra
sénor

ronj, all
(ut)

ordieu

Violon

Alto

Concellé

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, it is numbered '1)' and attributed to 'à Clément Hombert'. The title 'Blanc mérité' is written in the top right, with '(avec Roman Opalka)' underneath. The score is organized into systems for different instruments and voices. The vocal parts include 'criten UT', 'trihelle sib', 'sopra sénor', and 'ordieu'. The string ensemble includes 'Violon', 'Alto', and 'Concellé'. The score features various musical notations: clefs (treble and alto), time signatures (3/4 and 4/4), dynamics (pp, p, f, sfz), and performance instructions like 'slap.', 'poco', 'soffle', 'vibr.', and '1/2 Page'. There are also some handwritten notes like 'très court!' and 'Pout.'.

Figure 24. *Blanc mérité*, première (demi) page du manuscrit, envoyée le 28 août 2016

La partition de *Blanc mérité* fixe les différentes composantes de l'œuvre projetée : la lecture du texte musical permet d'observer des impact et résonance en ouverture, résonances orchestrées par des éléments complexes formant les « trames » annoncées ; les sons multiples s'affirment immédiatement comme des éléments de vocabulaire importants, de même que les

souffles et différentes techniques de variation, d'oscillation ou d'irisation du son ; on observera bien une dissolution finale dans l'aigu, un saxophone central mais rarement soliste, une utilisation économe d'objets sonores en nombre finis, exploités par une instrumentation sophistiquée, et une œuvre d'un seul tenant, dont les articulations internes, dépourvues de « marqueurs formels », est figurée par sept sous-titres.

Voici comment le compositeur décrit, *a posteriori*⁷⁶², *Blanc mérité* et chacune de ces parties :

BLANC MÉRITÉ

pour saxophone solo, flûte, clarinette, trompette, accordéon, violon, alto et violoncelle

Blanc mérité est composé de sept parties que je préfère appeler des « moments », enchaînés de manière souvent insensible, sans articulation formelle très marquée. Chacun de ces moments porte un titre qui renvoie à un aspect du travail de Roman Opalka ou reprend certaines de ses formulations.

La musique pourrait se décrire comme souvent scandée rythmiquement avec une grande récurrence de situations ou de gestes, mais toujours dans un mouvement de mutation progressive. On pourrait appeler cela une permanence non répétitive, une continuité légèrement altérée, ce « tatouage du temps » opalkien.

Une certaine « mécanique » est à l'œuvre dans la musique, induisant une impression de cyclicité, mais tout autant un caractère d'inexorabilité - caractère de la démarche d'Opalka.

La musique de *Blanc mérité* procède presque entièrement du saxophone qui est donc central quoique non soliste (le saxophone dans la partition n'est d'ailleurs pas isolé et sa partie est disposée à la suite des autres bois). On peut noter toutefois des passages *quasi cadenza* mais qui forment une sorte d'anti-solo par leur simplicité, leur nudité. La grande présence des multiphoniques a déterminé une musique assez harmonique, paramètre qui est symétrique de la scansion dont je parlais. À noter que c'est le saxophone ténor qui est utilisé dans les trois quarts de la pièce, et le saxophone soprano, dans les deux derniers « moments ».

⁷⁶² Le document m'est envoyé dans cette version le 18 mars 2017, soit le lendemain de l'achèvement de la partition.

Il ne s'agissait pas dans *Blanc mérité* de faire un décalque en musique de la démarche si particulière de Roman Opalka qui n'est pas transposable en tout point à l'échelle d'une œuvre - l'échelle juste serait celle d'une vie. Il s'agit plutôt là d'une musique inspirée, conditionnée par de nombreuses lectures des écrits ou déclarations d'Opalka et de ses commentateurs – ainsi évidemment que d'une certaine fréquentation de son œuvre. Le cadre que cela définit, pour être hautement subjectif, n'en est pas moins contraignant.

Je pourrais donner ici quelques unes des règles provenant de ces lectures opalkiennes, règles plus ou moins respectées d'ailleurs, formant un contrat sous-jacent : que la musique soit, ainsi qu'Opalka définissait sa peinture, *ni abstraite ni figurative*.

- pas de silence, car le silence est du blanc, et donc encore du son
- le chemin vers le blanc est effacement, mais aussi stridence et sidération
- le tracé opalkien des nombres renvoie à la fois à l'horizontal (textures/lignes) et au vertical (pulsation/harmonie)
- l'épelé opalkien des nombres est un double-repère de leur tracé : une psalmodie
- la scansion formelle ne peut être une direction mais un état à la fois changeant et résurgent
- une certaine austérité est pourtant animée de *surprises*, de *joies* (terminologie d'Opalka), comme sont pour lui ces franchissements euphoriques des milliers, des centaines de milliers dans l'écriture des nombres, ou des erreurs dans ses comptes, preuves pour lui de l'émotion.

Certaines de ces règles sont directement formulées par Opalka lui-même :

charge émotive croissante de cet approfondissement du blanc et de sa poursuite méditative dans la durée

moment d'exaltation et de risque qui vient se présenter dans un temps qui est par ailleurs paisible (Opalka parle de « parcours-promenade » et même de « numérotation-promenade »)

si le désastre se retourne en projet et la panique en maîtrise, c'est que l'éthique donne lieu.

Blanc mental (mesures 1-129) est entièrement centré sur huit multiphoniques de saxophone (avec ou sans attaque slap) reparaissant alternativement. Un jeu s'opère entre intervalles doux (tierces mineures) et acides (battements de secondes ou neuvièmes). Ces multiphoniques sont les pôles, les noyaux des transformations harmoniques. Ils sont le plus souvent exprimés sous forme de tenues, sporadiquement scandées par les autres instrument, comme si un espace commençait à se construire entre abscisse et ordonnée. La ponctuation rythmique fixe se cristallise au tiers du mouvement en une sorte de marche avec basse de *sol* (mes. 36-52) puis de *mi* (69-78). La présence d'un *tactus* obsédant dans des trames

harmoniques étirées se marque par des accents, des accords ponctuels, des dynamiques fugaces, des tremolo nerveux et courts qui sont comme le nerf de la musique, à la fois filée et striée, itérative et toujours mobile. *Action ou la répétition n'est qu'apparente*, dit Opalka.

Un certain nombre de courtes figures d'effacement introduisent ce qu'on pourrait appeler une première nuance de blanc.

Un blanc émotionnel et mental qui n'est pas une solution rapide, un raccourci conceptuel, mais une sorte de calvaire vers le blanc - c'est un blanc substantiel que je demande et non pas une couleur (RO).

Pinceau n° 0 (mesures 130-166) : Si le pinceau fin n°0 qu'utilise Opalka trace les chiffres, il est aussi le *conducteur du blanc*. Entre chaque trempée du pinceau dans la peinture, la couleur pâlit – il y a donc deux decrescendi de blanc : sur la longue durée (une vie), et sur la petite (quelques minutes et quelques chiffres tracés). C'est ce qui est métaphorisé dans ce court moment 2 par des figures d'effacement prononcées rythmiquement : effets de souffles, rebonds légers allant rapidement vers leur extinction. Ici le saxophone va scander à son tour l'énoncé de la musique par des notes répétées dans le bas médium (133-141), et partager les figures de rebonds ou de souffle des cordes (avec lesquelles d'ailleurs il se marie souvent dans ce moment).

Empreinte des nombres (mesures 167-283) : ce troisième moment totalise, resserre et densifie les deux premiers. Tous les éléments reviennent en effet, mais déformés par ce nerf tenseur. Le *tactus* est plus marqué encore, mais dans des déclinaisons de gris au blanc – c'est à dire d'accents d'accord ou de notes brèves sur chaque temps (tempo 91), d'effets de souffles (accordéons, cordes), de rebonds mesurés ou d'aplombs de percussions (bruits de clés, pizz. derrière le chevalet, arpégés de cordes étouffées). Une pulsation, sorte d'horloge des nombres, affleure sous la peau de la musique comme une veine. Les balayages aux cordes, (d'harmoniques ou de cordes étouffées) allient à la fois harmonie, texture et pulsation, comme si tous les paramètres entraient là en coalescence. Ce moment est le plus mobile, le plus changeant, le plus animé de pulsations heurtées, régulières mais souvent contredites ou interrompues.

détail (mesures 284-331) : moment lent de la musique où le saxophone prend un rôle de solo au sens le plus minimal du terme, précédé de quatre mesures pulsées exprimant l'équivalence de tempo avec le moment précédent. Le saxophone n'énonce dans ce « solo » que de longs sons tenus, souvent colorés en camaïeux par les autres instruments. Or c'est ce ton sur ton, ces gouttes de temps pictural qui expriment ici la couleur infime, parfois à peine perceptible, qui travaille le timbre de l'intérieur. Ces tenues du saxophone, sorte d'infra-mélodie, entrent, si on peut dire, à l'état gazeux, par des trilles micro-tonaux. Ici le *tactus* est moins perceptible et s'exprime sous la forme de spasmes, de « coup de nerfs », d'aplombs en unisson qui font de ce « moment » un *largo* légèrement électrique. L'arrière-plan de cette

vaporisation de la mélodie est fait de textures vibratiles suraiguës aux cordes et à l'accordéon et de *whistle ton* à la flûte.

Ne pas oublier que chaque tableau d'Opalka s'intitule *Détail*.

I prend en charge tout le futur (mesures 332-427) : le cinquième moment, le plus long de la partition, renvoie à l'inexorabilité, à la dimension « destinale » de l'œuvre d'Opalka. La musique, ici très physiologique, fait sentir un pouls plutôt qu'une pulsation. Le battement des accords n'est marqué que par des inflexions dans un son tenu, de légères scarifications dans le temps. Impulsions qui se désynchronisent peu à peu entre les différentes familles d'instruments. C'est le passage le plus vertical de la partition, sorte de choral en déphasage.

Dans un passage noté *flexible*, au milieu de ce moment, réapparaît en signal bien reconnaissable, la tierce mineure (courte) avec attaque slap énoncée dans le premier moment, cette tierce s'irisant dans une alternance avec un autre multiphonique – sorte de développement par le timbre. Là encore, ce sont les « objets » saxophonistiques qui conduisent l'énoncé de la musique.

L'omniprésence de la pulsation dans ce moment 5 et le brouillage induit par le déphasage entre les groupes instrumentaux font tendre la musique vers une « immobilité réglée », d'où ici une sorte d'effet de parallaxe : qui bouge de la musique ou de l'auditeur ?

Opalka décrit la chose ainsi : *un point de contemplation ou d'empathie tel que le temps de la réception s'annule et se fonde dans celui du projet.*

organon de la finitude (mesures 428-521) : ce 6^e moment marque l'entrée du saxophone soprano sur une infra-mélodie dans le suraigu – autre solo *a minima*, symétrique du solo dans le grave du moment 4. Le mot *organon* renvoie à l'idée de traité, de somme d'éléments, de déductions (appliqué à la pensée d'Aristote). Opalka caractérise son entreprise comme tendant vers sa fin non programmable, la finitude de l'œuvre, le processus étant la finitude de l'artiste. Ce moment est sans doute le plus chargé d'activité, mais d'une manière presque spasmodique (entre accélérations subites et suspensions), entourant des tenues ou des figures dans l'extrême aigu du saxophone soprano. Dans la 2^e phase de ce moment (à partir de la mesure 455) s'installe une mécanique très pulsée (tempo à la croche) dans laquelle les instruments sont très souvent homorythmiques, enserrant dans une résille rigide les bribes de réponses flottées du saxophone souvent doublées par l'accordéon. Dans la 3^e et dernière phase de ce moment 6 (mesure 491), c'est le saxophone en notes *staccati* dans l'aigu qui entraîne l'énergie des vents - les cordes, elles, n'intervenant alors que par des ponctuations espacées dans le suraigu.

blanc mérité (mesures 522-619) : dans ce 7^e moment, le saxophone énonce un dernier « anti-solo », d'abord par une note tenue dans l'aigu de son registre, puis par une assez lente inflexion mélodique,

enfin par une sorte de mélodie, toujours dans ce registre tendu qui rend le son extrêmement fragile et proche de se rompre. Dans ce moment privé de toute basse, les instruments tiennent des harmonies resserrées ramenant à ces clusters dans l'aigu qui sont le propre de toute la pièce. À ces tenues succèdent de courts glissés vers l'aigu des cordes et de l'accordéon puis des vents. Cette exténuation vers l'aigu et dans la fragilité arrive à son point de quasi effacement avec deux sons sifflés du saxophone joués avec les dents sur l'anche doublés par des whistle tons à la flûte – tout aussi peu sûrs – (mesure 560), passage noté *Quasi senza tempo (molto fragile)*. Ce dernier des 7 moments se termine par ce qu'on pourrait appeler une *coda* – notion peu opalkienne –, ou dernier sursaut du *transfini* que j'ai sous-titré *Cold song*, car la musique fait songer là à ces croches régulières montant par paliers, du célèbre air du *King Arthur* de Henry Purcell. De fait, comme marquant une dernière scansion légèrement plus lente puis en très progressif accéléré, la musique se fige dans ce *blanc rejoint*. Le saxophone tient là son dernier solo, un sifflement que vient clore l'ultime décharge électrique des cordes et de l'accordéon - dernière contraction du temps.

Figure 25. Description, « visite guidée » de *Blanc mérité*, rédigée par Gérard Pesson à la suite de l'écriture de la partition

La partition décrite dans ces pages existe dans différents états, depuis le manuscrit original au texte édité ; de plus, *Blanc mérité* ayant fait l'objet d'une réécriture à la suite de son premier déchiffrement, les quatre premiers « moments » ont deux versions (soit deux manuscrits, deux corrections et éditions en parties séparées). Cette présentation de la genèse de la partition de *Blanc mérité* commence avec une étude des différents états communs aux deux versions et se poursuit par une analyse de la réécriture.

II. 3. 2. 1 Du manuscrit à l'édition

L'importance de la copie, moment de relecture structurant, dans le processus de fabrication de *Blanc mérité* est évoquée plus haut, selon les modalités collaboratives spécifiques à cet aspect du travail⁷⁶³ ; les pages qui suivent montrent les évolutions de l'œuvre au travers de ces états successifs de la partition.

The image displays two versions of the first measures of the piece 'Blanc mérité' (version 1). On the left is a handwritten manuscript on yellowed paper, featuring three staves for Flute, Clarinette en Sib, and Saxophone ténor. The handwriting is in black ink, with various annotations such as 'à Clément Humbert', 'viten ut', 'pizz.', 'slap.', and 'pp'. On the right is a printed score titled 'Partition en ut', also for three staves: Flûte, Clarinette en Sib, and Saxophone ténor. The printed score includes dynamic markings like 'pizz.', 'sfz', and 'pp', and is more formally notated than the manuscript.

Figure 26. Premières mesures de *Blanc mérité* (version 1), manuscrit et copie (parties de bois)

Les manuscrits de *Blanc mérité*

La rédaction du manuscrit, basée sur un brouillon plus ou moins précis et respecté⁷⁶⁴, suit habituellement un processus d'apparence linéaire chez Gérard Pesson : les pages sont envoyées à l'éditrice au fur et à mesure de leur composition. La régularité et le degré d'achèvement de ces envois masquent un processus plus complexe, au cours duquel certains passages peuvent faire l'objet d'hésitations et des obstacles peuvent réclamer leur dû de temps et d'énergie.

Oui le son de la page 5 reste le même, après tergiversation. Cela devrait avancer plus vite en principe car l'idée est claire désormais. Donc ce qui vous semble régulier est l'expression de cela⁷⁶⁵.

L'écriture de *Blanc mérité* suit cet usage, avec pour variante – comme cela peut arriver dans les collaborations avec interprètes – que je reçois la partition avant l'éditrice. Ces pages me sont envoyées suivant le rythme de leur écriture, à chaque fin de journée : entre le 28 août et le 19 septembre 2016 je reçois les 28 premières pages de *Blanc mérité*, en 23 « livraisons »

⁷⁶³ Cf. II.2.5.2. « Finalisation du texte et relecture ».

⁷⁶⁴ Cf. II.3.1.5.

⁷⁶⁵ GP, dans un courrier électronique envoyé le 1^{er} septembre 2016.

quotidiennes, sans une journée d'interruption (comme il est signalé plus haut, l'écriture du second manuscrit est plus étalée : la musique est plus longue et le compositeur fait face à plus de contraintes d'emploi du temps). Le manuscrit fait donc l'objet de peu de corrections, et je ne dispose pour la majorité des pages que d'une version. Les exceptions concernent l'écriture pour saxophone, comportant quelques modifications dans la première version, et de plus rares repentirs du compositeur. L'exemple suivant d'un tel ajustement instrumental montre comment un son multiple fait l'objet de trois notations successives. Le fait qu'on entende un battement, passage rapide entre différentes harmoniques, et une confusion avec un exemple de notation dans lequel j'illustrais la possibilité d'un balayage, isolant certaines composantes du son, amènent à une première notation, puis à une correction marquant la simultanéité des sons, et enfin les barres de *tremolo* sont jugées inutiles et réservées à l'usage du *flutterzunge* (utilisé dans le troisième exemple).



Figure 27. Deux versions des mesures 30 et 31, partie de saxophone, du premier manuscrit, et les mesures 242-243 du même.

Quelques autres corrections sont opérées dans l'écriture pour saxophone, tenant à la notation des sons multiples et à l'infratonalité de leurs composantes ; plus rarement, des difficultés d'exécution sont constatées (*flatt.* incompatible avec un son multiple, ou quart de ton dans l'extrême grave) voire des erreurs, comme ce son multiple de saxophone soprano noté pour le ténor.

126 et suivantes : est-ce écrit une octave plus haut, comme le *la* bémol de 125 ? ce son multiple existe au ténor, mais une octave plus bas⁷⁶⁶.

⁷⁶⁶ Extrait d'un courrier électronique envoyé à Gérard Pesson le 5 septembre 2016.



Figure 28. Deux versions des mesures 125 à 129 du premier manuscrit, la première ne montre que la partie de saxophone, et la seconde flûte, clarinette et saxophone

Il est intéressant de noter qu'un son multiple qui n'existe pas peut influencer durablement l'écriture d'un passage. À ces quelques accidents s'ajoutent de rares corrections d'auteur, quand une idée est finalement jugée déplacée dans le déroulement de l'œuvre, ce qu'aide parfois l'écoute du déroulement, permise par les enregistrements de la partie de saxophone. Dans l'exemple ci-dessous la ligne mélodique en unisson est abrégée au seul *si* bémol, enchaîné à la variation d'une figure déjà entendue (mesure 38).

The image displays two versions of musical notation for measures 85 and 86. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (ob.), Saxophone (Sax.), Percussion (Perc.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is divided into two columns, each representing a different version of the manuscript. The left column shows the original manuscript with markings like 'pp', 'mf', and 'pp possible'. The right column shows a revised version with markings like 'pp', 'mf', 'pp', and 'pp possible'. The measures are numbered 85 and 86 at the top of each column.

Figure 29. Deux versions des mesures 85 et 86 du premier manuscrit

Le manuscrit, première écriture de l'œuvre, existe donc principalement en une version, la majorité des corrections ayant lieu au moment de la copie.

Édition de *Blanc mérité*

L'importance de la copie est probablement due à sa place dans un processus de correction et de révisions. Si le manuscrit est assez peu modifié, la partition copiée présente quant à elle d'assez nombreux états. Dans la description de son activité au moment du début de notre projet⁷⁶⁷, Gérard Pesson indique un à trois allers-et-retours avec son copiste dans la préparation du matériel, et une nouvelle étape de correction après le travail avec les interprètes.

Blanc mérité s'inscrit dans ce système, avec pour propriété que la première répétition n'a pas donné lieu à une simple étape de correction, mais à un nouveau manuscrit. Les « corrections de répétition » présentées ici ne concernent donc que la seconde version.

Le processus suit le cheminement suivant :

- Gérard Pesson m'envoie le manuscrit puis le transmet à Misael Gauchat, éditrice de *Blanc mérité*⁷⁶⁸ (le texte n'existe, sauf rares exceptions, qu'en une version)
- Envoi d'une première saisie par l'éditrice (pouvant comporter des questions, écrites en rouge), que le compositeur me transmet pour relecture ;

The image shows a musical score for four instruments: Saxophone ténor, Trompette en Ut, Accordéon, and Violon. The score is for measure 27 of the second version of *Blanc mérité*. The Saxophone part has notes with dynamics *sfz*, *pp*, and *p*. The Trompette en Ut part is marked *soi*. The Accordéon part has notes with dynamics *sfz*, *pizz.*, and *arco*. The Violon part has notes with dynamics *sfz*. A red annotation in the Accordéon part asks "pour quoi la tête de note différente?".

Figure 30. *Blanc mérité* version 2, mesure 27 parties de saxophone, trompette, accordéon et violon ; première saisie

- Retour annoté par Gérard Pesson (mes propres notes sont envoyées au compositeur et intégrées à ses annotations, ou plus rarement envoyées directement à l'éditrice) ;

⁷⁶⁷ Cf. II.1.3.1. « Les sept modalités du travail compositionnel ».

⁷⁶⁸ Aux éditions ONA.

- Envoi des pages corrigées selon les annotations, augmentées de nouvelles pages ;
- Retour de Gérard Pesson, avec un second niveau d'annotation pour les pages ayant déjà fait l'objet de corrections (et un premier niveau pour les nouvelles pages).

Cette première étape fait l'objet de plusieurs allers et retours (4 pour la version 1 et 3 pour la version 2), puis dans un second temps les échanges s'augmentent des parties séparées. À l'approche des séances de répétition les envois se resserrent, d'autant que la composition continue, et que de nouvelles pages continuent d'être saisies. J'ai ainsi compilé 9 envois de partitions copiées pour chacune des deux répétitions, deux jeux de parties pour la première et un seul pour la seconde. Chacune de ces partitions comprend, à chaque envoi à partir du second, plusieurs états simultanés du texte, avec un nombre variable de couches de révision selon les parties de l'œuvre. Un troisième niveau de révision s'opère au moment de la répétition, sous forme d'annotations prises durant le travail avec les interprètes ; les dernières corrections d'auteur, parfois importantes, interviennent par la suite.

Une analyse des partitions annotées par le compositeur à destination de l'éditrice permet d'établir une typologie des corrections :

- Erreurs de saisie : il peut s'agir d'oublis, d'erreurs de copie ou de mécompréhension du manuscrit (rares, Misael Gauchat étant familière de l'écriture de Gérard Pesson).
-

Figure 31. Mesure 22, parties de saxophone (correction d'altération), de trompette et d'accordéon (dynamique manquante) ; mesures 121 à 123, partie de saxophone : la note peut sembler ré, alors qu'il s'agit d'un bruit, devant être écrit hors portée

- Questions d'apparence, d'orthographe et de lisibilité

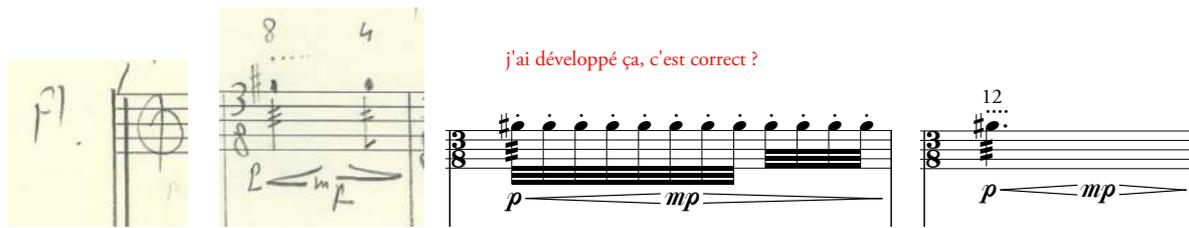


Figure 32. Mesure 32, partie de flûte, version 1 : manuscrit, première saisie puis seconde saisie après relecture

Le compositeur préfère garder ici l'écriture non-développée originale, moins chargée et pouvant induire un caractère moins actif.

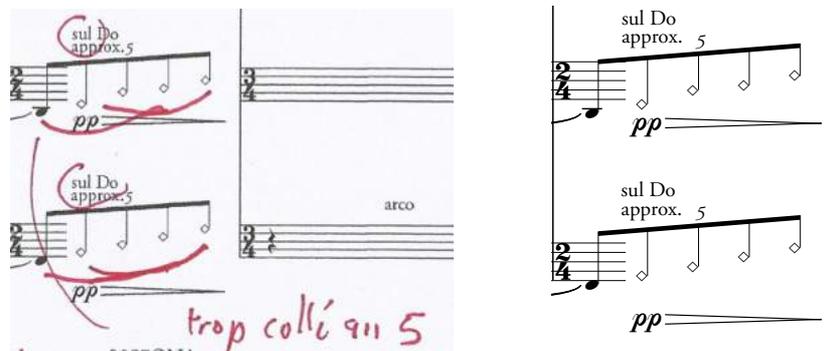


Figure 33. Mesure 12, parties d'alto et de violoncelle, version 1 : première saisie annotée et seconde saisie corrigée

Le problème de lisibilité graphique relevé concerne le « 5 » du quintolet, trop proche de l'indication de corde.

- Retouches : premier niveau de corrections d'auteur, sur des éléments précis, pouvant affecter l'instrumentation, les durées, les dynamiques et les modes de jeu.

The image shows two musical excerpts. On the left, a saxophone part (Sax. tén.) in 2/4 time, measures 16-18, with dynamics *ppp* and *pp*. On the right, a string quartet part (VI., Alt., Vc.) in 2/4 time, measures 24-25, with dynamics *[p]* and *simile*. Both excerpts feature handwritten red annotations: fingerings (III, IV, II), slurs, and dynamic markings like *soufflé* and *[p]*.

Figure 34. *Blanc mérité* version 1, mesures 16 à 18, partie de saxophone, et mesures 24 et 25, parties de cordes : modifications de durée, et d'instrumentation

Ces différents types de corrections préparent la partition pour les séances de répétition, lors desquelles intervient un second niveau de relecture, avec le concours de tous les interprètes :

- Corrections d'erreurs, indications manquantes : malgré les relectures nombreuses, des inexactitudes persistent.
- Réalisation instrumentale : comme pour la partie de saxophone dès le manuscrit, des éléments de la partition sont l'objet de questions de la part des interprètes, et parfois de modifications du texte :

Heure de début	Heure de fin	Transcription	Orateur ⁷⁶⁹
00:23:39.0	00:23:50.6	À 138 c'est inspiré, c'est le premier?	Fl
00:23:50.6	00:23:51.1	Je pense, oui. {montre, fl joue}	GB
00:23:51.1	00:23:51.2	Voilà	GP
00:23:51.1	00:23:52.5	Je commence par pousser, c'est ça?	Fl
00:23:52.5	00:23:55.0	Oui...	GP
00:23:55.0	00:23:56.2	Tu commences par tirer... tirer c'est... {vers GP} souffler?	GB
00:23:56.2	00:24:01.5	Oui c'est ça. Tirer, inspirer {Fl joue}	GP
00:24:01.5	00:24:05.3	Non, tu commences par souffler, par expirer.	GB
00:24:05.3	00:24:08.6	Et le dernier ça fait quoi?	Fl
00:24:08.6	00:24:08.7	ça doit être un <i>flatt.</i> en inspirant, c'est ça?	GB
00:24:08.6	00:24:14.2	Après ça tu rattrapes comme tu veux...	GP
00:24:14.2	00:24:14.3	Oui mais c'est lié	GB
00:24:14.2	00:24:17.4	Ah oui c'est vrai... alors il faut inverser.	GP
00:24:17.4	00:24:19.6	Je commence par inspirer {joue}	Fl
00:24:19.6	00:24:42.2	Je ne sais pas. Effectivement je n'ai pas pensé à la question du <i>flatt.</i> C'est difficile de faire un <i>flatt</i> en inspirant... ou alors tu enlèves la liaison et tu re-expires, tu vois ce que je veux dire.	GP

Figure 35. Transcription des échanges sur ces deux mesures de flûte, lors de la séance de répétition

Figure 36. Mesures 138-139, version 2, partie de flûte, annotée par Gérard Pesson lors de la répétition du 20 décembre 2016

⁷⁶⁹ Le compositeur et le chef d'orchestre sont désignés par leurs initiales (Gérard Pesson, Guillaume Bourgogne), et les instrumentistes par une abréviation de leur instrument (ici la flûte ; la dénomination par l'instrument est préférée pour la raison que deux musiciens ont changé entre les deux séances de répétition).

Heure de début	Heure de fin	Transcription	Orateur
00:46:23.7	00:46:33.9	à 13 en fait c'est du portato, on doit entendre les 5 notes? il faudrait le marquer un peu différemment, parce que pour nous c'est pas...	Vla
00:46:33.9	00:46:34.0	Mettre des petits traits quoi	GP
00:46:33.9	00:46:34.0	Des petits traits, oui.	Vla
00:46:33.9	00:46:38.4	Ok. {note}	GP

Figure 37. Transcription des échanges sur ces deux mesures de flûte, lors de la séance de répétition

The image shows a musical score for three string parts: Violin (Vl.), Viola (Alt.), and Violoncelle (Vc.). The score covers measures 12 and 13. Each part starts with a dynamic marking of *fpp* and ends with *ppp*. The Violin part is marked 'pos.nat.' and features a five-note slur with a '5' above it. The Viola and Cello parts are marked 'sul Do approx.' and also feature a five-note slur with a '5' above it. Handwritten red annotations include a large '2' in the top right corner and smaller '2's next to the slurs in the Viola and Cello parts. The time signature changes from 4/4 to 3/4 between the two measures.

Figure 38. Mesures 12 et 13, version 2, parties de cordes, annotées par Gérard Pesson lors de la séance de répétition du 20 décembre 2016

Ces exemples, touchant à deux types de notation de l'articulation, illustrent une modalité de correction pouvant également toucher aux dynamiques et modes de jeux.

- L'écoute de l'interprétation peut entraîner des révisions indépendantes de problématiques de réalisation, effectuées au moment même de la répétition :

Heure de début	Heure de fin	Transcription	Orateur
01:53:27.1	01:53:43.1	Est-ce que je pourrais vous demander une petite modification, à 106, que ça devienne un 2/8, c'est possible ? et après on reviendrait à 3/8	GP
01:53:43.1	01:53:43.2	Et on supprime le silence, par exemple ?	Vla
01:53:43.1	01:53:52.7	Voilà. On supprime le silence.	GP

Figure 39. Transcription des échanges sur la mesure 106, lors de la séance de répétition du 20 décembre 2016

The image shows a musical score for three string parts: Violin I (VI.), Viola (Alt.), and Violoncelle (Vc.). The score covers measures 106 to 108. Each part is annotated with red markings. In the first measure of each part, there is a large red '3' written above the staff, indicating a change in time signature to 3/8. The dynamics are marked as ppp (pianissimo) and p (piano). The notation includes fingerings (III, IV, II, III, I) and bowing instructions (arco pont.).

Figure 40. Mesures 106 à 108, version 2, parties de cordes, annotées par Gérard Pesson lors de la séance de répétition du 20 décembre 2016

- Des révisions plus importantes, « repentirs » du compositeur sont effectuées *a posteriori* :

The image shows two musical scores for three string parts: Violin I (VI.), Viola (Alt.), and Violoncelle (Vc.). The left score shows measures 110 and 111, annotated with red markings and a box labeled 'A'. The right score is a handwritten version of the same measures, also annotated with red markings and a box labeled 'A'. The annotations include dynamics (p, ppp, mp), articulation (tasto, pont.), and other performance instructions.

Figure 41. Mesures 110 et 111, parties de cordes ; partition annotée par Gérard Pesson (à gauche) et ajout transmis à l'éditrice avec la partition annotée

Ces étapes de correction montrent la place de la copie et des interprètes dans le processus de correction et de révision de l'œuvre, et ces modifications semblent potentiellement infinies, jusqu'à ce que la réalité matérielle y mette un terme (date du concert ou de l'enregistrement), et qu'une version « finale » du texte soit éditée ; il peut arriver, lors de reprises, que le compositeur indique de nouvelles corrections, alors accessibles uniquement aux musiciens en contact avec lui, en attendant d'éventuelles rééditions.

Dans le cas de *Blanc mérité*, les huit mois séparant la première lecture du concert de création permettent à la dernière catégorie de correction, les « repentirs », de prendre une dimension exceptionnelle, avec l'écriture d'un nouveau manuscrit.

II. 3. 2. 2 *Blanc mérité* version 2

Il y aura des changements, évidemment, parce que la séance d'aujourd'hui c'est pour moi, considérer ce qu'on garde et ce qu'on change. Ce sera de petits changements, je te rassure⁷⁷⁰.

Les 52 annotations de la partition effectuées lors de la première lecture de *Blanc mérité*, et les discussions qui suivent immédiatement laissent préjuger de corrections touchant à de nombreux points de détails ; l'écoute d'un enregistrement de la répétition amène à étendre ces corrections : si l'œuvre n'est pas remise en question dans ses caractéristiques fondamentales, la mise au point nécessite d'en revoir la partition en profondeur. La musique est jugée trop tassée, certaines attaques systématiques, les *slaps* et souffles trop forts... l'écoute en général est trop accidentée, et l'écriture est jugée perfectible.

Les trois axes de ce *blanc mental* [...] : mieux dégager le sax., mieux rendre perceptible une pulsation, même sous-jacente, nettoyer le trop d'accidents et d'accents superflus s'ils ne sont pas assujettis à ce *tactus* lancinant. Mais je pars pour ces travaux d'une sorte de ré-analyse de l'extérieur. Il y a notamment un élément que je décrivais depuis des années et qui n'est pas assez compréhensible ici, les unissons (*mi*, *fa#*) qui sont comme des jalons mélodiques développés plus tard. L'élan les a fait passer à l'as⁷⁷¹.

Ces trois axes définis pour *blanc mental*, première partie (ou « moment ») de *Blanc mérité*, s'appliquent à l'ensemble de l'œuvre (excepté les deux moments finaux, qui n'existent que dans une version et sont donc exclus de cette comparaison, même s'ils semblent bénéficier des évolutions constatées). Le projet de réécriture de *Blanc mérité* consiste donc en une forme de dé-densification de la musique, passant par une épure et un étirement (le compositeur prévoit un allongement de la durée globale), ou par la répétition et le soulignement de certains éléments.

⁷⁷⁰ Gérard Pesson, à Guillaume Bourgogne, à la fin de la première séance de répétition de *Blanc mérité*, le 21 septembre 2016.

⁷⁷¹ GP, dans un courrier électronique du 25 septembre 2016.

Étendue des modifications

Les changements sont d'importance variable, mais peu de mesures y échappent : près de 80% des éléments que l'on retrouve d'une version à l'autre font l'objet de modifications (ce qui ne sera pas sans poser un problème à la copiste-éditrice, Misael Gauchat). Dans *blanc mental* par exemple, premier moment de l'œuvre, seules 42 des 130 mesures de la version 2 sont inchangées par rapport à la première. À l'exception de quelques mesures isolées, retrouvées intactes⁷⁷², les éléments conservés touchent à des objets sonores particuliers, conservés tels quels ou presque dans des passages entiers. Il s'agit des débuts d'*empreinte des nombres* ou de *l prend en charge tout le futur*, mais aussi de cette figure, présente sous diverses formes dans *blanc mental* et *empreinte des nombres*.

The figure displays a musical score for the piece 'Blanc mérité', comparing two versions. The score is organized into two columns. The left column contains measures 40-41 of version 1, and the right column contains measures 224-225 of version 1 and measures 46-47 and 254-255 of version 2. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), tén. (Tenor), p. Ur. (Percussion), Acc. (Acoustic), Vl. (Violin), Alt. (Alto), and Vc. (Violoncelle). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, p, mf), articulation (slap, FT), and performance instructions (arco, pont.).

Figure 42. *Blanc mérité* version 1, mesures 40-41 et 224-225, ou version 2, mesures 46-47 et 254-255

⁷⁷² Comme les mesures 9 ou 75.

Même lorsqu'ils sont modifiés, les « objets musicaux en nombre fini » caractéristiques des différents moments de *Blanc mérité*, ainsi que leur agencement, sont généralement conservés. Les changements portent alors sur des détails (nombreux), réduisant l'aspect « accidenté » de l'œuvre par des modifications de l'écriture instrumentale.

Figure 43. *Blanc mérité*, flûte et clarinette, mesure 3 de la version 1 et 4-5 de la version 2.

Ce détail (ci-dessus) dans l'écriture des bois révèle une volonté d'insistance quant à la douceur de la nuance (*pp* devenant le sommet et non plus la base), et d'aide aux instrumentistes : en anticipant l'attaque (alors que le tempo est rapide), ceux-ci ont plus de temps pour travailler cette émission à la limite du silence. Dans l'exemple suivant, l'orchestration globale est modifiée : les *tremolo* de violon et d'alto, trop présents et agités, sont supprimés et remplacés par des *pizz.*, soulignant l'impact du début de la mesure. La résonance du saxophone est alors accompagnée par l'accordéon (en plus de la flûte, conservée), dont le *bellow shake* est remplacé par un *vibrato*, plus léger ; la partie de clarinette est aussi changée, le *mi* isolé non « assujetti au *tactus* lancinant⁷⁷³ » est supprimé.

⁷⁷³ Cf. II.3.2.2.

The figure displays two pages of a musical score for the piece *Blanc mérité*. The left page represents measure 16 of version 1, and the right page represents measure 18 of version 2. The score is arranged for a full orchestra, with parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trombone (tén.), Piccolo (p. Ur.), Accordion (Acc.), Violin (VI.), Viola (Alt.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Fl.):** In version 1, it plays a staccato line with dynamics *pp* and *p*. In version 2, it plays a staccato line with dynamic *pp*.
- Clarinet (Cl.):** In version 1, it features two triplet passages with dynamics *pp* and *ppp*. In version 2, it plays a pizzicato (pizz.) line with dynamic *p*.
- Trombone (tén.):** In version 1, it plays a line with dynamic *ppp*. In version 2, it plays a line with dynamic *ppp*.
- Piccolo (p. Ur.):** In version 1, it plays a line with dynamic *pp*. In version 2, it is silent.
- Accordion (Acc.):** In version 1, it plays a line with dynamic *ppp*. In version 2, it plays a line with dynamic *p*.
- Violin (VI.):** In version 1, it plays a line with dynamic *pp*. In version 2, it plays a line with dynamic *p*.
- Viola (Alt.):** In version 1, it plays a line with dynamic *pp*. In version 2, it plays a line with dynamic *p*.
- Violoncello (Vc.):** In version 1, it plays a line with dynamics *ppp* and *pp*. In version 2, it plays a line with dynamic *ppp*.

Figure 44. *Blanc mérité*, mesure 16 de la version 1 et 18 de la version 2.

Ces modifications, détails d'instrumentation ou changement d'orchestration, sont présentes par centaines dans la seconde version de *Blanc mérité*. Si ce n'est leur nombre, leur nature en tous cas ne diffère pas des corrections habituellement effectuées en répétition⁷⁷⁴. Un second type de changement, conjugué à ces nombreux détails, contribue fortement à caractériser *Blanc mérité* version 2, affectant le déroulement temporel de l'œuvre.

⁷⁷⁴ Cf. II.2.5.3. « Le compositeur en répétition ».

Durées

Les cinq « moments » de *Blanc mérité* existant dans les deux versions sont étirés (à l'exception de *pinceau n°0*) : *blanc mental* est plus long de 15%, de même qu'*empreinte des nombres*, et *détail* l'est de plus de 50%⁷⁷⁵.

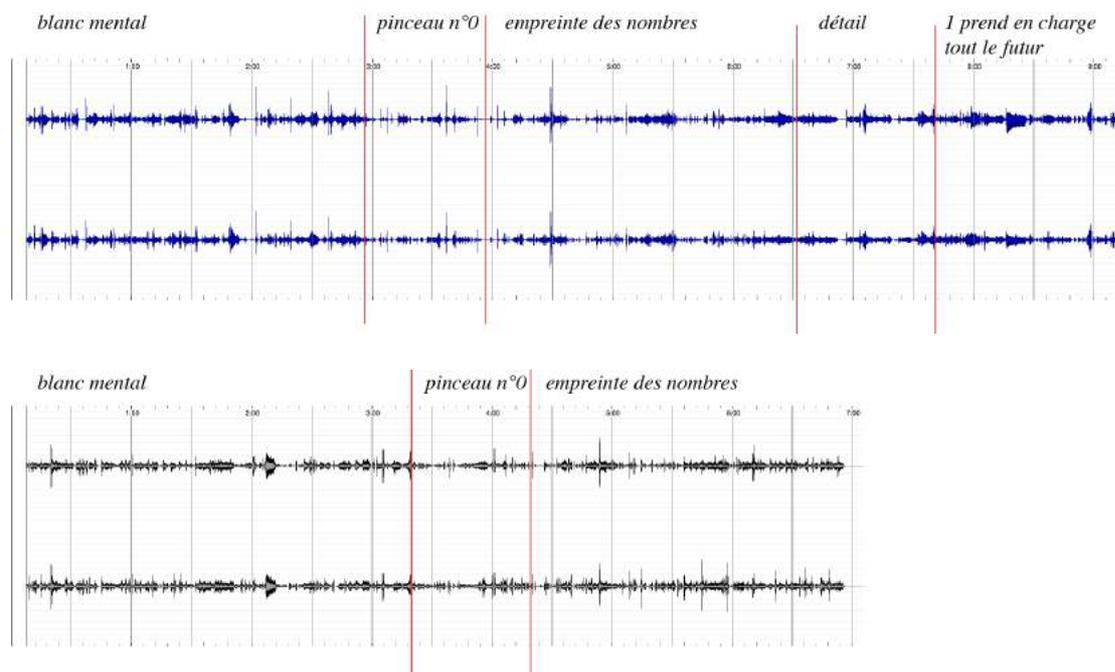


Figure 45. Comparaison entre les durées des moments de *Blanc mérité* d'après les enregistrements en répétition : en haut la première version, en bas la seconde⁷⁷⁶

Des mesures sont ainsi allongées : un matériau identique, fait de sons entretenus ou de figures répétées, est prolongé. Le procédé est fréquent tout au long de la partition.

⁷⁷⁵ Ces deux derniers moments n'ayant pu être joués en entier, les comparaisons sont faites à partir des durées théoriques, mesurées sur la partition.

⁷⁷⁶ Les représentations graphiques figurent les enveloppes des deux enregistrements (mêmes conditions de prise de son).

Figure 47. Première mesure de la version 1, 2 premières mesures de la version 2.

Ces ajouts ou étirements sont fréquents et parfois conséquents ; leur fonction est souvent de donner plus de temps à la voix du saxophone et d'affirmer le *tactus*⁷⁷⁷. Ces changements de durées, recalibrage des « illusions perceptives⁷⁷⁸ » de *Blanc mérité* sont à leur maximum dans *I prend en charge tout le futur*, quand le compositeur décide d'augmenter considérablement le « zoom » sur certaines matières.

⁷⁷⁷ Voir par exemple le *sol* grave répété 24 fois à partir de la mesure 36 (au lieu de 10 dans la version 1), ou le son multiple de la mesure 351, réattaqué 9 fois en 21 temps (au lieu de 2 en 6 temps dans la version 1)

⁷⁷⁸ Cf. II.2.4.4.

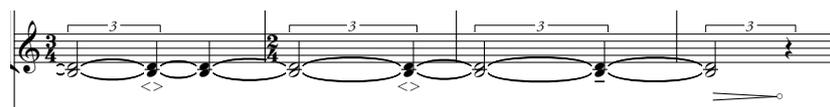


Figure 48. *Blanc mérité* version 1, partie de saxophone, mesures 283-290

Figure 49. *Blanc mérité* version 2, même passage, mesures 350-376

Changements d'objets

Les évolutions entre les deux versions de la partition décrites jusqu'ici altèrent peu le matériau même de l'œuvre ; ces « objets » sont toutefois remis en question à deux reprises. Dans *empreinte des nombres*, le passage « *delicato* » des mesures 209 à 218, amenant de nouveaux éléments (harmoniques, mélodiques, rythmiques), est supprimé. Gérard Pesson estime que ces dix mesures étaient une « digression », alors malvenue. À la place de cet objet, des éléments antérieurs sont développés (mesure 231 et suivantes) et transformés (mesures 239-249) ; à la mesure 267 une nouvelle matière apparaît, construite autour du même son multiple

de saxophone, mais avec un enrichissement harmonique différent, et une texture d'orchestre tout à fait nouvelle.

Figure 50. *Blanc mérité* version 2, mesures 267-268

Avec ce nouveau passage, préfigurant (dans une texture plus légère) les *tutti* de *I prend en charge tout le futur*⁷⁷⁹, le moment *empreinte des nombres* est finalement allongé, malgré le pronostic du compositeur⁷⁸⁰. À partir de ce changement, la suite de l'œuvre continue de présenter des modifications importantes.

⁷⁷⁹ Voir partition de *Blanc mérité* (version 2), à partir de la mesure 332

⁷⁸⁰ Lors d'une conversation téléphonique du 6 décembre 2016, Gérard Pesson annonçait que le moment serait plus court, en raison de la suppression du *delicato*.

Me voilà dans une situation curieuse car j'aborde au n°4 (*détail*) et je vais devoir le changer à 80%, car l'évolution un peu différente commande une autre musique. Plus dépouillée disons, plus pure, avec une partie mélodique de sax., très minimale. Voilà en somme tout le chemin que fait la musique pour rejoindre son destin. Comme les hommes, finalement⁷⁸¹.

Peu de choses de *détail* sont en effet gardées : on retrouve le changement de tempo, un même son multiple de saxophone et un *tactus* à la noire, à part quoi la première version est un souvenir lointain. 25 mesures disparaissent, le champ harmonique se renouvelle avec l'emploi d'un son multiple de saxophone jusqu'alors inusité (mesure 289), ouvrant à une cadence (la mesure 297 présente quelques similitudes avec la précédente 267, comme pour rappeler que ces musiques, si différentes, ont un socle commun) ; le saxophone, devenu solo, inaugure un mode de jeu « vaporeux » à 303, et l'œuvre retrouve son chemin juste avant *I prend en charge tout le futur* (mesure 330, correspondant à la mesure 271 de la première version).

Ce que vous avez là, vous vous en êtes rendus compte, c'est à la fois presque la même chose que ce qu'on avait fait en septembre, et pas du tout pareil. C'est-à-dire que... énormément de détails sont changés, dans la première partie les choses sont beaucoup plus étirées⁷⁸².

Le travail de réécriture de *Blanc mérité* continue, passage après passage, à s'avérer plus important que ce que le compositeur envisageait d'abord. Le résultat semble toutefois conforme au projet de révision : la musique est plus étirée, moins accidentée et la voix du saxophone est dégagée par ce travail de détail omniprésent. De nouveaux moments solistes apparaissent, comme si le discours de l'œuvre, en s'affirmant, s'affranchissait d'inhibitions formelles.

⁷⁸¹ GP, dans un courrier électronique du 11 décembre 2016.

⁷⁸² Gérard Pesson, présentant la seconde version de *Blanc mérité* à l'ensemble Cairn lors de la seconde séance de répétition, le 20 décembre 2016.

II. 3. 2. 3 Le saxophone et les objets de *Blanc mérité*

Quant à l'analyse, d'une œuvre, j'ai toujours estimé que ce n'est pas le compositeur qui détenait la vérité (ou du moins la seule), laquelle vérité serait en principe accessible à tous, l'œuvre étant un vecteur⁷⁸³...

Blanc mérité est une composition d'un seul tenant, dont la structure participe d'une idée de forme unitaire, comportant tout de même des « articulations internes » repérables par les sept sous-titres associés à chacun des « moments » de l'œuvre ; si les parties sont reliées les unes aux autres, leur développement reste libre, comme le montrent les importantes variations de durées et de proportions entre les versions 1 et 2 de *Blanc mérité*.

Vous verrez que la transition vers le 2e moment est insensible, comme je le voulais, de sorte qu'il n'y ait pas trop de « marqueurs formels » comme je crois qu'on dit⁷⁸⁴...

Le rapport entre unité et articulation dans le déroulement formel est ainsi observé dans un premier temps, avant une revue des principaux objets musicaux : les « impacts/résonances » sont d'abord présentés, puis la périodicité des figures (comprenant l'objet « *tactus* »), et le traitement de l'harmonie et du timbre ; un schéma récapitulatif montre ensuite la place de ces objets dans le déroulement de la partition, suivi de commentaires sur leur origine dans le geste instrumental.

Forme continue et articulation

L'écoute de l'œuvre ou la lecture de la partition suffisent à constater une caractérisation de chacun des sept moments, et à identifier les principaux objets musicaux ; l'unité de l'ensemble est maintenue par un évitement de « marqueurs formels » et par l'insertion des précurseurs ou des rappels des séquences dans des passages les précédant et les suivant. Dans un même ordre d'idée le matériau musical, les « objets en nombre fini », sont l'objet de variations internes et s'empruntent des composantes les uns aux autres, estompant leurs séparations. Les changements de tempo suivent la même logique, rendus imperceptibles par les choix de modulations métriques.

⁷⁸³ GP, dans un courrier électronique du 22 janvier 2017.

⁷⁸⁴ GP, dans un courrier électronique du 4 septembre 2016.

Mesure	1	145	167	284	331
Tempo	♩ = 110	♩ = 73	♩ = 91	♩ = 120	♩ = 80
Équivalence		← ♩ = ♩ →	← ♩ ⁵ = ♩ →	← ♩ ³ = ♩ →	← ♩ ³ = ♩ →
Proportion		1/3 plus lent	1/4 plus vite	1/3 plus vite	1/3 plus lent

Mesure	427	496	522	583
Tempo	♩ = 64	♩ = 96	♩ = 72	♩ = 64
Équivalence	← ♩ ⁵ = ♩ →	← ♩ ¹² = ♩ →	← ♩ ³ = ♩ →	← ♩ ⁹ = ♩ →
Proportion	1/5 plus lent	1/2 plus vite	1/4 moins vite	1/8 moins vite

Figure 51. Tableau des tempi de *Blanc mérité*

Les changements de tempo sont ainsi le plus souvent gommés : dans les exemples suivants, les mesures à 3/8 du tempo à 110 équivalent à la noire du tempo suivant (73), dans lequel les rythmes de quintolets annoncent les croches et doubles du tempo 91 :

Figure 52. *Blanc mérité*, mesures 144-145

Sax. tén.

Trp. Ut

Acc.

Vl.

Alt.

Vc.

mp *p*

pp

p *mf* *pp*

p *mf* *pp*

mf *pp*

Figure 53. *Blanc mérité*, mesures 151-152, figures en quintolets

En l'absence d'équivalence entre deux tempi successifs, l'emploi d'une même matière donne l'impression de continuité, comme ici (page suivante), où un nouveau tempo plus rapide (de 91 à 120) donne à entendre, par le changement de rythme, un léger ralentissement du *tactus*, dont la périodicité théorique passe ainsi de 136,5 à 120 itérations par minute.

♩/120 (détail)

284 prendre le Piccolo

Figure 54. *Blanc mérité*, mesures 283-284

Les impressions d'unité ou de continuité sont également dues à des superpositions de temporalités : à celle de la succession des objets musicaux s'ajoute celle des pôles harmoniques de l'œuvre articulés autour de notes pédales, celle des figures rythmiques et des perceptions de la pulsation, ainsi que celle des timbres et textures, évoluant au gré des registres entre son instrumental et matières bruitées, faites de souffles et de sons percussifs⁷⁸⁵.

⁷⁸⁵ Cf. schéma récapitulatif, à la fin de cette partie, dans « origines instrumentales ».

Impacts et résonances

Les hésitations quant à la première séquence de l'œuvre et sa place dans les échanges témoignent de l'importance de ce premier geste, devant contenir en germe l'essentiel du matériau de *Blanc mérité*, ce que confirme l'analyse de la partition.

à Clément Finkert
Blanc mérité
Gérard Pesson
(2016)

Partition en ut

Blanc mental ♩/110

© 2016 Maison ONA
impact

0687ONA

All rights reserved

Figure 55. *Blanc mérité*, première page. Les encadrés en lignes pleines montrent les impacts et résonances principales, les lignes pointillées des rappels de ces impacts et des colorations ou entretiens de la résonance.

Blanc mérité commence, ainsi que le laissaient présager les descriptions du compositeur, par des impacts et résonances. La figure est jouée au saxophone, et doublée dans ses deux composantes par l'accordéon ; le reste de l'ensemble est utilisé pour orchestrer séparément chacun des deux éléments : le *slap* du saxophone est amplifié par des *slap*, *pizzicato* et attaque sèche des sept instruments, avec un rappel, comme en écho, par la moitié de l'ensemble à la seconde mesure et par des solos aux deux suivantes. La résonance, d'abord soulignée par un souffle d'accordéon, est brièvement doublée par les bois, puis les cordes qui synthétisent l'harmonie donnée par le saxophone et celle du son multiple de flûte de la troisième mesure. L'attaque et la résonance combinées ou isolées, des informations harmoniques issues des sons multiples et comme mémorisées par l'orchestre, une construction mêlant échos et

anticipations, une superposition de timbres comprenant deux niveaux de présence de souffle dans le son, tous ces différents éléments sont générateurs d'objets musicaux présents dans les sept parties de l'œuvre.

Cette figure « impact/résonance » est toujours liée à des sons multiples de saxophone, dont les principaux sont au nombre de trois (ces trois sons sont par la suite cités sous les dénominatifs « sm1, sm2 et sm3 ») :



Figure 56. Sons multiples de saxophone avec attaque *slap*⁷⁸⁶

Les deux premiers sons, différents et complémentaires (« intervalles doux » et « acide⁷⁸⁷ ») fonctionnent par paire⁷⁸⁸, et à partir de leur troisième occurrence ils s'accompagnent de trois sons multiples secondaires, présents uniquement sous forme de notes tenues, résonances non précédées d'impact (sm1a, 2a et 2b⁷⁸⁹) :

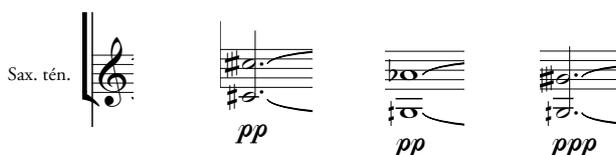


Figure 57. Sons multiples « secondaires » de saxophone⁷⁹⁰

2a et 2b sont de hauteurs très proches ; leur distinction est essentiellement timbrale : le dernier, moins stable, est caractérisé par un battement. La relation entre ces sons multiples et les sm1, et 2 auxquels ils sont associés apparaît dans l'accompagnement et l'habillage harmonique dont ils sont l'objet, rappelant ceux des sons « référents ».

⁷⁸⁶ On trouve le premier son aux mesures 1, 9, 16, 55, 61, et 404 ; le deuxième aux mesures 5, 12 (*fp* au lieu de *slap*), 28, 63, 79 ; le troisième aux mesures 35, 104, 119, 260, 267 (variante), 360. Le premier et le troisième existent en d'autres occurrences, mais sans cette figure d'impact-résonance.

⁷⁸⁷ Selon le texte descriptif de *Blanc mérité*, cf. II.3.1.5.

⁷⁸⁸ Les deux sons sont redoublés lors de leur quatrième enchaînement à partir de la mesure 55.

⁷⁸⁹ Des avant-textes transmis *a posteriori* par Gérard Pesson montrent qu'il avait opéré une classification équivalente.

⁷⁹⁰ On trouve le premier de ces sons aux mesures 19, 124, 382 ; le deuxième aux mesures 24, 128, 388 ; le troisième aux mesures 31, 48, 111.

Figure 58. Premières apparitions des sons multiples 1a et 2a, mesures 19 et 24 (la partie de saxophone est en haut ; le premier exemple montre des harmoniques de violon et d’alto, le second une harmonie à l’accordéon, écrite en clés de sol et fa)

L’accompagnement du son 1a est identique à celui du sm1 lors de ses premières apparitions⁷⁹¹ ; le sm2b est superposée aux hauteurs du sm2 alors jouées par l’accordéon. Le sm3 est également associé à une figure, laquelle lui fait écho (mesure 44) ou l’annonce (mesure 99, 254) :

Figure 59. Partie de saxophone, mesures 44-47

Ces trois sons multiples, et les sons et figures associées, contribuent à caractériser *Blanc mérité*. Très présents dans *blanc mental*, ils sont rappelés périodiquement dans des moments ultérieurs : *empreinte des nombres*, *détail*, *1 prend en charge tout le futur*, dans des contextes

⁷⁹¹ Cf. mesure 1.

différents qu'ils traversent en contribuant par ces rappels à l'unité de l'œuvre⁷⁹². Le sm3, considéré dans toutes ses formes (y compris sans attaque *slap*) est l'élément instrumental le plus présent dans la partition.

D'autres variantes des impacts-résonances basés sur les sons multiples sont présentes dans la partition : trois sons multiples à l'attaque *slap*, proches par leur timbre et hauteurs et joués chacun une fois au cours de l'œuvre, résonnent sur une hauteur simple :

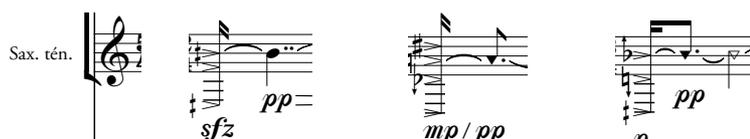


Figure 60. *Blanc mérité*, partie de saxophone, mesures 68, 90 et 157

Certains impacts-résonance, enfin, délaissent le *slap* pour une attaque « naturelle » :



Figure 61. *Blanc mérité*, partie de saxophone, mesures 13 et 190

Ces derniers sons multiples⁷⁹³, de timbre similaire (leurs composantes intervaliques sont proches), sont utilisés dans des *tutti* d'ensemble, où la voix du saxophone domine.

On compte en tout, dans *Blanc mérité*, 11 sons multiples (tous au saxophone ténor), certains sont récurrents, d'autres sont uniques ; la présentation initiale sous forme d'impact (avec attaque *slap*) et résonance est d'abord la plus présente, avant que les deux éléments ne s'autonomisent l'un par rapport à l'autre, constituant de nouveaux objets en principe opposés, mais que des traitements similaires, fait de répétitions périodiques, conduit à former un même et nouvel élément caractéristique de *Blanc mérité*.

⁷⁹² Cf. schéma à la fin de cette partie, dans « origines instrumentales ».

⁷⁹³ Auxquels on peut ajouter la mesure 237, présentant un son multiple *forte piano*, mais d'une couleur différente et dans un autre contexte (il ne s'agit alors pas d'un *tutti*, mais d'une variation d'un son très présent dans ce passage d'*emreinte des nombres*).

Périodicité et *tactus*

Dans la présentation de la première page de *Blanc mérite*⁷⁹⁴, j'ai indiqué par des cadres en pointillés rouge les « rappels » du premier impact *tutti* – rappels donnés par de plus petits groupes ou des instruments solo. Ces impacts, figures courtes et alors associées aux résonances, marquent une périodicité à la mesure, (irrégulière à partir de la quatrième occurrence du fait des changements de durée des mesures), progressivement resserrée. Une figure fugace faite de souffle suggère brièvement une pulsation au temps (mesure 26), et le troisième son multiple de saxophone s'accompagne (mesure 36) d'un accompagnement à la noire, rappel *pianissimo* des impacts du début, rejoint par des *pizzicati* et *slaps* : c'est la première figuration du *tactus*, second objet générateur de *Blanc mérite*.

⁷⁹⁴ Cf. « Impacts et résonances », plus haut dans cette partie.

Fl. *sfz*

Cl. slap *sfz*

sax. tén. *dolcissimo* *sfz p* 3

Irp. Ut. *sfz* *mp*

Acc. *sfz* *dolce* *pp*

Vi. *sfz*

Alt. *sfz* *mp*

Vc. *mp* pizz.

Figure 62. *Blanc mérité*, mesure 36-37

La périodicité, allant de la mesure au temps, est également marquée, outre par ce développement des impacts, par les résonances mêmes, au moyen d'un mouvement dynamique interne ou de réattaques. Ce sont d'abord de légers soufflés, le plus souvent lors des mesures à 3/4 (les plus fréquentes de *blanc mental*⁷⁹⁵), répartis sur une à deux mesures (première occurrence à la trompette mesure 14-15, imitée par l'accordéon m. 17-18), puis répétés (saxophone mesures 20-23, puis, avec régularité et doublé au violoncelle m. 32-33). La périodicité se raccourcit à la mesure 83 (noires pointées, soulignées), dessinant une matière,

⁷⁹⁵ Sur les 307 temps que comptent les 130 mesures qui composent *blanc mental*, 150 sont dans des mesures à 3/4, la seconde mesure la plus représentée est le 2/4, avec 58 temps (puis 3/8 : 34,5 ; 5/8 : 25 ; 4/4 : 20 ; 2/8 : 11 ; 5/4 : 5 et 7/8 : 3,5).

suggérée dès la mesure 13 et développée au saxophone seul dans *pinceau n°0*⁷⁹⁶, et exploitée plus tard dans l'œuvre, à partir d'*empreinte des nombres*⁷⁹⁷. On observe, dans la manière de marquer des impulsions dans le son, la gradation suivante : le niveau le plus léger est une simple irisation (m. 359), puis une légère réattaque notée par un point dans une tenue (m. 266), ensuite un « louré » (trait, m. 14), un accent, ou *rinforzando* (m. 352), et enfin des soufflés, figurant une sorte d'« accordéonisation » de l'ensemble et pouvant donner lieu à des déphasages (voir exemple ci-dessous).

The musical score for measures 334-337 of 'Blanc mérité' is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Tenor (tén.), Soprano (s. Ur.), Accordion (Acc.), Violin (VI.), Alto (Alt.), and Violoncelle (Vc.). The Flute part is mostly silent, indicated by horizontal lines. The Clarinet, Tenor, Soprano, Violin, Alto, and Violoncelle parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Accordion part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, marked 'pp'.

Figure 63. *Blanc mérité*, mesures 334-337

⁷⁹⁶ Mesure 154.

⁷⁹⁷ Par la « respiration » de l'accordéon à 168-173, avec la clarinette à 181-184, *tutti* à 186-189, le saxophone à 225.

L'écriture rythmique de certaines de ces irisations peut être due à une propriété instrumentale, comme dans l'exemple suivant, où la notation témoigne de la perception ternaire d'un effet par le compositeur (alors que dans l'expérimentation la « consigne » était de suivre une périodicité de croche, visible dans la première mesure de l'exemple). Cette évolution dans la décomposition rythmique annonce les triolets des cordes deux mesures plus tard (378).

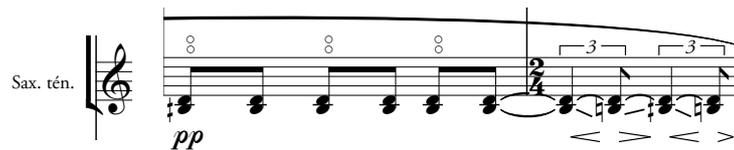


Figure 64. *Blanc mérité*, partie de saxophone, mesures 375-376

Une forme de « dépendance » à l'interprète peut ainsi apparaître, quand le compositeur en attend un aval, l'interrogeant, plus sur la pertinence d'une écriture que sur sa faisabilité même. Les figures répétées rapides d'*organon de la finitude* (mesures 493 et suivantes) se sont ainsi définies lors de la dernière séance de travail⁷⁹⁸ ; c'est aussi à ce moment que s'est confirmé le dernier mode de jeu de *blanc mérité*, celui du « *Cold song* », ultime scansion du tactus.

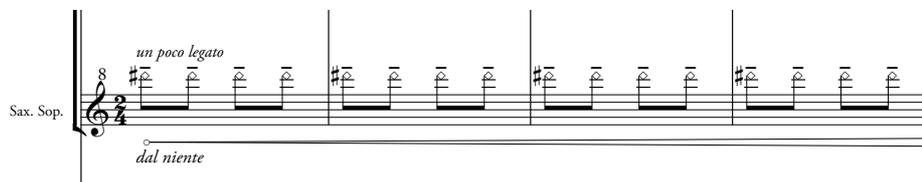


Figure 65. *Blanc mérité*, partie de saxophone, mesures 583-586

Ces objets rythment l'œuvre dans son entier et se cristallisent dans le cinquième moment de *Blanc mérité*, *1 prend en charge tout le futur*, entièrement construit autour de ces matières, toujours variées dans leur texture et leurs périodicités, symbolisant peut-être l'inéluctabilité du décompte contenu dans le chiffre « 1 ».

⁷⁹⁸ Le 3 mars 2017, avec saxophone soprano.

Harmonie, timbre et orchestration

Les doublures, par les bois et cordes, des sons multiples du saxophone illustrent la « contamination » de l'ensemble, avec pour conséquence un discours infratonal, assez peu fréquent par ailleurs dans l'œuvre de Gérard Pesson⁷⁹⁹ (noté en quarts de ton⁸⁰⁰). Ce principe de doublures est assez libre : les quarts de ton peuvent être assimilés aux hauteurs tempérées adjacentes, et on trouve dans la partition des techniques d'instrumentation basées sur l'imitation des timbres.

The image displays two systems of musical notation for measures 12 and 24 of the piece 'Blanc mérité'. The first system (measures 12-13) features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Tenor Saxophone (Sax. tén.), Piccolo Trumpet (p. Ut), and Accordion (Acc.). The Flute, Clarinet, and Tenor Saxophone parts are marked with a dynamic of *fpp* and contain complex, multi-measure rests. The Piccolo Trumpet part is a whole rest. The Accordion part is marked with *fpp* and contains a complex multi-measure rest. The second system (measures 24-25) features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Tenor Saxophone (Sax. tén.), Piccolo Trumpet (Tnp. Ut), and Accordion (Acc.). The Flute, Clarinet, and Tenor Saxophone parts are marked with a dynamic of *p*. The Piccolo Trumpet part is a whole rest. The Accordion part is marked with *pp* and contains a complex multi-measure rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4.

Figure 66. *Blanc mérité*, parties de flûte clarinette, trompette saxophone et accordéon, mesures 12 et 24

⁷⁹⁹ Pour citer les œuvres voisines de *Blanc mérité*, *Carmagnole* comporte quelques sons multiples à la flûte et à la clarinette dont les hauteurs non tempérées sont indiquées par des flèches, sans incidence sur les parties de cordes (à noter que cette œuvre comporte même un véritable moment spectral – à partir de la mesure 235) ; *Catch sonata* ne comporte pas de quarts de ton ni d'autres formes de micro-tonalité.

⁸⁰⁰ Cette question de la notation a donné lieu à des hésitations et questionnements portant sur le degré de précision et de stabilité des sons multiples, et sur la signification du discours infratonal ; la possibilité d'indiquer une sortie de tempérament par des flèches, indiquant des hauteurs plus ou moins hautes par rapport à celle notée, a ainsi été évoquée. La notation en quarts de ton a finalement été retenue et généralisée, pour des raisons de clarté.

Ces deux exemples impliquant le son multiple 2 montrent d'abord comment l'accordéon, pour doubler le *si* quart de ton haut médium du saxophone joue les deux hauteurs adjacentes ; puis à la mesure 24, le saxophone ne jouant plus le sm2, c'est l'accordéon qui en reprend les hauteurs, le *si* naturel de l'instrument tempéré est alors coloré par un demi-ton joué par les bois dans une couleur soufflée.

Cette ambiguïté de tempérament est aussi entretenue par le choix de sons multiples « secondaires », ces sons appelés ici 1a, 2a et 2b, présentent un intervalle légèrement supérieur à l'octave et donnent par conséquent des variantes de la même note à deux octaves et deux tempéraments différents. Les *do#* et *sol* « naturels », notes importantes dans l'harmonie de *blanc mental*, ne sont ainsi pas étrangères aux sons multiples⁸⁰¹. Leur accumulation crée un vocabulaire harmonique, observable dès la mesure 12 quand les sm1 et 2⁸⁰² sont juxtaposés :

⁸⁰¹ Le *do#*, associé au *do* trois quarts du s.m.1, l'est aussi au s.m.1b, et le *sol* est assimilé au *sol* quart de ton du s.m.2a.

⁸⁰² Cf. « Impacts et résonances », plus haut dans cette partie.

Fl. *fpp*

Cl. *fpp*

Cl. rên. *fpp*

p. Ut

Acc. *fpp*

VI. pos.nat. *fpp*

Alt. pos.nat. *fpp*

Vc. *fpp*

Hauteurs du sm1

Hauteurs associées au sm1

Hauteurs du sm2

Visualisation sur 2 portées

Detailed description: The image shows a musical score for measure 12. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet in E-flat (Cl. rên.), Piccolo (p. Ut), Accordion (Acc.), Violin (VI.), Alto (Alt.), and Violoncello (Vc.). Each instrument part has a highlighted note with a box. The notes are: Fl. (G4), Cl. (F#4), Cl. rên. (F#4), VI. (G4), Alt. (F#3), and Vc. (F#3). The dynamic marking *fpp* is present for all. To the right, there is a visualization on two staves (treble and bass clef) showing the notes G4, F#4, and F#3. Labels indicate 'Hauteurs du sm1' (yellow), 'Hauteurs associées au sm1' (black), and 'Hauteurs du sm2' (green).

Figure 67. *Blanc mérité* mesure 12

Cette harmonie, répartie dans l'ensemble des instruments, a une couleur caractéristique que l'on retrouve à de multiples reprises dans *Blanc mérite*⁸⁰³ ; le compositeur nomme ces superpositions, avec de grands intervalles dans le grave de plus en plus réduits vers l'aigu, des « spectres défectifs⁸⁰⁴ ». Les sons multiples génèrent la quasi-totalité du discours harmonique ; ils sont enrichis de basses, notes pédales ajoutées et récurrentes : aux quelques *fa*# du début succède un *sol*, puis un *mi*, dont les apparitions récurrentes rythment le déroulement de l'œuvre⁸⁰⁵. Cette « note fondamentale » de *Blanc mérite*, la plus grave de l'accordéon, est une sorte de signature instrumentale. Avec le sm3 du saxophone, *si-ré* dans le bas médium, ces hauteurs forment un accord autour duquel gravite le discours harmonique de l'œuvre. Le *la* bémol du saxophone (parfois *sol*#, ou détempéré), donné au ténor dans le médium (issu d'un son multiple) puis dans le grave, note la plus basse des deux saxophones, est l'autre pôle, pendant du *mi* de l'accordéon.

Le choix de la structure harmonique de l'œuvre apparaît ainsi, à l'image d'autres paramètres observés, issu de la répartition des rôles parmi les instruments. On trouve quelques exceptions aux harmonies et échelles issues des sons multiples et des notes pédales, venant des courtes figures rapides d'« effacement⁸⁰⁶ », ou de clin d'œil, comme cette échelle diatonique « blanche⁸⁰⁷ » (comme les touches du piano) utilisée dans *pinceau n°0* (ci-contre).

⁸⁰³ Voir mesures 49, 80, 152, 185, 227, 266, 334, 347, 402.

⁸⁰⁴ La disposition des sons multiples utilisés dans *Blanc mérite* favorise la formation de *clusters* dans les registres médium plutôt que très aigus.

⁸⁰⁵ Cf. schéma de l'œuvre à la fin de cette partie.

⁸⁰⁶ Voir la description de l'œuvre au début de II.3.2.

⁸⁰⁷ Ainsi qu'il y est fait référence dans *Cassation*, cf. M. Kaltenecker, « Sérénade interrompue », art cit.

Figure 68. *Blanc mérité*, mesure 147, « échelle blanche »

Un dernier élément visible dès la première page est le lien, parfois ambigu, entre timbre et hauteurs, terrain d'expression qu'affectionne Gérard Pesson⁸⁰⁸. L'accordéon joue un impact solo à la mesure 3, sous la forme d'un cluster, compris dans la tierce du son multiple du saxophone (le *do* 3/4 est assimilé à un dièse). Sous différentes formes, le cluster d'accordéon

⁸⁰⁸ À ce propos, cf. *Ibid.*

est employé fréquemment⁸⁰⁹, comme objet timbrique, quoique dérivé de l'harmonie (et produit naturel des « spectres défectifs »), habitant tous les registres, du plus grave au plus aigu. C'est par cet objet que termine *Blanc mérité*.

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Soprano (Sop.), p. Ut, Accordion (Acc.), Violin (Vl.), Alto (Alt.), and Violoncelle (Vc.). The Soprano part starts with a series of notes in the first measure, marked with *ff*. In the second measure, the Accordion, Violin, and Violoncelle parts play a tremolo effect, marked with *pp* and *vibr.*. The Flute and Clarinet parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The p. Ut part is also silent.

Figure 69. Deux dernières mesures de *Blanc mérité*.

⁸⁰⁹ Mesures 3, 28, 199, 205, 207, 215-217, 219, 232-235 (medium), 36, 53, 106, 120, 148, 183, 184, 208-209, 239, 504-510, 536-540 (aigu), 38, 72, 218, 230-231, 259 (suraigu), 144, 147, 151, 173 (extrême grave), 156, 161, 177, 204, 269-271, 278, 284-285, 299, 305-322, 334-341, 347-349, 364-379, 402-428, 433, 439-451, 596-619 (extrême aigu).

L'accordéon a un rôle « discret et généreux⁸¹⁰ », comparable à celui du piano de *Cassation*, distribuant ici la parole d'une autre manière que le saxophone, en « délégué⁸¹¹ », apportant son aide aux différents groupes. Il contamine les cordes, qui imitent ses clusters (par des harmoniques) ou la respiration de son jeu soufflé, et qui amplifient la variété de ses timbres par une grande diversité de modes de jeux. La flûte et la clarinette fonctionnent souvent ensemble, dans la résonance du saxophone et par les « figures d'effacement » qu'elles proposent. Lors des rares solos « insolistes » du saxophone, la clarinette le rejoint en manifestant alors un cousinage d'anches simples. La trompette, nouvelle venue dans l'ensemble Cairn, rare chez Gérard Pesson depuis *Panorama, particolari e licenza* (2006) est un peu le personnage en retrait de *Blanc mérité*, en raison peut-être de la nature de l'œuvre, ou faute de conditions propices à un « accordage » avec l'interprète.

Le souffle du saxophone est le dénominateur commun de l'ensemble, « octuor à vents... avec trois cordes⁸¹² », chaque instrument exploite ainsi un large éventail de possibilités, depuis un jeu « normal » jusqu'aux bruits soufflés ou frappés. La superposition des modes de jeux permet, par l'instrumentation, de démultiplier les possibilités de gradation.

⁸¹⁰ GP, dans une conversation téléphonique du 1^{er} mars 2017.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² GP, lors d'une séance le 28 novembre 2011.

♩ 173

150

Fl. *sfz* *p*

Cl. *p* souffle *pp* *pp*

Sax. tén. *poco sfz* souffle *p* *pp*

Trp. Ut

Acc. *p* *ppp* vibr. *ppp*

Vl. *p* *mf*

Alt. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Figure 70. *Blanc mérité*, mesures 146-150 ; exemple de superpositions de timbres et modes de jeu

Cette évolution du timbre et son rapport à la hauteur représente un enjeu du parcours de *Blanc mérité* dans son ensemble, quand après toutes les transformations présentées dans l'œuvre, les souffles et les extrêmes aigus se confondent, dissolution finale des objets dans le blanc sur blanc.

Origines instrumentales

La revue des principaux objets musicaux de *Blanc mérité* montre comment ceux-ci infusent l'œuvre, depuis les impacts et résonances du début aux variations du *tactus* jusqu'aux dernières sonorités, aux limites du son musical. Le schéma suivant représente, de manière simplifiée, la disposition de ces objets dans le déroulement de l'œuvre. Les temporalités multiples évoquées au début de cette partie y apparaissent : la succession continue des « moments » n'exclut pas des retours d'objets, d'harmonies ou de timbres, induisant des cyclicités. Cette idée de retours dans la continuité peut être rapportée à Opalka, qui commente ainsi le passage de certains nombres, perçus comme des changements de cycles au fort impact émotionnel :

Au début d'une longue période de temps, marquée par neuf cent mille nombres, première série vers six fois le chiffre 9, comme au cours d'une marche dans le désert, l'approche d'une oasis annoncée et qui nous donne la force de continuer, avec la perspective de la présence du 9 pendant encore nonante mille nombres afin d'atteindre le troisième élément de la suite de 9, déjà sensible au fait de n'avoir plus que neuf mille nombres à peindre, après un si long chemin parcouru, et les neuf cents nombres de plus en plus proches, le cœur battant, la voix déjà vibrante, puis les nonante nombres, la respiration de plus en plus courte comme un coureur dans un sprint vers une étape, la main tremblante, marquant seulement nonante nombres et être ainsi tout prêt des six fois le chiffre 9 et arriver après neuf nombres à peindre en les prononçant, en polonais, la voix étouffée par l'émotion, six différentes suites à la fois ascendantes et descendantes vers ce qui me sépare encore des même six signes : dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć tysięcy dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć qui ne peut en français se traduire que sous la forme ancienne, conservée encore dans certains pays francophones, du nonante, ce qui donne par ces couches de transformation de 9, le même sens en polonais qu'en français : neuf cent nonante neuf mille neuf cent nonante neuf et qui permet de composer une suite capable d'exprimer phonétiquement et chronologiquement des significations toujours différentes des six chiffres 9 afin de libérer de ce nombre un espace horizontal, un autre rythme dans la poursuite de la même dynamique⁸¹³.

Le schéma de *Blanc mérité* (ci-dessous) montre des objets se raréfiant à la fin de l'œuvre, seul un dernier reflet du *tactus* vient les représenter dans les dernières secondes ; le saxophone émerge dans le même temps, ses solos se multiplient, comme si la dissolution finale révélait la trame sous-jacente que serait le son de l'instrument.

⁸¹³ Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation » dans Jacques Roubaud et Bernard Noel (eds.), *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 19 ; l'auteure précise que la première version de ce texte se trouve dans « OPALKA 1965/1 - ∞, Rencontre par la séparation », XIX^{ème} biennale internationale de Sao Paulo et centre culturel de Buenos Aires, 1987.

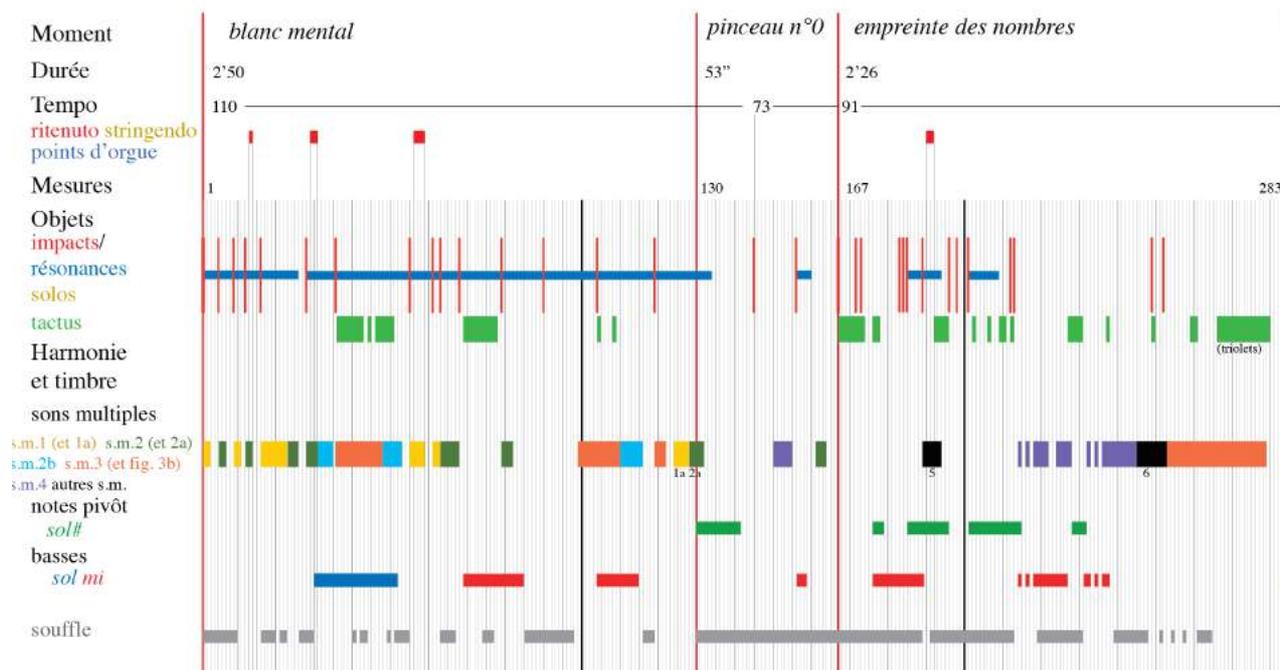


Figure 71. Représentation schématique de *Blanc mérité*, première partie

- Les durées indiquées sont théoriques, en fonction du nombre de pulsations et des tempi de chaque moment (les ralentissements, accélérations et points d'orgue sont pris en compte)
- Les stries verticales représentent les mesures (l'espacement ne tient pas compte des changements de mesures)
- Les impacts sont figurés par des lignes verticales rouges, leurs résonances horizontalement en bleu.
- Les solos de saxophone, en jaune, apparaissent en pointillés (dans la dernière partie) quand la ligne de l'instrument reste prégnante tout en étant rejointe par d'autres voix.
- Le *tactus* est figuré uniquement lorsque des pulsations régulières sont audibles ; tous les éléments périodiques qui en procèdent ne sont pas indiqués, et de manière générale la simplification schématique ne permet pas d'observer les états intermédiaires entre les différents paramètres figurés.
- Les notes pédale ou pivot, associées aux sons multiples, figurent l'évolution harmonique tout au long de la pièce.

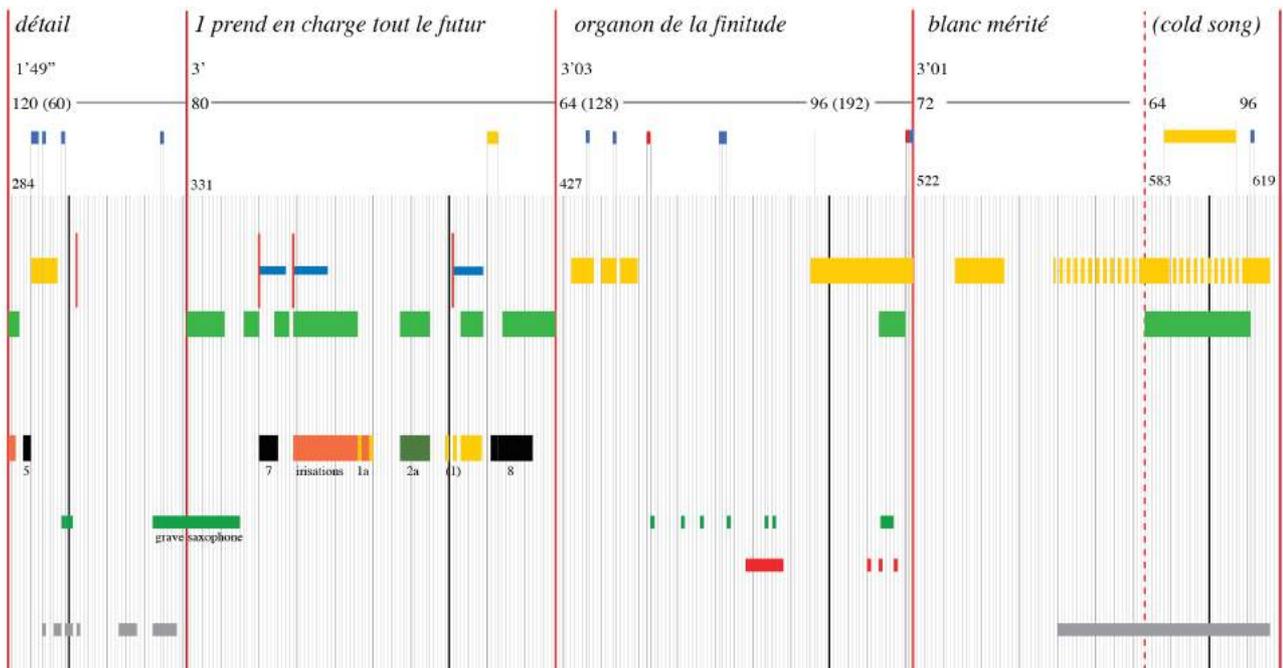


Figure 71. Représentation schématique de *Blanc mérité*, seonde partie

- La numérotation des sons multiples correspond aux hauteurs suivantes :

sm1 sm1a sm2 sm2a sm2b

sm 3 figure 3b

sm 4 sm5 sm6 sm7 sm8

Les échelles de hauteur, de dynamique, d'attaque, ou les timbres et textures de *Blanc mérité* sont liées à un vocabulaire caractéristique du saxophone, aux sons multiples de l'instrument, à ses *slap* et à l'ensemble de ses modes de jeux. L'étude génétique de l'œuvre et de ses processus de fabrication permet de doubler cette analyse « horizontale », celle des évolutions des objets dans la partition, d'une analyse « verticale », permettant d'en retracer l'origine dans le cours du processus créatif, et de révéler ainsi la place de l'instrument et de l'interprète dans ces deux dimensions.

L'exemple des sons multiples, d'abord peu intéressants pour le compositeur qui ne se voit pas, en 2011, « baser une pièce entièrement sur ces choses-là⁸¹⁴ », deviennent « utiles » en 2013 à *Blanc mérité*, alors projet d'œuvre faite de trames et de matières résonantes ; en février 2014, des exemples donnés de sons multiples avec attaques *slap* entraînent une évolution décisive dans la recherche des matériaux de *blanc mental*. Le son multiple inaugural de *Blanc mérité*, coïncidence peut-être (cela n'a pas fait l'objet de prise de note de la part du compositeur), est celui que je joue le premier, spontanément, lorsque Gérard Pesson me demande quelque chose de « stable, très harmonique⁸¹⁵ ». Dans la tablature que j'envoie un an plus tard au compositeur⁸¹⁶, ce son est le cinquième cité, mais c'est le seul pour lequel je propose des variantes de couleur, propriété qui s'est révélée par la suite appréciée de Gérard Pesson. Et dans la seconde tablature communiquée en août 2016, le son est proposé avec attaque *slap*, et l'enregistrement est précisément conforme (dynamique, profil) à la première mesure de *Blanc mérité*.

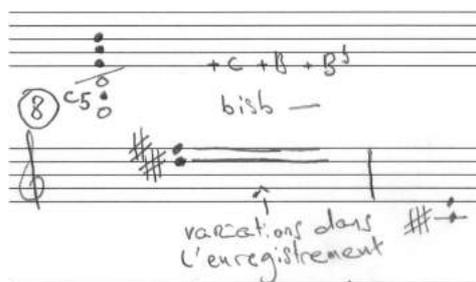


Figure 72. Extrait de la tablature des sons multiples avec *slap*, envoyée le 6 août 2016

Pouvoir retracer le parcours de ce son précis durant plusieurs années est une information intéressante sur la genèse de l'œuvre, compte tenu de l'impact de cet objet sur l'ensemble de la composition ; mais ce sont surtout les relations observables entre la facture progressive de

⁸¹⁴ GP, lors de la séance du 19 septembre 2011.

⁸¹⁵ GP, lors d'une séance le 13 février 2014.

⁸¹⁶ Cf. II.2.3.2. et II.3.1.4., notamment « Matériau instrumental : œuvre jouée et œuvre projetée ; 3. Validations et sons multiples ».

l'objet et les enjeux compositionnels révélés lors des échanges qui sont révélatrice du processus créateur en jeu. Une fois l'importance de l'objet identifiée dans l'œuvre, l'intérêt éveillé – ou son absence – lors des différentes phases préparatoires témoigne de l'état d'avancement des éléments s'y rapportant (idées sur l'ouverture de l'œuvre, aplombs et résonances, textures complexes, etc.). Il est ainsi possible de déterminer la nature des réflexions en cours et d'observer le cheminement du travail créatif, nourri par le façonnage de ces objets qui en sont aussi le produit. L'utilité de ces figures et matériaux apparaît autant en ce qu'ils sont porteurs – et témoins – de recherches esthétiques et compositionnelles que par la place qu'ils occupent dans la partition et son interprétation.

Comme pour d'autres œuvres de Gérard Pesson, le geste instrumental est au cœur du processus créateur de *Blanc mérité*. La nature de l'instrument « principal » est en ce sens une contrainte supplémentaire : à la différence de *Cassation*, « *divertimento* [confinant] au *furioso*⁸¹⁷ », dont le trio à cordes joue comme une « guitare agrandie », ou de *Carmagnole* « hyper toccata » « festive et joyeuse », dont le percussionniste facétieux joue sur la harpe du piano et une guitare posée à plat, *Blanc mérité* est construit autour d'un saxophone, dont le geste, au sens premier, est intérieur. Peut-être cela a-t-il poussé le projet vers Opalka et une forme d'introspection, de sobriété dans la mise en scène et d'un traitement aux limites de la matière : on pourrait alors penser *Blanc mérité* comme « étant l'infra-son », en écho au quintette avec harpe de 2011⁸¹⁸.

Après sept ans d'un parcours animé par les interactions entre compositeur et interprète, l'œuvre s'ouvre et se développe autour d'un son entendu dès les prémices de la création, puis façonné au gré des échanges et des réflexions partagées. À l'issue de ce travail de mémoire, les objets de *Blanc mérité*, œuvre opalkienne sur le temps, apparaissent juchés sur leurs « vivantes échasses⁸¹⁹ », témoins et résultats de faisceaux de relations musicales et humaines.

⁸¹⁷ Gérard Pesson, cité dans Martin Kaltenecker, *Gérard Pesson : parcours de l'œuvre*, <http://brahms.ircam.fr/gerard-esson#parcours>, 2008, (consulté le 20 août 2016).

⁸¹⁸ G. Pesson, *Étant l'arrière-son*, pour harpe et quatuor à cordes, Paris, 2011, Lemoine.

⁸¹⁹ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, 1990, Gallimard, 1927, p. 353.

II. 3. 3 Vers l'œuvre entendue

À l'issue de l'étude de la genèse de *Blanc mérité*, au terme de l'achèvement – en tous cas d'un premier état d'achèvement – de la partition, l'œuvre va continuer son existence par son interprétation, dont la construction se poursuivra en collaboration avec Gérard Pesson, puis enfin par sa réception, lors du concert de création, des reprises et suite à son enregistrement.

La préparation de cette « œuvre jouée », aux enjeux en miroir de ceux de l'écriture, n'a pas attendu la partition pour intégrer le son instrumental à *Blanc mérité*. Une identité sonore s'origine dans les étapes précoces du processus, que la notation capture autant qu'elle la génère. Ce passage d'un vocabulaire instrumental émis « spontanément », reflet d'une identité d'interprète, à celui d'objets lus et intégrés à un nouveau faisceau de contraintes propres à l'œuvre, présente des enjeux comparables à ceux de son intégration par le compositeur. Il s'agit alors d'assimiler les nouvelles formes de ces matériaux : l'acceptation de cette dépossession et l'effort de ré-assimilation conceptuelle, esthétique et technique qu'elle induit sont au cœur des enjeux interprétatifs.

L'exemple des sons multiples peut aussi illustrer ce propos : les sons et leur notation, donnés au compositeur, ne sont pas traités comme les briques d'un jeu de construction, prêtes à l'emploi ; leur réinvestissement dans l'œuvre n'est pas sans provoquer des difficultés techniques, pouvant tendre vers une impossibilité de réalisation exacte. Nombre des sons multiples choisis, pour leur caractère « harmonique » dans des nuances douces, répondent bien *a priori* aux impératifs de stabilité, mais peuvent s'avérer, dans certains contextes, volatiles ou imprécis à l'émission, selon les nuances⁸²⁰. Or *Blanc mérité* est une œuvre animée d'un nerf intérieur fait de mouvements internes et de tempi rapides, participant des illusions optiques du lent-vif au centre du propos.

Comme vous avez vu, j'ai inséré dans notre mosaïque certain effets que vous m'avez signalés, de manière parfois assez serrée : je fais-là allusion à ce que nous appelons entre nous la figure « envoutement », qui se présente dans un tempo beaucoup plus allant que ce que vous avez proposé. L'idée est qu'on ne soit pas dans un... étalage du son, mais une construction assez abstraite, pulsée, vive, avec des arêtes assez marquées. Vous aurez pu voir que l'instrumentation est elle-même faite de petits panneaux qui se relaient et dont le saxophone est le pivot. Évidemment, reste à savoir si c'est « faisable⁸²¹ ».

⁸²⁰ Il s'agit des sons s.m.1, 1a, 2b, 3, 3a, fréquents dans la partition.

⁸²¹ GP, dans un courrier du 31 août 2016.

Figure 73. *Blanc mérité*, mesures 46-47, la figure « envoûtement » apparaît à la troisième ligne, au saxophone (tempo : noire=110)

Cette figure, présentée ci-dessus dans son contexte d'apparition montre comment les aspects pulsés et orchestrés de *Blanc mérité* imposent un contrôle précis de l'émission et de l'intonation. Les exemples de matériaux *a priori* « maîtrisés » et difficiles à jouer dans le contexte de l'œuvre peuvent être multipliés :

Figure 74. *Blanc mérité*, partie de saxophone, mesures 121-122, 162, 267-268. Ces sons (sm3 et sm2b), réputés stables, posent problème sous cette forme

À ces éléments s'ajoutent ceux, qui, annoncés difficiles et instables, sont finalement inclus à la partition, non seulement sous une forme ajoutant à la difficulté, mais de surcroît dans un contexte mettant ces figures au premier plan.

Figure 75. Mesures 150 et 246-248. Ces deux sons multiples sont peu stables et difficiles d'émission⁸²²

Il ne s'agit pas d'affirmer que sept années de collaboration intense aboutissent à une partition impropre, d'une part parce que ces neuf mesures ne représentent pas toute l'œuvre, et surtout parce que ces éléments ont fait l'objet de questions, discussions, « négociations », et validations. Lorsque le compositeur propose le choix d'une utilisation instrumentale donnée et

⁸²² Difficultés avérées en tous cas pour mon propre cas.

à des points clé de l'œuvre, comme c'est le cas de ces deux derniers exemples, la question posée est celle de la responsabilité de l'interprète : la solution de confort consisterait à déconseiller les choses en l'état, pour les faire remplacer par une écriture plus sûre pour l'instrumentiste, au risque d'aller à l'encontre du déroulement de l'œuvre ; à l'autre extrémité, un réflexe répandu est la réponse affirmative systématique, tendance à l'autopromotion (« je peux tout jouer ») ou au militantisme (« mon instrument peut tout faire »), au risque cette fois de laisser une faiblesse dans la partition, solutionnée au moment du concert aux dépens de l'œuvre (changement de dynamique, voir de sons multiples), et de l'interprète (exécution défailante). Entre ces positionnements reste la possibilité de chercher des alternatives (une autre version du premier son multiple a ainsi été proposée, rejetée par le compositeur parce que le *sol* bémol, sonnait alors une octave plus bas, n'avait plus le même sens dans l'harmonie), et sinon d'évaluer le bon niveau de « risque », selon la perception de sa propre marge de progression, et, à défaut de s'assurer d'une exécution conforme à la lettre, d'établir une échelle de priorité paramétrique en fonction du contexte et des enjeux esthétiques : est-ce l'émission, le timbre, l'information harmonique, ou l'entretien du son qu'il convient de mettre en avant, pour donner un maximum de cohérence au discours musical ? Ces interrogations impliquent une remise en question de la notion du « bon interprète », chargée des nombreuses représentations construites durant les années de formation et véhiculées par le milieu musical. Dans cette recherche d'équilibre, au centre des préoccupations de tout musicien, les relations de confiance artistique, telle que celle mise en place au long de ce projet *Blanc mérité*, sont un moyen de chercher des réponses. Au travers des échanges, et de la discussion par le son, l'écriture et la parole, peuvent se construire une écoute et une recherche sous-tendues par une éthique propre à l'œuvre.

Cette étude sur la création en collaboration, accompagnant la composition de *Blanc mérité*, saisit un moment de l'existence de l'œuvre. La notion d'achèvement est variable chez les compositeurs et commentateurs, et Gérard Pesson fait partie de musiciens pour qui la remise en question ou la révision peuvent continuer à intervenir longtemps dans la vie de l'œuvre. À l'image de la musique qui échappe à ses créateurs quand les lecteurs, interprètes et auditeurs s'en saisissent, *Blanc mérité* continue son existence au-delà de cette étude, dont l'horizon est circonscrit par le concert de création.

Lors de son interprétation publique, *Blanc mérité* commencera son existence en tant qu'« œuvre entendue » ; la constitution de ce dossier génétique ayant mis en lumière l'intrication entre différents états et activités tout au long du processus, et notamment la place du jeu instrumental et sa préfiguration d'états ultérieurs de l'œuvre, on peut s'interroger sur la

manière dont cette « œuvre entendue » s'origine dans les étapes antérieures de la création. La longue préparation d'une interprétation vue comme indissociable du processus compositionnel et l'association à un ensemble instrumental proche du compositeur contribueront probablement à orienter la réception de *Blanc mérité*, de même que sa création lors d'un programme associant l'œuvre nouvelle aux *Miniatures* de Ryo Daïnobu, œuvre-origine du projet, ainsi qu'à Debussy et son *Esquisse d'une rapsodie mauresque*, lointain précédent au saxophone « principal ».

Les écoutes, celles du compositeur et de l'interprète, convoquées dès les origines de l'œuvre comme ciment de l'activité collaborative, et celle, commune, développée et questionnée tout au long du processus, préfigurent-elles de la réception de *Blanc mérité* ? Les relations observées au cours de l'étude entre les acteurs et les multiples facettes du projet créatif, depuis les premiers échanges jusqu'aux séances de répétition, semblent le suggérer.

Au moment où s'écrivent ces lignes, les dernières mesures sont à peine tracées et les « repentirs » futurs ne sont pas encore connus ; Gérard Pesson livre toutefois un premier regard rétrospectif sur *Blanc mérité*, situant l'œuvre dans son parcours :

Blanc mérité selon moi

Il m'a toujours semblé qu'une nouvelle œuvre, une nouvelle partition devait impliquer une part d'inconnu, voire de danger pour le compositeur qui chaque fois, et toujours différemment, doit faire ce qu'il ne sait pas faire. Ces avancées suivent un rail qui, lui, tout au contraire, est constitué de réflexes, de savoir, de persévérance dans le geste et l'écoute. L'écriture s'avère donc une « négociation » entre connu et inconnu, routine et innovation, entendu et inouï. Je pourrais définir le cheminement de mon travail, ces dernières années, selon cet axe.

Il appartient à l'artiste de faire avancer, au gré des commandes, des contraintes qu'on lui propose, cette part de recherche et d'inconfort qui est son seul chemin, et paradoxalement son seul repos. Il entre du plaisir dans cette conquête par l'écriture, mais parfois, souvent, autant de difficultés et de tourments.

À ce titre, *Blanc mérité* a été pour moi à la croisée de plusieurs contraintes qui en ont fait une œuvre difficile à concevoir et plus encore à écrire.

Étant l'arrière-son pour quintette avec harpe soliste (2011) est la pièce pivot dont le sujet même était un retour sur soi, à travers la mémoire la plus ancienne, les plus vieux cadastres de mon propre territoire – et ce que cela suppose d'auto-clichés, de gimmicks. Il n'est pas impossible que dans ces pièces « sensibles », un instrument que je connais mal ou que je n'aime pas assez (la harpe dans *Étant l'arrière-son*, le saxophone dans *Blanc mérité*) soit le « point de crise », la possibilité d'une cristallisation - là où, dans un quatuor à cordes, c'est le propos esthétique dans toute son urgence et sa nudité qui se poserait d'abord, et en rien de « traiter » l'instrument bien connu et dès longtemps apprivoisé. En ce sens, le saxophone générateur de *Blanc mérité* était le problème et la solution. Mais la nouveauté intimidante pour moi, reste évidemment le dispositif, cet « espionnage consenti » qu'impliquaient la recherche et la thèse de Clément Himbert. Si je l'ai accepté, il faut bien constater, au regard des retards terrifiants, qu'une partie de moi l'a refusé. Mais peut-être fallait-il ce long temps d'apprivoisement, de connaissance mutuelle (de l'homme Himbert et de l'instrument saxophone) – ce que Clément appelle le processus « d'accordage ».

J'ai eu à dire que *Blanc mérité* était l'antinomique de *Carmagnole* (2015) et que c'est en partie sur ce travail de déduction en négatif que la pièce s'est d'abord dessinée. *Carmagnole*, une pièce festive et joyeuse, sorte d'hyper toccata écrite sur mesure pour l'ensemble Cairn et chacun de ses membres. Trois instruments y sont centraux, sinon solistes : le percussionniste qui joue alternativement dans le piano et sur une guitare, et, par ailleurs, ses propres doubles, le piano et la guitare. Dans *Blanc mérité*, c'est le saxophone, son timbre, ses attaques, ses multiphoniques qui ont construit la musique. Dans *Carmagnole*, c'est l'élan du *capriccio* qui provoque l'emboîtement rythmé des séquences ; dans *Blanc mérité*, c'est l'œuvre d'Opalka qui fournit l'anti-scénario, obsessionnel et conceptuel. Dans les deux pièces, des moments concaténés ; dans l'une des refrains, dans l'autre un unique ruban scandé, un même prononcé du temps, filtré par le timbre et l'harmonie, innervé d'accents, d'infra-respirations et de secousses électriques.

Blanc mérité est une musique plus unitaire que la plupart de mes pièces récentes. Sans être minimaliste, elle accueille peu de « surgissements », sinon ces à-coups qui renvoient à une catégorie de l'inquiétude, laquelle, dans la pensée d'Opalka, est assignée en général à *l'accidentel*.

Il s'agissait donc pour moi d'une âpre conquête, d'une reconfiguration de toutes mes stratégies d'écriture : « l'enclave inatteignable » dit Opalka. Désigner cette enclave, la figurer, n'est pas l'atteindre. Quant à la quête du nouveau, Opalka la récuse violemment, s'estimant « libre du piège de la nouveauté », « affranchi des instants d'inspiration à la chaîne ». C'est donc le pain quotidien du compositeur qui est ici nié. Si ce refus ne va pas sans risques ni contradictions, le débouché dans une dimension impolluée en est pourtant la conséquence escomptée – forme de courage artistique pour Opalka : « La privation de la possibilité du nouveau apporte une sorte de sérénité pérenne dans l'autonomie et l'atemporalité qui peut sembler aussi souhaitable que dangereuse (au lieu de se livrer à un expressionisme libérateur ou à une esthétique de l'excès facilement compensatoire) ».

Ne restait donc que la technique même d'Opalka : détachement de soi par soi. Tout cela n'allant pas sans un scepticisme revendiqué (que je veux bien prendre à mon compte) et surtout une formidable distanciation qui assigne à ce que j'appelle une *transcendance ergonomique*, « infini pour toutes fins pratiques », « le tout passé au gris, hors pathos, abstrait, exemplaire ».

Le long chemin a donc été le *fini défini par le non fini* – premier sous-titre du 6^e moment de *Blanc mérité*, devenu depuis *l'organon de la finitude*. Il fallait trouver, sans narration, avec le moins d'articulations possible, la coïncidence du sujet avec sa forme. Ce qu'Opalka appelle « une mise en corps irréversible » qui renvoie à l'émotion *du toujours fini de l'œuvre*, à l'idée d'un art maximal passant pourtant par la démarche la plus minimale.

Blanc mérité me semble un déroulé d'inscriptions et de mètres, ce que la composition peut bien rendre en effet. Les seules suspensions que connaît la musique ne sont qu'apparentes ; il s'agit en fait d'une descente dans le son, de focus sur la voix seule - la pointe du pinceau n°0 – en l'occurrence ici le saxophone. C'est cette unité du prononcé, du tracé qui peut faire que « tout existe intégralement à chaque instant de l'œuvre » (je cite encore Opalka). La seule direction permise serait d'aller, mais inexorablement, vers ce fameux *blanc mérité* - 1% de blanc est ajouté dans le pot de peinture à chaque nouveau tableau. Pourtant, cette injonction technique n'est pas prise au pied de la lettre. La musique dans *Blanc mérité* ne finit pas par l'effacement, le souffle, l'extinction, mais plutôt par une fuite dans l'aigu, vers un timbre insolé, une mélodie minimale et ascendante échappée de la scansion temporelle. Ce n'est pas l'interruption mais plutôt l'épuisement vital, finalement très structuré, tel qu'il met fin, comme prévu, à l'œuvre.

C'est le fil de la vie que je traîne ; c'est sur le fil de la vie que j'avance.

2 mars 2017

Figure 76. Texte de Gérard Pesson sur *Blanc mérité*

Conclusion

L'étude du processus de fabrication de *Blanc mérité*, située dans un champ de recherche en évolution rapide, entre en résonance avec nombre de travaux menés dans le même temps, parfois par des musiciens impliqués dans le projet de création. Mon travail bénéficie de ces avancées, qui l'orientent et le nourrissent, et participe au dialogue interdisciplinaire sur les processus créateurs et le développement d'outils méthodologiques. Une de ses singularités tient à l'association d'un compositeur littéraire, « écrivant » selon ses propres mots et entretenant dans son activité, sa réflexion (et peut-être sa vie même) un rapport particulier au temps, ce qui a généré une base de données aux propriétés – semble-t-il – uniques. Peut-être les données pourront-elles être interrogées selon des axes différents ou à la perspective d'autres recherches ; il est aussi possible que, dans cette singularité-même, des propriétés de l'étude ou du processus compositionnel soient repérables et comparables à d'autres résultats⁸²³, donnant à ce travail une place dans les évolutions du champ de la recherche.

Le contexte artistique dans lequel la collaboration s'est initiée avec Gérard Pesson, facilitée par un environnement institutionnel favorable ou une sensibilité musicale partagée, annonçait dans le même temps des difficultés dues au peu de fréquentation du saxophone par le compositeur ou à des rapprochements esthétiques qui restaient à opérer. Les enjeux du processus interactif se sont dessinés entre ces points d'ancrage et ces distances à compenser.

La « fabrication » de l'œuvre associe plusieurs matériaux, allant de l'extra-musical d'Opalka aux sons des saxophones et fait appel à diverses activités dont certaines sont partagées par le compositeur et l'interprète. En amont puis en parallèle de cet artisanat, le processus collaboratif témoigne – en dehors des manifestations évidentes de pratiques expertes – de phénomènes permettant en arrière-plan un « accordage » entre les artistes. La part la plus visible des interactions n'est ainsi pas toujours celle qui véhicule le plus de sens : les modalités normales du travail (comme des séances de présentation d'instrument) trouvent parfois leur utilité ailleurs que dans leurs contenus les plus évidents. C'est « entre » ces composantes observables, paramétrables ou analysables des échanges que se construit la relation artistique.

⁸²³ Voir par exemple le projet MuTeC (cf. I.1.7), et la distinction entre « planification synaptique et idéation heuristique », *Blanc mérité* tendant vers le second pôle sans être tout à fait affranchi du premier (cf. I.3.1.2).

Peut-être est-ce une manière de percevoir, de circonscrire quelque chose de la « boîte noire » à laquelle est parfois assimilée l'essentiel du geste créatif.

La nature ou l'ampleur des échanges et partages entre compositeur et interprète ne me semble pas, dans le cas de *Blanc mérité*, propre à nourrir une discussion sur la paternité de l'œuvre, écrite ou jouée. Les « propriétés » de la composition et de l'interprétation telles que les affirme l'environnement dans lequel *Blanc mérité* voit le jour n'y sont pas fondamentalement remises en question : il s'agit plutôt d'interroger cet « entre », générateur des données collectées et lieu d'échanges divers, des plus abstraits aux plus concrets. C'est peut-être là le premier enseignement de l'aventure *Blanc mérité*, l'idée que cet espace à l'intersection des mondes intérieurs de musiciens est celui où se définissent les rôles, où l'œuvre trouve son identité.

À ce moment d'existence de *Blanc mérité*, la partition achevée et une étude sur son processus de fabrication terminée, il peut être temps d'y porter un premier regard, comme l'a fait Gérard Pesson⁸²⁴. Lorsque le compositeur revient à *Blanc mérité* dans une perspective témoignant déjà d'une volonté de recul, l'œuvre est située, comme dans les différents niveaux de description observés tout au long du processus, à la fois dans un parcours, un catalogue (*Étant l'arrière-son* et *Carmagnole* sont citées), et selon la référence à Opalka. L'œuvre musicale ne se définit pas dans l'illustration ni même la transposition du projet *Opalka 1965 1-∞*, Gérard Pesson observe d'ailleurs que le refus de nouveauté exprimé par le peintre est une négation du « pain quotidien » du compositeur. L'idée d'assignation est sans doute partagée, tout comme une réflexion sur le (ou les) temps, quoi que l'une et l'autre soient traduites différemment. Les hésitations et le travail observés dans la genèse de la séquence d'ouverture de *Blanc mérité* montrent tout ce que la musique peut nécessiter d'efforts pour « faire monde » et « prendre en charge tout [un] futur », alors que ce monde est déjà présent dans le « 1 » quand Opalka le dessine sur le premier *Détail*. L'observation de la genèse de *Blanc mérité* a montré l'antériorité du processus créateur sur le geste compositionnel ; l'idée de l'œuvre contient quelque chose de ce « 1 » et de son inéluctabilité, c'est alors que l'auto-assignation conduit, au travers d'un parcours accidenté et parfois douloureux, à la mesure 1, « méritée », de la partition. À la temporalité linéaire et irrévocable du processus opalkien se substitue la temporalité accidentée de la création musicale, dont les attentes ne sont pas moins

⁸²⁴ Cf. II.3.2.3, « Origines instrumentales », le texte de GP « *Blanc mérité* selon moi ».

éprouvantes que les urgences ; au vertige de la projection définitive d'Opalka répond celui d'une incertitude constante.

Un déclencheur identifié du projet *Blanc mérité* est l'expérience des *Miniatures* de Ryo Daïnobu, ce qui m'amène, en réponse peut-être au texte rétrospectif de Gérard Pesson, à considérer *Blanc mérité* selon le prisme instrumental. Dès les explorations de l'œuvre projetée, un vocabulaire de sons s'est constitué ; bien qu'étant porté vers cette écoute et ce jeu au plus près de la matière sonore, ce n'est pas sans appréhension que je nous ai vus atteindre ces points limites : est-ce que la partition saurait laisser une ligne d'équilibre, une possibilité de jouer sur cette fragilité ? *Nebenstück* et *Cassation*, si adaptés à la clarinette, seraient, transcrites exactement, des gageures pour le saxophone... Le cousinage entre les deux instruments à anches peut en effet masquer des différences de présence, dues surtout aux propriétés des timbres, qui impliquent une autre relation à l'ensemble, au temps, à l'énergie. Maintenant que la partition est écrite, et bien qu'il reste à *Blanc mérité* à se définir au gré des interprétations publiques, une identité instrumentale du saxophone commence à s'y affirmer. Le début de l'œuvre, et cet usage à la fois original et idiomatique du saxophone – attaques *slap* de sons multiples doux et harmoniques – au centre des textures miroitantes de l'ensemble, situe cet instrument *principal*, à l'origine de l'idée même de *Blanc mérité*. Le saxophone reste ensuite au cœur du dispositif, ligne de stabilité au milieu des matières volatiles qui en émergent. Fragilisé parfois, à la limite de l'audible (*pinceau n°0*), ou fragmenté (*empreinte des nombres*), la voix de l'instrument continue d'amener des textures nouvelles et d'ancrer un discours harmonique (*détail, I prend en charge tout le futur*), pour devenir ce fil résultant (*organon de la finitude*), annonciateur de la dissolution finale (*blanc mérité*). La conduite de cette partie, avant d'être confrontée à l'enjeu d'une projection vers ses auditeurs, l'est à celui de ses liens à l'ensemble instrumental : dans une écoute toujours anticipée de sonorités changeantes qu'il doit distribuer, équilibrer, colorer et rythmer, le saxophone tire les ficelles de l'octuor. Souvent à la limite de l'émission, l'échange reste dense et rapide, et la vivacité du jeu à fleur de peau est sous tendue par cette ligne de fond, avancée lente et inéluctable. *Blanc mérité* ne peut pas être encore considéré selon une écoute partagée avec un public, mais l'expérience de son jeu, des relations entre les interprètes pendant le processus d'interprétation, fait – déjà – du saxophone un instrument « augmenté », portant dans son timbre l'intention de sonorités inaccessibles dont le septuor se fait pourtant l'écho.

Cette histoire d'une création, de sept années de compagnonnage musical, est aussi celle de questionnements sur l'engagement artistique, posées depuis les deux perspectives d'un compositeur et d'un interprète. Si créer est impératif pour les compositeurs, la genèse de *Blanc mérité* montre que ce peut aussi être une nécessité pour les interprètes, en devenant la finalité et la matière même de la pratique instrumentale. Au croisement de ces deux regards, l'œuvre, finalement émergée de la somme des (im)possibles explorés durant ces années, incarne quelque chose des espoirs et des doutes portés par nos deux parcours ; c'est peut-être là une propriété de l'activité artistique : réunir le travail prosaïque et le poétique, ou la douleur et l'émerveillement, et donner sens à ces contraires par l'œuvre créée.

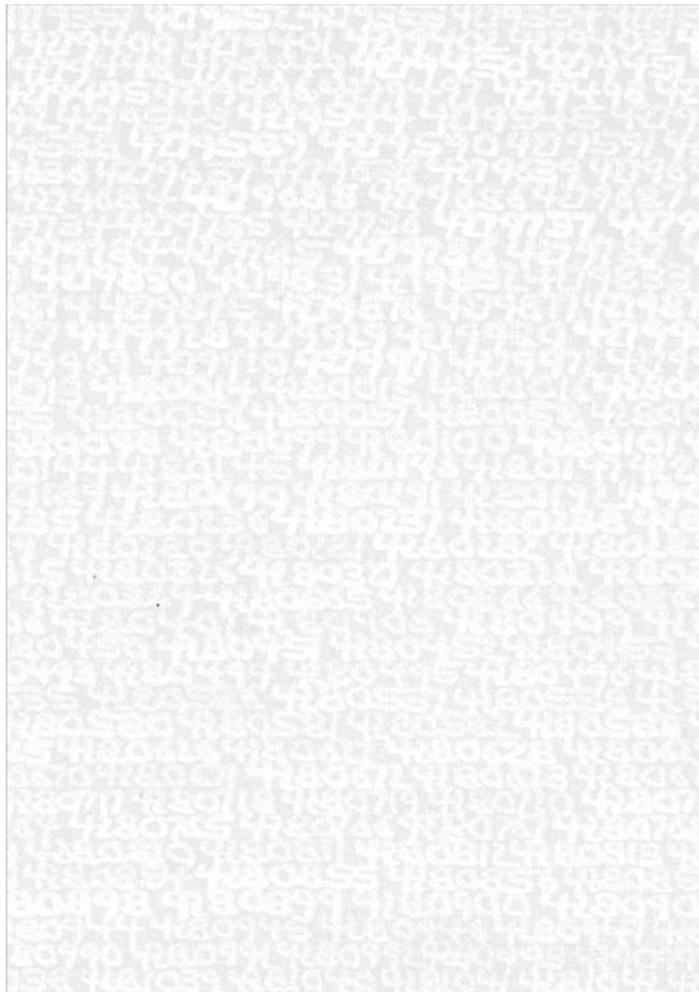


Figure 77. Roman Opalka, fragment de *Détail 4273405-4293153*⁸²⁵

⁸²⁵ Photographie extraite de R. Opalka, *Opalka 1965 / I - ∞*, op. cit., p. 98.

Annexes

Annexe 1 : Catalogue des œuvres de Gérard Pesson

Le tableau suivant, réalisé avec le concours du compositeur, catalogue d'une manière voulue exhaustive de l'œuvre de Gérard Pesson. Le classement suit les années de création ; les périodes d'écriture et les destinataires des œuvres sont mentionnés lorsque j'ai pu en avoir connaissance.

Ce tableau est tel que je l'ai utilisé pour explorer le catalogue du compositeur, ce qui explique la présentation des effectifs, adaptée à l'utilisation de classements alphabétiques.

Titre	Effectif	Année de création	Période d'écriture	Durée (minutes)	Destinataire
<i>Dispositions furtives (en album)</i>	piano	1983		5	
<i>Tout doit disparaître</i>	chambre 6 4 hautbois, cor et vibraphone	1985		12,5	
<i>Les Chants Faëz</i>	solo piano et ensemble 10 1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 1 percussionniste, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle	1986		9	Espace Musique, dir. Pascal Rophé
<i>Nocturnes en quatuor</i>	chambre 4 clarinette, violon, violoncelle et piano	1987		11	
<i>Dispositions furtives</i>	chambre 2 pianos amplifiés	1988		17	Michael Levinas et Alain Neveux
<i>Grand Quinconce</i>	orchestre (grand)	1988	1987-1998	17	Orchestre d'Île de France, dir Mark Forster

<i>Beau Soir</i>	voix opéra de chambre, 1 comédien, 4 chanteurs et ensemble 12 1 flûte, 1 clarinette, 1 cor, 1 trompette, 2 percussionniste, 1 piano, 1 violon, 1 violon II, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse	1989	1988-1989	35	
<i>Ciel d'orage</i>	voix 3 ensemble 7 1 clarinette (aussi 1 clarinette basse), 1 percussionniste, 1 violon, 1 violon II, 1 alto, 1 violoncelle [tous les instruments amplifiés] et bande	1990		32	Ensemble Fa, dir Dominique My
<i>Le Couchant</i>	voix 3 chambre 5 1 flûte, 1 cor, 1 trompette, 1 piano, 1 contrebasse	1990		5	
<i>Le Gel, par jeu</i>	ensemble 6 1 flûte, 1 clarinette, 1 cor, 1 marimba, 1 violon, 1 violoncelle	1991		8	Ensemble Fa, dir Dominique My
<i>Cinq poèmes de Sandro Penna</i>	voix 1 et piano	1991		7	Julien Combey et Marie-Christine Girod
<i>Non sapremo mai di questo mi</i>	chambre 3 flûte, violon et piano	1991		2	Manuel Zurria Irvine Arditti et Oscar Pizzo
Musique de scène pour <i>Les amours de Monsieur Vieux Bois</i>	voix 1 chambre 3 cordes	1991	1990-1991	80	
<i>Cinq poèmes de Sandro Penna</i>	voix soliste et chambre 4 clarinette basse, cor, violon et violoncelle	1992		7	Ensemble Fa, dir Dominique My
<i>La vita è come l'albero di Natale</i>	chambre 2 violon et piano	1992		2	Patrick Cohen-Akénine et Varonique Durville
<i>Deux mélodies carthaginoises</i>	voix 1 et piano	1992		2	Tim Gracen et Dominique My

<i>Trois petites études mélancoliques</i>	piano	1993	1991	4	Dominique My
<i>Écrit à Qinzhou</i>	voix (récitante) et piano	1994		8	Caroline Gautier et Vincent Leterme
<i>Sur-le-champ</i>	voix 4 et ensemble 8 1 flûte, 1 clarinette, 1 trompette, 1 trombone, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse	1994		12	Ensemble Fa, dir Dominique My
<i>Purple programme II</i>	voix 1 soprano et orgue	1994		13	Françoise Kubler et Daniel Maurer
<i>Purple programme</i>	voix 1 chambre 2 clarinette basse et percussion	1994		11,5	Françoise Kubler, Armand Angster et Emmanuel Séjourné
<i>Quatuor à cordes n° 1 Respirez, ne respirez plus</i>	chambre 4 quatuor à cordes	1994	1993	9	Quatuor Parisii
<i>La lumière n'a pas de bras pour nous porter</i>	piano amplifié	1995	1994-1995	4	Dominique My
<i>Vexierbilder, Rom (I)</i>	piano	1995	1991-1995	7,5	Dominique My
<i>Mes Béatitudes</i>	chambre 4 trio à cordes et piano	1995		15	Ensemble l'Itinéraire
<i>Un peu de fièvre</i>	ensemble 12 1 flûte, 1 hautbois, 2 clarinette (aussi 1 clarinette basse), 1 basson, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse	1995		10,5	Ensemble Modern, dir Ingo Metzmacher

<i>Récréations françaises - neuf bagatelles</i>	chambre 6 flûte, hautbois, clarinette et trio à cordes	1995	1994-1995	15	Ensemble Recherche
<i>Butterfly le nom</i>	voix opéra ("scène lyrique") soprano, chœur d'hommes et petit orchestre	1996	1995	33	OPR direction Dominique My
<i>Branle du Poitou</i>	ensemble 9 1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 cor, 1 piano, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse	1997		7	Ensemble Fa, dir Dominique My
<i>Ombre nous-mêmes</i>	chambre 4 2 flûtes à bec, violon et violoncelle	1997	1996	30	
<i>Butterfly's note book</i>	piano	1998	1995-1998	7	Alice Ader
<i>Kein deutscher Himmel</i>	voix chœur mixte	1998	1996-1997	11	Chœur Accentus dir Laurence Equilibe
<i>Nebenstück</i>	chambre 5 clarinette et quatuor à cordes	1998		8	Ensemble Recherche
<i>Trois études pour orgue baroque</i>	orgue	1998		9	Jean-Christophe Revel
<i>Quatre berceuses à bas voltage</i>	orchestre (grand)	1998		4	ONL dir Pascal Rophé
<i>Bruissant divisé</i>	chambre 2 violon et violoncelle	1998		4,5	

<i>Sonate a quatre</i>	chambre 4 2 flûtes à bec, violon et violoncelle	1998	1996	6	
<i>Cinq chansons</i>	voix soliste et ensemble 5 (1 flûte, 1 clarinette, 1 alto, 1 violoncelle, 1 piano)	1999		9	Ensemble Fa, dir Dominique My, Katarina Karnéus soprano
<i>Rebus (Pro rebus Harry Vogti)</i>	chambre 5 flûte, clarinette, violon, alto et violoncelle	1999		2	Ensemble Recherche
<i>Fureur contre informe pour un tombeau d'Anatole</i>	chambre 3 trio à cordes	1999	1998	8	Trio Recherche
<i>Folies d'Espagne</i>	piano	2000	1998	3,5	Dominique My
<i>Forever Valley</i>	opéra voix 7 comédienne et ensemble 6 1 clarinette, 1 saxophone, 1 accordéon, 1 guitare, 1 violon, 1 violoncelle	2000	1999-2000	80	
<i>Deux In Nomine</i>	ensemble 8 1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 percussionniste, 1 piano, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle	2001		4	Ensemble Recherche
<i>Gigue</i>	chambre 6 percussions	2001		4,5	Percussions de Strasbourg
<i>Affuts</i>	chambre 4 percussions	2001	2000-2001	9	
<i>Musica Ficta</i>	piano		2001-20...		

<i>Neige bagatelle</i>	chambre 3 guitare, violoncelle et piano	2002		3	Caroline Deluma, Vincent Leterme, Elena Andreyev
<i>Aggravations et final</i>	orchestre (grand)	2002		14	WRD dir Lucas Viss
<i>Contra me (Miserere)</i>	voix 5 et chambre 3 vlc baroque, traverso et oud	2002		7,5	
<i>Vexierbilder II</i>	piano	2003		12,5	François-Frédéric Guy
<i>Cassation</i>	chambre 5 clarinette, trio à cordes et piano	2004	2003-2004	16,5	Accroche Note
<i>Preuve par la neige</i>	voix chœur	2004	2003-2004	9	Chœur Accentus dir Laurence Equilibey
<i>Rescousse (marginalia)</i>	ensemble 13 1 flûte (aussi 1 flûte piccolo), 1 hautbois, 1 clarinette, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 1 percussionniste, 1 piano, 2 violon, 1 violon II, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse à 5 cordes	2004		14	Ensemble Modern
<i>Trois mélodies de Maurice Ravel</i>	voix chœur mixte	2005	2004-2005	?	Chœur Accentus dir Laurence Equilibey
<i>Trois pièces brèves</i>	solo violoncelle	2005		10	Elena Andreyev
<i>Wunderblock (Nebenstück II)</i>	orchestre (grand) avec accordéon solo	2005		21	WRD dir Johannes Kalitze, Teodoro

					Anzelotti accordéon
<i>Instant tonné</i>	ensemble 8 1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 percussionniste, 1 piano, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle	2006		2	Ensemble l'Instant donné
<i>Panorama, particolari e licenza</i>	solo alto voix solo et ensemble 9 1 clarinette, 1 trompette, 1 trombone, 1 percussionniste, 1 harpe, 1 piano, 1 accordéon, 1 violoncelle, 1 contrebasse	2006		25	Ensemble l'Instant donné Coralie Diakine messo et Christophe Desjardins alto
<i>Pastorale</i>	opéra voix 11 danseurs acrobate chœur 24 orchestre	2006	2003- 2006	102	Opéra de Stuttgart
<i>Clame ex- hardiesse - catch à un, toccata pour tous (sur le nom d'Alexis Descharmes)</i>	solo violoncelle	2007		2,5	Alexis Descharmes
<i>Siegfried Idyll (Treppenmusik) (transcription)</i>	voix chœur	2007	2006- 2007	10	Chœur Accentus dir Laurence Equilibey
<i>Peigner le vif</i>	chambre 2 alto et accordéon	2007		8,5	Christophe Desjardins et Teodoro Anzelotti
<i>Chérubin ne nage en kg</i>	ensemble 7 fl, sop sax, vibra, glock, vln, alto, vlc	2007		6	Ensemble Chrysalide
<i>De Loup & d'estoc (bergeries sur le fil)</i>	chambre 2 2 violoncelles	2007		5,5	Jacques Bernaer

<i>Ur-timon</i>	chambre 6 percussions	2007		?	Percussions de Strasbourg
<i>Ambre nous resterons</i>	piano	2008	2006-2007	5,5	Alexandre Tharaud
<i>Chants Populaires</i>	voix chœur mixte	2008		12,5	Chœur Accentus dir Laurence Equilibey
<i>Colophon (ritournelle à quatre voix sur une corde)</i>	solo violoncelle	2008	2007	2,1	Elena Andreyev
<i>Messe Noire (transcription)</i>	chambre 4 quatuor à cordes	2008	2007-2008	9	Ensemble Intercontemporain Hae-Sun Kang, J.M Conquet, C. Desjardins, P. Strauch
<i>Vignette II</i>	ensemble 10	2008		3,5	Ensemble l'Instant donné
<i>Quatuor à cordes n° 2 Bitume (sérénade-chevauchée)</i>	chambre 4 quatuor à cordes	2008		17,5	Quatuor Diotima
<i>Vignette I</i>	chambre 5 timbales et quatuor à cordes	2008		3,5	Quatuor Diotima et Maxime Echardour
<i>Rubato ma glissendo</i>	ensemble 6 flbec(+musette) / cl / cor / guit / perc / vlc + figurant et manipulateur	2008		22	
<i>Trois pièces pour piano</i>	piano	2009	(2004-2008)	6,5	Alfonso Alberti

<i>Paraphernalia</i>	chambre 2 altos	2009		7,75	Christophe Desjardins et Omar Hernandez-Hidalgo
<i>Presque puzzle (musique pour Daniel Dobbels)</i>	chambre 4 trio à cordes et piano préparé	2009		16,5	Ensemble 2e2m dir Pierre Roullier
<i>Zortzico</i>	chambre 4 quatuor à cordes	2009		2	
<i>Excuse my dust</i>	piano	2009	1999-2008	0'06	
<i>Trois Chansons additionnelles pour Pastorale</i>	voix	2009			
<i>Von der Liebe (transcription)</i>	voix chœur	2010	2008-2010	19	Chœur Accentus dir Laurence Equilibey
<i>Cantate égale pays</i>	voix solistes, ensemble 9 (1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 percussionniste, 1 harpe, 1 clavier électronique/MIDI/synthétiseur, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle) et électronique	2010	2009-2010	60	Ensemble l'Instant donné et Ensemble Exaudi
<i>Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé (moments Proust)</i>	chambre 3 trio avec piano	2010		9,5	Trio Georges Sand
Sixième poème de Sandro Penna - <i>Fiume deserto (dans pompes-circonstances)</i>	voix 1 baryton et piano	2010			
Pompes/circonstances	ensemble divers (dont sax)	2011	2007-2011		Ensemble Cairn

<i>Etant l'arrière-son</i>	chambre 5 flûte, clarinette, harpe, violon et violoncelle	2011		17	Ensemble l'Instant donné
<i>Ravel à son âme</i>	orchestre	2011		5	Euskadiko Orkestra dir Stefan Asbury
<i>cage in my car</i>	piano préparé	2011		6	Wilhem Latchoumia
<i>Deux piano songs</i>	piano	2012	2011-2012	7	Alexandre Tharaud
<i>Future is a faded song</i>	orchestre (grand) avec piano solo	2012		24	Alexandre Tharaud, orchestre de la Tonhalle de Zurich, dir Pierre-André Valade
<i>No-ja-li (interlude à Debussy)</i>	piano	2012	2011	2,5	Hugues Leclère
<i>Noir Dormant (berceuse à bas voltage)</i>	piano	2012		2,3	
<i>Quatuor à cordes n°3 Farrago</i>	chambre 4	2013		35	Quatuor Diotima
<i>Les Bergers d'Arcadie (d'après Poussin)</i>	chambre 3 piano à 6 mains	2013		2,5	
<i>My Creative Method</i>	solo alto	2014			? Gérard Caussé

<i>Sincère sur le mur atonal</i>	chambre 3 ssx vln vlc	2014		3	Carmen Lefrançois, Askar Ishangaliyev
<i>Portraits de musiciens</i>	voix 1 et piano	2014			
<i>Tombeau de Rameau</i>	solo clavecin	2014			Blandine Rannou
<i>Carmagnole</i>	ensemble 8 fl cl guit pno perc vln vla vlc (voix des instrumentistes)	2015		14	Ensemble Cairn
<i>Solitaire mikado</i>	voix 1 et piano	2015		14	Vincent Bouchot et Denis Chouillet
<i>La Double Coquette</i>	voix 3 et ensemble 11	2015			Amarillis
<i>10 transformations du menuet K 355 de Mozart</i>	ensemble 8 (fl cl guit perc piano vl vla cl)	2016			Ensemble Cairn
<i>Catch sonata</i>	chambre 3 cl vlc pno	2016		12	Trio Catch
<i>Musique pour le musée du quai Branly</i>	chambre 2 piano préparé et percussion	2016			

Annexe 2 : notices et notes de programme par Gérard Pesson

La liste suivante rassemble (classées par ordre chronologique) les notices rédigées par Gérard Pesson pour des disques et programmes de concerts d'autres artistes.

« Jean Wiener ou le style "salade" » dans *Notice pour le disque « Chantefleurs, Chantefables » de Francis Dudziak et J.B. Datignolles*, Accord, 1989.

« Reynaldo Hahn, promeneur du regret » dans *Notice pour le disque de Catherine Joly*, Accord, 1989.

« Cher Fragment, mon quatuor » dans *Notice pour un disque avec les quatuors IV et V de Betsy Jolas (non paru)*, 1997.

« Sur Fauré I » dans *Notice pour le disque « 1er Quatuor op. 15, 2ème Quintette op.115 » par l'ensemble Alice Ader*, Accord, 1997.

« Sur Fauré II » dans *Notice pour le disque « Ballade op. 19, Fantaisie op. 111, Masques et bergamasques op. 112, Pelléas et Mélisande op. 80 » par l'orchestre de Picardie, dir. Edmond Colomer ; piano, Emmanuel Strosser, Assai*, 2001.

« Giuliano d'Angiolini, situationniste de l'impersonnel » dans *Note de programme pour l'ensemble 2E2M, concert du 12 mars*, Paris, 2002.

« Retour définitif et durable de l'opéra » dans *Programme de salle pour « Perelà, Uomo di fumo » de Pascal Dusapin*, Paris, Opéra Bastille, 2003.

« Fraternité du cap » dans *Notice pour le disque « Motus » consacré aux œuvres de Jérôme Combier*, 2004.

« Sur Saint-François » dans *Programme salle pour « Saint-François d'Assise » d'Olivier Messiaen*, 2004.

« Table en sa robe » dans *Notice pour le disque consacré aux œuvres de Colin Roche*, Sismal, 2007.

Bibliographie

AGUILA Jésus, *Le domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, 506 p.

AIMARD, *Pierre-Laurent Aimard on Composer Marco Stroppa*, 2012.

AIMARD Pierre-Laurent, « Un siècle à déchiffrer, des théories à interpréter » dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (eds.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1-4.

ALFERI Pierre, *Brefs : discours*, Paris, P.O.L, 2016, 245 p.

ALLIROL Yannick, *Aperçus de la musique de Gérard Pesson*, Mémoire de master en musique et musicologie, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas, Paris IV Sorbonne, Paris, 2008.

ÁLVAREZ FERNANDEZ Miguel, « L'ensemble comme instrument d'avant garde », *Doce Notas*, 2006, 16 La création musicale et ses interprètes, p. 19-29.

AMABILE Teresa, « From Individual Creativity to Organizational Innovation », 1 juillet 1988.

AMABILE Teresa, *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*, Westview Press, 1996, 338 p.

ANDREYEV Elena, « Son et Lumière au Palais de l'Idée », *Fusées*, 2011, vol. 20.

ARCHBOLD Paul, *Climbing a Mountain: Arditti Quartet rehearse Brian Ferneyhough « String Quartet no. 6 »*, 2011.

ARMENGAUD Jean-Pierre et EHRHARDT Damien (eds.), *Vers une Musicologie de l'Interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2010, 192 p.

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1998, 214 p.

BARRETT Margaret S., FORD Andrew, MURPHY Patrick, POLLETT Patricia, SELLARS Elizabeth et VINEY Liam, « The Scattering of Light: shared insights into the collaborative and cooperative processes that underpin the development and performance of a commissioned work » dans Margaret S. Barrett (ed.), *Collaborative creative thought and practice in music*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 17-31.

BARTHEL-CALVET Anne-Sylvie, « Xenakis et le sérialisme : l'apport d'une analyse génétique de Metastasis », *Intersections: Canadian Journal of Music*, 2011, vol. 31, n° 2, p. 3.

BATESON Gregory, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, 1972, 570 p.

BAYLEY Amanda, « Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal », *Ethnomusicology Forum*, 1 décembre 2011, vol. 20, n° 3, p. 385-411.

BAYLEY Amanda, « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissy », *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, traduit par Jean-Michel Magniez, 10 octobre 2010, n° 31, p. 37-54.

BAYLEY Amanda et CLARKE Michael, « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissy's Second String Quartet », *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2009, vol. 3, n° 1-2, p. 139-157.

BAYLEY Amanda et LIZÉE Nicole, « Creative layers and continuities: A case study of Nicole Lizée and the Kronos Quartet », *Musicae Scientiae*, 1 septembre 2016, vol. 20, n° 3, p. 392-412.

BECK Philippe, « Musique et poésie », *Fusées*, 2011, vol. 20.

BECKER Howard Saul, *Art Worlds*, University of California Press, 1982, 410 p.

BEKKER Paul, « Improvisation und Reproduktion » dans *Klang und Eros – Gesammelte Schriften Band 2*, 1922, p. 294-307.

BENGTSSON Ingmar et GABRIELSSON Alf, « Rhythm Research in Uppsala » dans *Music, Room, Acoustics*, Musical Academ, 1977, vol.17, p. 19-56.

BERGER Karol, *A Theory of Art*, 1^{re} éd., Oxford University Press, 1999, 304 p.

BERLINER Paul F., *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, États-Unis, University of Chicago Press, 2009, 905 p.

BERRY Wallace, *Musical structure and performance*, New Haven, Yale University Press, 1989, 240 p.

BITTENCOURT Pedro Sousa, *Interprétation musicale participative — la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, Paris, 2015, 243 p.

BONILLA Mathieu, *Le Compositeur en son bureau – les objets de l'écriture*, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, 2011.

BONNELL Victoria E., HUNT Lynn et BIERNACKI Richard (eds.), *Beyond the cultural turn: new directions in the study of society and culture*, Berkeley, Calif, University of California Press (coll. « Studies on the history of society and culture »), 1999, 350 p.

BORN Georgina, « What is it to analyse the creative process in music? », Paris, 2015.

BORN Georgina, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn: The 2007 Dent Medal Address », *Journal of the Royal Musical Association*, novembre 2010, vol. 135, n° 2, p. 205-243.

BOULEZ Pierre, NATTIEZ Jean-Jacques, GOLDMAN Jonathan et FOUCAULT Michel, *Points de repère : Tome 3, Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2005, 758 p.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir., Raisons d'agir, 2004, 142 p.

- BOWEN José A., « Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works » dans Nicholas Cook et Mark Everist (eds.), *Rethinking music*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1999, p. 424-451.
- BRAUN Virginia et CLARKE Victoria, « Using thematic analysis in psychology », *Qualitative Research in Psychology*, 1 janvier 2006, vol. 3, n° 2, p. 77-101.
- BRELET Gisèle, *L'interprétation créatrice*, Presses universitaires de France, 1951, 475 p.
- BROWN Howard Mayer, « Pedantry or Liberation ? A Sketch of the Historical Performance Movement » dans Nicholas Kenyon (ed.), *Authenticity and early music: a symposium*, Repr., Oxford, Oxford Univ. Press, 1988, p. 27-56.
- BUSCATTO Marie, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1 février 2008, Vol. 38, n° 1, p. 5-13.
- CAMPOS Rémy, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Librairie Droz, 2013, 832 p.
- CAULLIER Joëlle, « La corporéité de l'interprète » dans Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris :, Harmattan, 2006, p. 133-150.
- CERVINO Alessandro, « Performer's harmony: towards a performance of Elliott Carter's Piano Sonata » dans Alessandro Cervino, Maria Lettberg, Tania Lisboa et Catherine Laws (eds.), *The Practice of Practising*, 1^{re} éd., Leuven, Leuven University Press, 2011, p. 33-48.
- CERVINO Alessandro, *Experinterpreting*,
<http://www.orpheusinstituut.be/en/projects/experinterpreting>, consulté le 29 septembre 2015.
- CERVINO Alessandro, LETTBERG Maria, LISBOA Tania et LAWS Catherine (eds.), *The Practice of Practising*, 1^{re} éd., Leuven, Leuven University Press, 2011, 92 p.
- CESARI Matteo, *Déchiffrer les horloges L'interprétation du temps dans L'Orologio di Bergson de Salvatore Sciarrino et Carceri d'Invenzione IIb de Brian Ferneyhough*, Musique - Recherche et Pratique, Paris Sorbonne et Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paris, 2015, 326 p.
- CHAUTEMPS Jean-Louis, KIENTZY Daniel et LONDEIX Jean-Marie, *Le Saxophone*, J. C. Lattès, 1987.
- CHOUVEL Jean-Marc, *Analyse Musicale et Interprétation*,
<http://www.musimediane.com/numero2/Chouvel/Index.html>, consulté le 25 avril 2016.
- CHOUVEL Jean-Marc, *L'analyse musicale différentielle : principes, représentation et application à l'analyse de l'interprétation*,
<http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/Flash/ArticleTFDHTML/index.html>, consulté le 25 avril 2016.
- CHOUVEL Jean-Marc, DONIN Nicolas, RAVET Hyacinthe, ARBO Alessandro et GRABOCZ Marta, *Musurgia, N° spécial : Analyser l'interprétation*, Paris, Eska, 2006.
- CLARKE Eric, « Creativity in performance » dans David J. Hargreaves, Dorothy Miell et

Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 17-30.

CLARKE Eric, « Expression in performance: generativity, perception and semiosis » dans John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1995, p. 21-54.

CLARKE Eric, « Generative Principles in Musical Performance » dans John A. Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Clarendon Press, 1988, p. 1-26.

CLARKE Eric et COOK Nicholas (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, 240 p.

CLARKE Eric et COOK Nicholas, « Introduction: What is Empirical Musicology? » dans *Empirical Musicology*, Oxford University Press, 2004, p. 3-14.

CLARKE Eric, COOK Nicholas, HARRISON Bryn et THOMAS Philip, « Interpretation and performance in Bryn Harrison's *Etre-temps* », *Musicae Scientiae*, 2005, vol. 9, n° 1, p. 31-74.

CLARKE Eric et DOFFMAN Mark (eds.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, À paraître.

CLARKE Eric, DOFFMAN Mark, GORTON David et ÖSTERSJÖ Stefan, « 'Fluid practices, solid roles? The evolution of Forlorn Hope' » dans Eric Clarke et Mark Doffman (eds.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, À paraître.

CLARKE Eric, DOFFMAN Mark et LIM Liza, « Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim's 'Tongue of the Invisible' », *Music and Letters*, 11 janvier 2013, vol. 94, n° 4, p. 628-663.

CLARKE Eric F, *Ways of listening an ecological approach to the perception of musical meaning*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2005.

COESSENS Kathleen, CRISPIN Darla et DOUGLAS Anne, *The artistic turn: a manifesto*, Leuven, Leuven Univ. Press (coll. « Collected writings of the Orpheus Institute Orpheus Research Centre in Music (ORCiM) »), 2009, 191 p.

COHEN-LEVINAS Danielle et ITINERAIRE (MUSICAL GROUP) (eds.), *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine : l'itinéraire en temps réel*, 2ème éd., Paris, L'Harmattan : Itinéraire (coll. « Collection Musique et musicologie »), 1998, 575 p.

COLLECTIF, *Saxophone catalogue thématique*, Alphonse Leduc, 1993, 397 p.

COLLINS David, « A synthesis process model of creative thinking in music composition », *Psychology of Music*, 4 janvier 2005, vol. 33, n° 2, p. 193-216.

COLLINS Peter et GALLINAT Anselma, *The ethnographic self as resource: writing memory and experience into ethnography*, New York, Berghahn Books, 2010, 261 p.

CONE Edward T., *Musical form and musical performance*, New York, NY, Norton, 1968, 103 p.

COOK Nicholas, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013, 480 p.

COOK Nicholas, « Beyond creativity? » dans David J. Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 451-459.

COOK Nicholas (ed.), *The Cambridge companion to recorded music*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge companions to music »), 2009, 359 p.

COOK Nicholas et EVERIST Mark (eds.), *Rethinking music*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1999, 574 p.

COOPER Barry, *Beethoven and the Creative Process*, Reprint edition., Clarendon Press, 1993, 346 p.

COTTRELL Stephen, *The Saxophone*, Yale University Press, 2013, 414 p.

COUTURE Ariane, « Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne », *Circuit: Musiques contemporaines*, 2013, vol. 23, n° 3, p. 63.

COX Arnie, « Hearing, Feeling, Grasping Gestures » dans Anthony Gritten et Elaine King (eds.), *Music and gesture*, Aldershot, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2006, p. 45-60.

CRISPIN Darla et GILMORE Bob (eds.), *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, 1 edition., Leuven, Leuven University Press, 2015, 416 p.

CSIKSZENTMIHALYI Mihaly, « Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity » dans *The Systems Model of Creativity*, Springer Netherlands, 2014, p. 47-61.

DARDEAU Sophie, *La créativité musicale chez l'interprète de musique contemporaine au « Moment présent » : l'exemple des versions 1958 et 1992 de la « Sequenza I » pour flûte traversière de Luciano Berio*, Thèse de doctorat en musique et musicologie, Paris IV Sorbonne, Paris, 2009.

DAVIDSON Jane W., « Music as Social Behaviour » dans Eric Clarke et Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, p. 57-75.

DAVIDSON Jane W., « Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians », *Psychology of Music*, 4 janvier 1993, vol. 21, n° 2, p. 103-113.

DAVIDSON Jane W. et GOOD James M. M., « Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study », *Psychology of Music*, 10 janvier 2002, vol. 30, n° 2, p. 186-201.

DE BIASI Pierre-Marc, « L'horizon génétique » dans *Les Manuscrits des écrivains*, Paris,

Hachette (coll. « CNRS »), 1993, p. 238-259.

DE SOUZA Jonathan, *Musical instruments, bodies, and cognition*, Thèse de doctorat, University of Chicago, États-Unis, 2013, 230 p.

DECARSIN François, « Les écrits de compositeurs, de l'anecdote à la responsabilité critique », *InHarmoniques*, 1991, n° 8, 9, p. 94-108.

DELALANDE François, « Towards an Analysis of Compositional Strategies », *Circuit: Musiques contemporaines*, 1988-2007, vol. 17, n° 1, p. 11.

DELALANDE François, PEDLER Emmanuel, STEFANI Chiara, MABRU Lothaire, CHETRONNAUD Jacques, ETHIS Emmanuel, COLETTE Marie-Noël et APRILL Christophe, « Analyse et pratique musicale », *Musurgia*, 1999, VI, n° 2.

DELIEGE Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM : contribution historiographique à une musicologie critique*, Editions Mardaga, 2003, 1028 p.

DELIÈGE Irène et WIGGINS Geraint A. (eds.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Psychology Press, 2006, 444 p.

DOLMETSCH Arnold, *Interpretation of the music of the 17th and 18th centuries*, Londres, Novello, 1915.

DONIN Nicolas, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littérature*, 17 juin 2015, n° 178, n° 2, p. 105-116.

DONIN Nicolas, « Engagements créatifs. Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la Sequenza VII pour hautbois », *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, 2015, vol. 41.

DONIN Nicolas, « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation ? » dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (eds.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1629-1679.

DONIN Nicolas, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de musicologie*, 2013, vol. 98, n° 1, p. 5-14.

DONIN Nicolas, « Empirical and Historical Musicologies of Compositionnal Processes : Towards a Cross-Fertilization » dans Dave Collins (ed.), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, New edition edition., Burlington, VT, Ashgate Pub Co, 2012, p. 1-26.

DONIN Nicolas, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, 10 octobre 2010, n° 31, p. 13-36.

DONIN Nicolas (ed.), « La fabrique des œuvres », *Circuit (numéro spécial)*, 2008, vol. 18, n° 1, (coll. « Circuit »), p. 138.

DONIN Nicolas, « Problèmes d'analyse de l'interprétation : un essai de comparaison assistée par ordinateur d'enregistrements du Premier prélude du Clavier bien tempéré », *Musurgia*, 2005, XII, n° 4, p. 19-43.

DONIN Nicolas, « Qui écoute ? », *Circuit*, vol. 13, n° 2, p. 5-10.

DONIN Nicolas, « Pour une "écoute informée" de la musique contemporaine : quelques travaux récents », *Circuit*, vol. 16, n° 3, p. 51-64.

DONIN Nicolas, *L'activité compositionnelle de Florence Baschet lors du projet « Quatuor augmenté » Pistes d'analyse*, <http://www.florencebaschet.com/site/Page8-actualites.html#article>, consulté le 15 septembre 2015.

DONIN Nicolas et FENEYROU Laurent (eds.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, 1827 p.

DONIN Nicolas et FÉRON François-Xavier, « Tracking the composer's cognition in the course of a creative process: Stefano Gervasoni and the beginning of Gramigna », *Musicae Scientiae*, 26 juillet 2012, p. 262-285.

DONIN Nicolas et FÉRON François-Xavier, « Stefano Gervasoni's Cognition Through the Compositional Process of Gramigna. Methodology, Results Samples, Issues », Thessalonique, 2012.

DONIN Nicolas, GOLDSZMIDT Samuel et THEUREAU Jacques, « Organiser l'invention technologique et artistique ? L'activité collective de conception conjointe d'une œuvre et d'un dispositif informatique pour quatuor à cordes. », *Activités*, 2009, vol. 6, n° 2, p. 24-43.

DONIN Nicolas et THEUREAU Jacques, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 59-71.

DONIN Nicolas et THEUREAU Jacques, « L'activité de composition comme exploitation/construction de situations. Anthropologie cognitive de la composition d'une œuvre musicale par Philippe Leroux », *intellectica*, 2008, vol. 48, n° 1, p. 175-205.

DONIN Nicolas et THEUREAU Jacques, « Ateliers en mouvement », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 5-14.

DONIN Nicolas et THEUREAU Jacques, « L'atelier d'un réalisateur en informatique musicale: Entretien avec Gilbert Nouno », *Circuit: Musiques contemporaines*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 31.

DONIN Nicolas et THEUREAU Jacques, *L'interprétation comme lecture ?*, <http://www.musimediane.com/numero2/Donin/chap1.html>, 2006, consulté le 25 avril 2016.

DONIN Nicolas et THEUREAU Jacques, « *Voi(rex)* de Philippe Leroux, éléments d'une genèse : Reconstruction analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée », *Dissonance*, 2005, n° 90, p. 4-13.

DONIN Nicolas et TRAUBE Caroline, « Tracking the creative process in music », *Musicae Scientiae (numéro spécial)*, 1 septembre 2016, vol. 20, n° 3, p. 283-461.

- DONINGTON Robert, *The interpretation of early music*, St. Martin's Press, 1974, 774 p.
- DORIAN Frederick, *L'atelier du musicien [The musical workshop]*, traduit par Pierre Billard, Paris, Presses universitaires de France 1962 (coll. « Bibliothèque internationale de musicologie »), 1947.
- DORIAN Frederick, *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, New York, N.Y., W. Norton & Company, 1942, 408 p.
- DOUSSON Lambert et TROCHE Sarah (eds.), « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste - Entretien avec le compositeur Gérard Pesson », *Geste*, 2009, vol. 6.
- DREYFUS Laurence, « Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century », *The Musical Quarterly*, 1983, vol. 69, n° 3, p. 297-322.
- DUNSBY Jonathan, « Musical performance studies as a “discipline” » dans *Performing music: shared concerns*, Oxford; New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1995, p. 17-28.
- DUPONT Maÿlis, *Interpréter, ou l'intervention des instrumentistes sur un texte*, http://apm.ircam.fr/quatuor_plus/analysis/interpreter/, 2009, consulté le 16 septembre 2015.
- DUPONT Maÿlis, « Une activité négligée ? Les interprètes à l'œuvre », Paris, France, L'Harmattan, 2008, vol.2.
- DUSAPIN Pascal, *Composer : Musique, paradoxe, flux*, Paris, Fayard, 2007, 59 p.
- EAGLESTONE Barry, BROWN Guy, FORD Nigel, MOORE Adrian et NUHN Ralf, « A qualitative analysis of composers at work. » dans *Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC) '02, Gothenburg, Sweden.*, San Francisco, USA, International Computer Music Association, 2002, p. 572-580.
- ECO Umberto, *Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit par Chantal Roux de Bézieux et traduit par André Boucourechliev, Paris, Points, 1965.
- EGGEBRECHT Hans Heinrich, *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*, Ashgate Publishing, Ltd., 2010, 178 p.
- ERHARDT Damien, « Pour une (nouvelle) herméneutique musicale. Un exemple d'application à la Néo-Riemannian Theory » dans Alessandro Arbo (ed.), *Perspectives de l'esthétique musicale : Entre théorie et histoire*, L'Harmattan, 2007, p. 157-176.
- ESCAL Françoise et NICOLAS François (eds.), *Le concert : Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan (coll. « Collection Univers musical »), 2000, 253 p.
- FELDMAN Morton, BOSSEUR Jean-Yves et COHEN-LEVINAS Danielle, *Écrits et paroles*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

FENEYROU Laurent, « Exercices d'admiration » dans *Plaquette pour le concert de création de « Future is a faded song » à la Cité de la Musique*, Paris, Cité de la Musique, 2012.

FENEYROU Laurent, « Toccatas et cantilènes – la musique vocale dans l'œuvre de Gérard Pesson » dans *Plaquette pour le cycle Gérard Pesson de la 37ème édition*, Paris, Festival d'Automne, 2008.

FERNEYHOUGH Bryan et BOROS James, « Shattering the Vessels of Received Wisdom », *Perspectives of New Music*, 1990, vol. 28, n° 2, p. 6-50.

FERON François-Xavier, « Sur les traces de la musique spectrale : Analyse génétique des modèles compositionnels dans “Périodes” (1974) de Gérard Grisey », *Revue de Musicologie*, 2010, vol. 96, n° 2, p. 411-443.

FITCH Fabrice et HEYDE Neil, « ‘Recercar’ – The Collaborative Process as Invention », *Twentieth-Century Music*, mars 2007, vol. 4, n° 01, p. 71-95.

GALLAY Claudie, *Détails d'Opalka*, Arles, Éditions Actes Sud, 2014, 132 p.

GAUSSIN Frédéric, « L'interprète et son biographe » dans Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris :, Harmattan, 2006, p. 107-119.

GIBSON James, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, 1 edition., Westport, Conn, Praeger, 1983, 335 p.

GIBSON James, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, 1979, 356 p.

GILBERT Nicolas, « Une visite à l'atelier de José Evangelista », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 21-26.

GINDT Antoine, « Le Temps raréfié de la musique » dans *Plaquette pour les représentations de « Forever Valley »*, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 2000.

GLOBOKAR Vinko, « Der kreative Interpret », *Nueu Zeitschrift für Musik*, 1976, Melos 02, p. 105.

GODLOVITCH Stanley, *Musical Performance: A Philosophical Study*, Psychology Press, 1998, 186 p.

GODØY Rolf Inge et LEMAN Marc, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, 2010, 322 p.

GOEHR Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Revised., Oxford University Press, 2007, 368 p.

GOODMAN Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, 1968, 304 p.

GORNET Adèle, *Jeux et enjeux du clavecin contemporain – L'exemple du Tombeau de Rameau de Gérard Pesson*, mémoire de cycle supérieur de msicologie, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2016.

GRAF Max, *L'atelier intérieur du musicien [Die Innere Werkstatt des Musikers]*, traduit par François Dachet et traduit par Marc Dorner, Paris, 1999, Buchet/Chastel : E.P.E.L., 1910, 268 p.

GRITTEN Anthony et KING Elaine (eds.), *New perspectives on music and gesture*, Farnham ; Burlington, VT, Ashgate Pub (coll. « SEMPRE studies in the psychology of music »), 2011, 300 p.

GROSS John, *Multiphonics for the Saxophone*, Allemagne, advance music GmbH, 1998, 100 p.

GUEST Greg, MACQUEEN Kathleen M. et NAMEY Emily E., *Applied Thematic Analysis*, SAGE Publications, 2011, 321 p.

GUILFORD Joy Paul, « Creativity », *American Psychologist*, 1950, vol. 5, n° 9, p. 444-454.

GUIN Elisabeth Le, *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, University of California Press, 2005, 375 p.

HAINÉ Malou, *Adolphe sax*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980.

HALL Patricia, *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Reprint., Cambridge University Press, 2012, 270 p.

HARGREAVES David J., *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, 1986, 276 p.

HARGREAVES David J., HARGREAVES Jonathan James et NORTH Adrian C., « Imagination and creativity in music listening » dans Dorothy Miell et Raymond A. R. MacDonald (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 156-172.

HARGREAVES David J., MIELL Dorothy et MACDONALD Raymond A. R. (eds.), *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 482 p.

HARVEY Jonathan, « How do I compose? (Reflections on Wagner Dream) », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 38-43.

HEAVNER Tracy Lee, *Saxophone Secrets: 60 Performance Strategies for the Advanced Saxophonist*, Scarecrow Press, 2013, 150 p.

HEFT Harry, *Ecological Psychology in Context: James Gibson, Roger Barker, and the Legacy of William James's Radical Empiricism*, Taylor & Francis, 2001, 476 p.

HELM Everett, *Le Compositeur, l'interprète, le public : une étude d'intercommunication*, Florence, Olschki, 1972.

HERVE Jean-Luc, *L'image sonore : regard sur la création musicale*, thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art, Université de Lille III - Charles de Gaulle, Lille, 1999.

HILL Peter, « “Overcoming Romanticism”: on the modernization of twentieth-century performance practice » dans Bryan Randolph Gilliam (ed.), *Music and Performance During the Weimar Republic*, Cambridge University Press, 1994, p. 37-58.

HIMBERT Clément, « 1846 - 1942 : Évolution des méthodes françaises de saxophone » dans Pascal Terrien (ed.), *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France 1846 - 1942*, Delatour., France, 2014, p. 93-148.

HIMBERT Clément, *Claude Debussy : Esquisse d’une « Rhapsodie mauresque » pour orchestre et saxophone principal. De controverses en interprétation*, <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=698> , 2013, consulté le 19 janvier 2017.

HIMBERT Clément, BABA Misaki et BOUKHATEM Benachir, *Création et musique de chambre*, Travail d’Étude Personnel de Second Cycle Supérieur de Musique de Chambre, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2010, 43 p.

HOLUB Robert C., *Reception Theory: A Critical Introduction*, Methuen, 1984, 218 p.

HOLZAEPFEL John, *David Tudor and the Performance of American Experimental Music*, PhD thesis, City University, New York, 1994.

HONING Henkjan, « POCO: An Environment for Analysing, Modifying, and Generating Expression in Music », San Francisco, Computer Music Association, 1990.

HORWOOD Wally, *Adolphe Sax 1814-1894: - his life and legacy*, John Heenan, 2014, 193 p.

HOWE Michael J. A., DAVIDSON Jane W. et SLOBODA John A., « Innate Talents: Reality or Myth? », *Behavioral and Brain Sciences*, 1998, vol. 21, n° 3, p. 399–407.

HSIEH I-Chun, *Performance of the Violin Concerto and Sonatas of Johannes Brahms with an Analysis of Joseph Joachim’s Influence on His Violin Concerto*, College Park, University of Maryland, 1997, 192 p.

IDDON Dr Martin, *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 240 p.

ILIESCU Miha, « Les ensembles français de musique contemporaine : un tissu en permanente mutation », *Doce Notas*, 2006, 16 La création musicale et ses interprètes, p. 30-40.

INGHAM Richard, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, 1999, 304 p.

INGOLD Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, 2013, 189 p.

INGOLD Tim, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London ; New York, Routledge, 2011, 288 p.

ISTEL Edgar et BAKER Theodore, « How Wagner Worked: A Glance into the Master’s Workshop », *The Musical Quarterly*, 1933, vol. 19, n° 1, p. 38-44.

JAMASON Corey, « The performer and the composer » dans Colin Lawson et Robin

Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 105-134.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1990.

JAUSS Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, Univ Of Minnesota Press, 1982, 400 p.

JOHN-STEINER Vera, *Creative Collaboration*, New York, Oxford University Press, 2000, 282 p.

KALTENECKER Martin, « Musik hinter der Musik – Zur Kammermusik von Gérard Pesson » dans *Programme des Wittener Tage für neue Kammermusik*, 2016.

KALTENECKER Martin, « Sérénade interrompue : remarques sur les hauteurs et sur la forme dans Cassation de Gérard Pesson », *Musurgia*, 2011, XVIII, n° 3, p. 57-72.

KALTENECKER Martin, « Seconda prattica », *Fusées*, 2011, vol. 20.

KALTENECKER Martin, *Gérard Pesson : parcours de l'œuvre*, <http://brahms.ircam.fr/gerard-pesson#parcours>, 2008, consulté le 20 août 2016.

KANGA Zubin, *Inside the collaborative process: Realising new works for solo piano*, PhD thesis, Royal Academy of Music, London, 2014.

KARANTONIS Pamela, PLACANICA Francesca et VERSTRAETE Pieter, *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Routledge, 2016, 276 p.

KAUFMAN James C. et STERNBERG Robert J. (eds.), *The Cambridge handbook of creativity*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge handbooks in psychology »), 2010, 489 p.

KELLER Peter E. et APPEL Mirjam, « Individual Differences, Auditory Imagery, and the Coordination of Body Movements and Sounds in Musical Ensembles », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2010, vol. 28, n° 1, p. 27-46.

KENNESON Claude, *Szekely and Bartok: The Story of a Friendship*, First Edition edition., Portland, OR, Amadeus Pr, 1994, 596 p.

KENYON Nicholas (ed.), *Authenticity and early music: a symposium*, Repr., Oxford, Oxford Univ. Press, 1988, 219 p.

KERMAN Joseph, « The historical performance movement » dans *Musicology*, London, Fontana Press/Collins (coll. « Fontana masterguides »), 1985, p. Chap. 6.

KERMAN Joseph, « Sketch Studies » dans *Musicology in the 1980s*, New York, Da Capo Press, 1982, p. 160.

KIENTZY Daniel, *Les sons multiples aux saxophones*, Salabert Editions, 80 p.

- KINDERMAN William et JONES Joseph E. (eds.), *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2009, 240 p.
- KING Elaine, « Collaboration and the study of ensemble rehearsal » dans Scott David Lipscomb (ed.), *Proceedings of ICMPC8*, [Place of publication not identified], Society for Music Perception & Cognition, 2004, p. 11-16.
- KIRKPATRICK Ralph, *Interpreting Bach's Well-tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method*, Yale University Press, 1984, 154 p.
- KIVY Peter, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, 1998, 296 p.
- KORZILIUS Pierre et DAHLHAUS Carl, *La Politique artistique de L'Ensemble InterContemporain*, Mémoire de DEA, EHESS, CID-RM (CNRS), ENS-IRCAM, Paris, 1992, 82 p.
- LACCHE Mara (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2006, 314 p.
- LANDOWSKA Wanda, *Music of the past*, États-Unis, A.A. Knopf, 1924, 216 p.
- LAWSON Colin, *Mozart clarinet concerto*, Cambridge University Press, 1996, 128 p.
- LAWSON Colin et STOWELL Robin (eds.), *The Cambridge history of musical performance*, Cambridge : New York, Cambridge University Press, 2012, 906 p.
- LEECH-WILKINSON Daniel, « What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning », *Early Music*, 1984, vol. 12, p. 13-16.
- LEECH-WILKINSON Daniel, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap5.html>, consulté le 2 août 2016.
- LENDVAI Erno, *The workshop of Bartok and Kodaly*, Budapest, Editio Musica, 1983, 762 p.
- LEONG Daphne et KOREVAAR David, « The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's Concerto Pour la Main Gauche », *Music Theory Online*, 2005, vol. 11, n° 3.
- LEROUX Philippe, « Questions de faire : La génétique musicale in vivo... vue du côté du créateur », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 10 octobre 2010, n° 31, p. 55-63.
- LESSING Gotthold Ephraim (1729-1781), *Théâtre complet de G. E. Lessing / traduit par Félix Salles, avec une étude critique*, 1870.
- LESTER Joel, « Performance and Analysis: Interaction and Interpretation » dans John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, 1995, p. 197-216.
- LESURE François, *Claude Debussy: biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, 498 p.

LHERMET Vincent, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, Paris Sorbonne et Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paris, 2016, 361 p.

LINCOLN Yvonna S. et GUBA Egon G., *Naturalistic Inquiry*, SAGE Publications, 1985, 422 p.

LISBOA Tania, CHAFFIN Roger et LOGAN Topher, « A self-study of learning the Prelude from Bach's Suite No. 6 for cello solo: Comparing words and actions » dans Alessandro Cervino, Maria Lettberg, Tania Lisboa et Catherine Laws (eds.), *The Practice of Practising*, 1^{re} éd., Leuven, Leuven University Press, 2011, p. 9-31.

LONDEIX Jean-Marie, *Hello! Mr. Sax, ou Parametres du Saxophone*, Leduc, 1989, 110 p.

LONDEIX Jean-Marie et RONKIN Bruce, *Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003: Répertoire Universel De Musique Pour Saxophone, 1844-2003*, Roncorp, 2003, 664 p.

LOWE Bethany, « On the Relationship Between Analysis and Performance: The Mediatory Role of the Interpretation », *Indiana Theory Review*, 2003, vol. 24, p. 47-94.

MACDONALD Raymond, WILSON Graeme et MIELL Dorothy, « Improvisation as a creative process within contemporary music » dans David Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond MacDonald (eds.), *Musical Imaginations Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, Oxford University Press, 2011.

MACHE François-Bernard, *Entre l'observatoire et l'atelier. Volume 1*, Paris, Editions Kimé, 1998, 218 p.

MAIGNAN Sandrine, *La notion de narrativité en musique : application à l'opéra de chambre Forever Valley*, Mémoire de maîtrise en musicologie, Université François Rabelais, Tours, 2002.

MARNAT Marcel, *Stravinsky*, Paris, Seuil, 1995.

MASSON Marie-Noëlle (ed.), *L'interprétation musicale*, Collection Pensée Musicale dirigée par Jean-Michel Bardez., Sampzon, Editions Delatour France, 2012, 232 p.

MCADAMS Stephen, « Problem-Solving Strategies in Music Composition: A Case Study », *Music Perception*, mars 2004, vol. 21, n° 3, p. 391-429.

MERRICK Linda, *Collaboration between Composers and Performers: British Clarinet Concertos 1990-2004*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009, 176 p.

MION Philippe, NATTIEZ Jean-Jacques et THOMAS Jean-Christophe, *L'Envers d'une oeuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*, Buchet Chastel, 1982, 206 p.

MORIN André, *Cheminer ensemble dans la réalité complexe : La recherche-action intégrale et systémique*, L'Harmattan, 2010, 312 p.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, 1976, 448 p.

NETTL Bruno et RUSSELL Melinda, *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, University of Chicago Press, 1998, 432 p.

NICEPHOR Sylvie (Author), « L'esprit d'une collaboration entre compositeurs et interprètes » dans *Collected Work: Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine : L'Itinéraire en temps réel. Series : Musique et musicologie, 2nd ed. Published by : Paris, France : L'Harmattan, 1998. ISBN: 2-7384-6723-7. Pages: 159-168. (AN: 1999-19130).*, Paris, L'Harmattan, 1998.

NOËL Bernard, « Détails » dans Jacques Roubaud, Bernard Noël et Christine Savinel (eds.), *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 47-96.

NONO Luigi, « Vers Prometeo. Frangments d'un journal de bord » dans *Écrits*, Paris, Christian Bourgois Editeur (coll. « Musique/Passé/Présent »), 1993, p. 268.

NUSS Mathieu, « Attribut qu'est l'écoute – vers Gérard Pesson », *Fusées*, 2011, vol. 20.

OPALKA Roman, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, Paris, Egmont Books Ltd, 1998, 192 p.

OPALKA Roman, « Opalka 1965 / 1 - ∞, rencontre par la séparation », *Le Travail de l'Art*, 1997, hiver 1997, n° 1, p. 100-111.

ÖSTERSJÖ Stefan, *Shut Up « n » Play!: Negotiating the Musical Work*, Malmö Academies of Performing Arts, 2008, 397 p.

PAULL Jennifer, *Cathy Berberian and Music's Muses*, Jennifer Paull, 2007, 337 p.

PAYNE Emily, *The creative process in performance: a study of clarinetists*, Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of Oxford, Angleterre, 2015, 329 p.

PAYNTER John, HOWELL Tim, ORTON Richard et SEYMOUR Peter (eds.), *Companion to contemporary musical thought*, London, Routledge, 1992.

PERRIN Marcel, *Le saxophone son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*, Éditions d'aujourd'hui, 1977, 167 p.

PESSON Gérard, « Anacréontique de l'époque (journal 2012 - extraits) », *larevue **, 2016, p. 149-180.

PESSON Gérard, « Poker au Mont Athos/Ragtime au Klu Klux Klan (journal 2011 - extraits) », *larevue **, 2015, vol. 3.

PESSON Gérard, « Écrire la musique avec Philippe Beck » dans Isabelle Barberis et Gérard Tessier (eds.), *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 26 août - 2 septembre 2013*, Paris, José Corti (coll. « Les Essais »), 2014, p. 369-383.

PESSON Gérard, « Un cœur sample (journal 2010 – extraits) », *larevue **, 2013, vol. 1.

PESSON Gérard, « Le silence et le secret », *Sigila, N 29/Printemps-Ete 2012. le Silence/O Silencio*, 14 mars 2012, n° 29, p. 27-30.

- PESSON Gérard, « Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé » dans *Marcel Proust, une vie en musiques*, Riveneuve éditions., Archimbaud, 2012.
- PESSON Gérard, « Pirogue continuo (journal 2009 - extraits) », *Fusées*, 2011, vol. 20, p. 9-19.
- PESSON Gérard, « Chatterton (journal 2007 - extraits) », *Boudoir & autres*, 2008, vol. 4.
- PESSON Gérard, « Tiens ferme ta couronne (journal 2008 - extraits) », *Boudoir & autres*, 2008, vol. 5.
- PESSON Gérard, « Anatomie de l'envers - pour Daniel Dobbels », *Cahier de danse*, 2007, vol. 20.
- PESSON Gérard, « Du flot heureux - sur Philippe Beck », *Amstra-N-Gallar*, 2007, vol. 14.
- PESSON Gérard, « Leçon de la bonne ténèbre », *Journal du CNSMDP*, 2007, vol. 74.
- PESSON Gérard, « Pour songer le où », *Les Lettres françaises*, 2007, vol. 39.
- PESSON Gérard, « Rester la demoiselle d'honneur (journal 2006 - extraits) », *Boudoir & autres*, 2007, vol. 3.
- PESSON Gérard, « Désolé mais sans traîner », *Boudoir & autres*, 2006, vol. 2.
- PESSON Gérard, « Jonas, Ninive, Dieu et la plante de ricin », *Boudoir & autres*, 2005, vol. 1.
- PESSON Gérard, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*, Paris, Van Dieren, 2004.
- PESSON Gérard, « Pour un auditorium des hauteurs, notes sur Forever Valley », *Analyse musicale*, 2003, vol. 46.
- PESSON Gérard, « Mahler and Debussy: Transcendence and Emotion » dans Donald Mitchell et Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion*, Reprint edition., Oxford; New York, Oxford University Press, 2002.
- PESSON Gérard, « La griffe et l'image », *Musica Falsa*, 1998, vol. 2.
- PESSON Gérard, « Relevés d'appentis », *Musica Falsa*, 1998, vol. 3.
- PESSON Gérard, « Relevés d'appentis II », *Musica Falsa*, 1998, vol. 4.
- PESSON Gérard, *Jean-Marc Singier*, <http://brahms.ircam.fr/jean-marc-singier> , 1997, consulté le 22 août 2016.
- PESSON Gérard, « L'obscurité du concert », *Musica Falsa*, 1997, vol. 1.
- PESSON Gérard, « Ad ora ad ora, journal de Rome (1991) », *Villa Medici - journal de voyage*, 1992, 14 / 15.
- PESSON Gérard, « Stravinsky, une œuvre de passage (Three songs from William Shakespeare) », *Entretiens*, 1986, n° 1.

- PESSON Gérard, « Héraclite, Démocrite et la Méduse (dossier Salvatore Sciarrino) », *Entretiens*, 1986, n° 1.
- PESSON Gérard, *Musique et Société dans l'œuvre de Marcel Proust*, Mémoire de maîtrise de Musicologie, Paris IV Sorbonne, Paris, 1980, 300 p.
- PESSON Gérard, « De trois quarts dos, autoportrait », *Symphonia*, n° 8.
- PISTONE Danièle, « Interprétation et création dans l'imaginaire musical français contemporain » dans Mara Lacchè (ed.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris :, Harmattan, 2006, p. 59-70.
- POHJANNORO Ulla, « Inspiration and decision-making: A case study of a composer's intuitive and reflective thought », *Musicae Scientiae*, 1 juin 2014, vol. 18, n° 2, p. 166-188.
- PORTER E. G., « Schubert's song workshop », *Music and Letters*, 1958, XXXIX, n° 2, p. 143-147.
- POVEL Dirk-Jan, « Temporal structure of performed music », *Acta Psychologica*, 1 juin 1977, vol. 41, n° 4, p. 309-320.
- PRESSING Jeff, « Improvisation: methods and models », *John A. Sloboda (Hg.): Generative processes in music*, Oxford, 1988, p. 129-178.
- PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Édition Gallimard de 1990 (coll. « A la recherche du temps perdu »), 1927, 447 p.
- RAMUZ Charles Ferdinand, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Rezé, Séquences (coll. « Collection ramuzienne »), 1997, 93 p.
- RAVET Hyacinthe, *L'orchestre au travail : interprétations, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015, 384 p.
- RAVET Hyacinthe, « L'interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », *Musurgia*, 2005, XII, n° 4, p. 5-18.
- REPP Bruno Hermann, « Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists », *The Journal of the Acoustical Society of America*, août 1990, vol. 88, n° 2, p. 622-641.
- RINK John, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1995, 308 p.
- RINK John, SPIRO Neta et GOLD Nicolas, « Motive, gesture and the analysis of performance » dans Anthony Gritten et Elaine King (eds.), *New Perspectives on Music and Gestures*, Angleterre, Ashgate (coll. « SEMPRES Studies in the Psychology of Music »), 2011, p. 267-293.
- ROCHE Heather, *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*, thèse de doctorat, University of Huddersfield, Royaume-Uni, 2011, 164 p.

- ROCHE Heather, *A Collaborative History of the Clarinet: Mozart / Stadler*, <http://heatherroche.net/2014/08/22/a-collaborative-history-of-the-clarinet-mozart-stadler/>, consulté le 16 janvier 2016.
- ROE Paul, *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*, thèse de doctorat, University of York, Royaume-Uni, 2007.
- RORIVE Jean-Pierre, *Adolphe Sax : Sa vie, son génie inventif, ses saxophones, une révolution musicale*, Gerard Klopp, 2014, 228 p.
- RORTY Richard (ed.), *The Linguistic turn: essays in philosophical method*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, 407 p.
- ROUBAUD Jacques, « Le Nombre d'Opalka » dans *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 27-46.
- ROUBAUD Jacques, NOEL Bernard et SAVINEL Christine, *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, 128 p.
- SAINT-ARROMAN Jean, *L'interprétation de la musique française : 1661-1789*, Honoré Champion, 1988, 646 p.
- SALLIS Friedemann, *Music Sketches*, Cambridge University Press, 2015, 297 p.
- SALLIS Friedemann, « Fleurs recyclées », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 45-58.
- SAM HAYDEN et WINDSOR Luke, « Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century », *Tempo*, 2007, vol. 61, n° 240, p. 28-39.
- SAPP Craig Stuart, *Computational Methods for the Analysis of Musical Structure*, Thèse de doctorat, Stanford University, EAU, 2011, 157 p.
- SAVINEL Christine, « Opalka ou l'éthique de l'assignation » dans Jacques Roubaud et Bernard Noel (eds.), *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 5-26.
- SAWYER R. Keith et DEZUTTER Stacy, « Distributed creativity: How collective creations emerge from collaboration. », *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2009, vol. 3, n° 2, p. 81-92.
- SAXTON Robert, « The Process of Composition from Detection to Confection » dans Dr Wyndham Thomas (ed.), *Composition-Performance-Reception: Studies in the Creative Process in Music*, New edition., Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt, Ashgate Publishing Limited, 1998, p. 1-16.
- SCHAEFFER Pierre, *A la recherche de la musique concrète*, Seuil, 1952, 232 p.
- SCHECHNER Richard, « Broadening the Broad Spectrum », *TDR: The Drama Review*, 2010, vol. 54, n° 3, p. 7-8.
- SCHMALFELDT Janet, « On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5 », *Journal of Music Theory*, 1985, vol. 29, p. 1-31.

- SEASHORE Carl E, *Psychology of music*, New York, Dover Publications 1967, 1938.
- SENNETT Richard, *The Craftsman*, États-Unis, Yale University Press, 2008, 326 p.
- SHAFFER L. H., « Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in motor programming », *Cognitive Psychology*, 1981, vol. 13, n° 3, p. 326-376.
- SLOBODA John, « Do psychologists have anything useful to say about composition? », Montpellier, L'Harmattan, 2001, 1995.
- SLOBODA John, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Reprint edition., Clarendon Press, 1986, 300 p.
- SLOBODA John A., *L'esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique*, Belgique, Editions Mardaga, 1988, 404 p.
- SMALL Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998, 246 p.
- SMITH Jonathan A., « Beyond the divide between cognition and discourse: Using interpretative phenomenological analysis in health psychology », *Psychology & Health*, 1 février 1996, vol. 11, n° 2, p. 261-271.
- SMITH Jonathan A., JARMAN M. et OSBORNE M., « Doing interpretative phenomenological analysis » dans Michael Murray et Kerry Chamberlain (eds.), *Qualitative Health Psychology: Theories and Methods*, Revised ed. edition., London ; Thousand Oaks, Calif, SAGE Publications Ltd, 1999.
- SPRENGER-OHANA Noémie, « L'évolution d'un projet compositionnel en relation avec son environnement », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 92-108.
- SPRENGER-OHANA Noémie et TIFFON Vincent, « Traiettorìa, l'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa », *Revue de musicologie*, 2013, vol. 98, n° 1, p. 193-220.
- STOCK Jonathan, « Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation » dans Eric Clarke et Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, p. 15-34.
- STOWELL Robin, *Performing Beethoven*, Cambridge University Press, 1994, 274 p.
- SUDNOW David, *Ways of the Hand: A Rewritten Account*, MIT Press, 2002.
- SUDNOW David, *Ways of the Hand*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1993, 1978, 171 p.
- SUNDBERG Johan (ed.), *Studies of music performance*, Stockholm, Sweden, The Academy of Music (coll. « Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music »), 1983, 186 p.
- TARUSKIN Richard, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, 1 edition., New York, Oxford University Press, 1995, 392 p.

THÉBERGE Paul, « Exploring the creative process: hypermedia tools for understanding contemporary composition “Creation and perception of a contemporary musical work: The Angel of Death by Roger Reynolds” », *Circuit*, 2005, vol. 18, n° 2, p. 75-83.

THEUREAU Jacques, « Les entretiens d’autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et les programmes de recherche “cours d’action” » dans *Revue Anthropologie des connaissances, Vol. 4: 2010*, Paris, Archives contemporaines & Sté. anthropologie des connaissances, 2014, p. 287-322.

THOMAS Philip, « A prescription for action » dans James Saunders (ed.), *The Ashgate research companion to experimental music*, Farnham, England ; Burlington, VT, Ashgate (coll. « Ashgate research companion »), 2009, p. 77-98.

THOMOPOULOS Stéphanos, *Le piano xénakien Des concepts au langage instrumental : enjeux pour l’interprétation*, Musique - Recherche et Pratique, Paris Sorbonne et Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paris, 2013, 291 p.

TODD Neil, « A Model of Expressive Timing in Tonal Music », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1 octobre 1985, vol. 3, n° 1, p. 33-57.

TOSI Michèle, « *Forever Valley*, opéra de chambre de Gérard Pesson : un théâtre du retrait », *Analyse musicale*, 2003, vol. 46.

TRAUBE Caroline, « La notation du timbre instrumental : noter la cause ou l’effet dans le rapport geste-son », *Circuit*, vol. 25, n° 1, p. 21-37.

UNGER Max et WAGER Willis, « From Beethoven’s Workshop », *The Musical Quarterly*, 1938, vol. 24, n° 3, p. 323-340.

URQUIZA Mikel, *Deux regards sur Emily Dickinson – « Least Bee » de Stefano Gervasoni et « Purple Programme » de Gérard Pesson*, Mémoire du prix d’analyse, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2015.

VARELA Francisco J., ROSCH Eleanor et THOMPSON Evan, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, 1992, 334 p.

VEILHAN Jean Claude, *Les règles de l’interprétation musicale à l’époque baroque (XVIIe-XVIIIe s.), générales à tous les instruments*, A. Leduc, 1977, 114 p.

VERMAELEN Denis, « Vue sur l’atelier d’Elliott Carter (à partir du Triple Duo) », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 26-31.

VIGNAL Marc (ed.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, 1078 p.

VINAY Gianfranco, « Vue sur l’atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo)* », *Circuit*, 2008, vol. 18, n° 1, p. 15-20.

VIRET Jacques, « Entre sujet et objet. L’herméneutique musicale comme méthodologie de l’écoute » dans *Approches herméneutiques de la musique*, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 283-296.

WALTHER Benoît, *Les annotations dans le matériel de l'Ensemble InterContemporain*, Mémoire d'histoire de la musique, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 2006.

WEEKS Peter, « A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk », *Research on Language and Social Interaction*, 1 juillet 1996, vol. 29, n° 3, p. 247-290.

WEISS Marcus et NETTI Giorgio, *The Techniques of Saxophone Playing*, Barenreiter-Verlag Karl Votterle, 2010, 188 p.

WINDSOR Luke, « Data Collection, Experimental Design, and Statistics in Musical Research » dans Eric Clarke et Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford ; New York, OUP USA, 2004, p. 197-222.

WINDSOR W. Luke et CLARKE Eric F., « Expressive timing and dynamics in real and artificial musical performances: Using an algorithm as an analytical tool », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1997, vol. 15, n° 2, p. 127-152.

ZASLAW Neal, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*, Clarendon Press, 1989, 640 p.

Aides à l'écriture d'oeuvres musicales originales (ex-Commandes d'Etat), <http://www.cdmc.asso.fr/fr/vie-professionnelle/aides-ecriture-oeuvres-musicales-originales-ex-commandes-etat> , 13 janvier 2016, consulté le 20 février 2017.

Boudoir & autres, <http://www.francemusique.fr/emission/boudoir-autres> , 18 juin 2013, consulté le 23 août 2016.

MuTeC - Musicologie des techniques de composition contemporaines - APM, <http://apm.ircam.fr/mutec/>, consulté le 15 février 2016.

Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP), <http://www.cmcp.ac.uk/>, consulté le 12 janvier 2016.

Search Audio/Video - Ressources, <http://medias.ircam.fr/search/?q=tcpm>, consulté le 26 juillet 2016.

Research projects, <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2.html>, consulté le 1 août 2016.

Studies, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/p6.html>, consulté le 1 août 2016.

GEMME, <http://geste.hypotheses.org/gemme>, consulté le 1 août 2016.

Performance and Analysis Interest Group (PAIG), <https://smtpaig.wordpress.com/>, consulté le 1 juillet 2016.

IPA, <http://www.ipa.bbk.ac.uk/>, consulté le 3 août 2016.

About ORCiM, <http://www.orpheusinstituut.be/en/research/about-orcim>, consulté le 3 août 2016.

Publicaties || *Orpheus Institute*,

<http://www.orpheusinstituut.be/en/publications/experimental-systems>, consulté le 29 septembre 2015.

The unclear boundary between David Tudor and John Cage - The piano in my life,

<http://rosewhitemusic.com/piano/2013/12/22/unclear-boundary-david-tudor-john-cage/>, consulté le 16 janvier 2016.

New complexity – The Rambler, <https://johnsonsrambler.wordpress.com/tag/new-complexity/>, consulté le 7 août 2016.

2013 Conversations with Artists: Pierre-Laurent Aimard and Marco Stroppa,

<https://soundcloud.com/edintfest/2013-conversations-pierrelaurentaimardmarcstroppa>, consulté le 15 septembre 2015.

Suivi de la conception collective d'un « Quatuor augmenté » - APM,

<http://apm.ircam.fr/quatuor/>, consulté le 15 septembre 2015.

France Musique - Page 5, <http://www.regardfc.com/t9p40-france-musique>, consulté le 23 août 2016.

Non à la chasse aux sorcières sur France Musique, </breve/non-a-la-chasse-aux-sorcieres-sur-france-musique>, consulté le 18 mars 2017.

Claude Delangle - Répertoire, <http://www.sax-delangle.com/repertoire/>, consulté le 18 mars 2017.

Logiciel NVivo pour la recherche qualitative | QSR International,

<http://www.qsrinternational.com/nvivo-french>, consulté le 16 janvier 2017.

Roman Opalka - Site Officiel - Statement,

<http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr>, consulté le 6 mars 2017.

Index

- Adorno, Theodor W., 40
- Aimard, Pierre-Laurent, 31, 32, 55, 61, 81, 91
- Alferi, Pierre, 105, 109, 213
- Amabile, Teresa, 66, 77
- Andreyev, Elena, 104, 111, 287, 289
- Archbold, Paul, 66, 90
- Baba, Misaki, 84
- Badiou, Alain, 49, 192
- Balanchine, George, 193
- Barrett, Margaret, 66
- Barthes, Roland, 33, 71, 108, 122
- Bartók, Béla, 54
- Baschet, Florence, 61, 62, 63, 64, 88, 90, 92, 94, 97
- Bateson, Gregory, 77, 82, 132
- Bayle, François, 81
- Bayley, Amanda, 20, 24, 37, 38, 43, 58, 65, 66, 77, 79, 88, 89, 90, 136
- Beck, Philippe, 104, 105
- Becker, Howard, 38
- Beethoven, Ludwig von, 13, 14, 30, 37, 38, 41, 42, 43
- Bengtson, Igmarr, 37
- Benjamin, George, 55, 74
- Benjamin, Walter, 34
- Berberian, Cathy, 54
- Berio, Luciano, 54, 64, 114, 115, 118, 189
- Berliner, Paul F., 77
- Bernstein, Leonard, 115
- Bevilacqua, Frédéric, 61
- Bittencourt, Pedro, 33, 46, 70, 81, 82, 83, 88, 89, 90
- Bizet, Georges, 115
- Bonnet, Antoine, 103
- Born, Georgina, 25, 39, 46, 74, 76, 102
- Boukhatem, Benachir, 84
- Boulez, Pierre, 12, 23, 55, 94, 113, 115, 116, 117
- Bowen, Jose, 42
- Brahms, Johannes, 54, 59
- Braque, Georges, 193
- Braun, Virginia, 77
- Brelet, Gisèle, 26, 34, 47, 48, 49, 51, 52, 192
- Britten, Benjamin, 54
- Brown, Guy, 19
- Buscatto, Marie, 38
- Cage, John, 55
- Campos, Rémy, 12, 26, 30, 31, 39
- Carter, Elliott, 23, 45, 46
- Cauillier, Joëlle, 27, 36

Cervino, Alessandro, 32, 44, 45, 46
 Cesari, Matteo, 58, 65, 84
 Chopin, Frédéric, 37, 59
 Chostakovitch, Dimitri, 115
 Chouillet, Denis, 111, 292
 Chouvel, Jean-Marc, 40, 41, 42, 43, 81, 117
 Cippolone, Elvio, 23
 Clarke, Eric, 17, 20, 24, 25, 32, 33, 36, 40, 41, 42, 45, 52, 55, 57, 59, 67, 68, 74, 76, 77, 80, 82, 85, 88, 89, 90, 97, 100, 119, 132
 Clarke, Michael, 20, 24, 58
 Clarke, Victoria, 77
 Collins, Dave, 17, 18, 19, 30, 77
 Collins, Peter, 77
 Combelle, François, 113
 Cook, Nicholas, 17, 20, 24, 27, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 49, 52, 55, 57, 59, 74, 77, 80, 100, 119
 Creston, Paul, 115
 Csikszentmihalyi, Mihaly, 77
 Daïnobu, Ryo, 5, 84, 90, 93, 94, 95, 96, 116, 132, 143, 161, 274
 Dauvergne, Antoine, 109
 Davidson, Jane, 37, 43, 45
 De Souza, Jonathan, 79
 Debussy, Claude, 14, 52, 105, 115, 148, 165, 166, 274
 Deffayet, Daniel, 113
 Delalande, François, 16, 17, 19, 40, 44
 Delangle, Claude, 113, 114, 115, 116
 Deliège, Célestin, 17, 50
 Denisov, Edison, 114, 115
 Désenclos, Alfred, 115
 DeZutter, Stacy, 67
 Dickinson, Emily, 105, 109
 Doffman, Mark, 25, 67, 68, 69, 77, 85, 97, 136
 Dolmetsch, Arnold, 29
 Donatoni, Franco, 55, 115
 Donin, Nicolas, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 33, 35, 36, 41, 42, 43, 48, 49, 53, 60, 61, 62, 63, 64, 88, 89, 91, 97, 100, 107, 120, 133, 136, 162, 189
 Dorian, Frederick, 12, 13, 14, 29, 48
 Downer, Lucy, 79
 Dreyfus, Laurence, 30, 31
 Dunsby, Jonathan, 39
 Dupont, Maÿlis, 61, 62, 63, 119
 Durieux, Frédéric, 93, 114, 116
 Eaglestone, Barry, 19, 100
 Eco, Umberto, 33, 51, 71, 72
 Eggebrecht, Hans, 33
 Eliot, T.S. (Thomas Stearns), 109
 Evangelista, José, 23
 Fauré, Gabriel, 106, 293
 Feneyrou, Laurent, 15, 31, 104
 Ferneyhough, Bryan, 34, 56, 58, 65, 66, 84, 91

Finnis, Edmund, 78
 Finnissy, Michael, 20, 24, 37, 43, 58, 65, 66, 74, 77, 91
 Fish, Stanley, 33
 Fitch, Fabrice, 20, 59, 63, 83, 88, 89, 90, 94
 Ford, Andrew, 66, 90, 91
 Ford, Nigel, 19
 Franchomme, Auguste-Joseph, 59
 Freud, Sigmund, 13
 Frisk, Henrik, 72
 Furtwängler, Wilhelm, 40
 Gabrielsson, Alf, 37
 Gallinat, Anselma, 77
 Gauchat, Misael, 166, 190, 191, 228, 229, 236
 Gershwin, Georges, 115
 Gervasoni, Stefano, 23, 91, 105, 114, 116
 Gibson, James, 33, 68, 72, 77
 Glazounov, Alexander, 115
 Globokar, Vinko, 50, 51
 Godlovitch, Stan, 38, 51
 Godøy, Rolf Inge, 36
 Goehr, Alexander, 78
 Goldszmidt, Samuel, 61, 62, 64, 97
 Graf, Max, 12, 13, 14, 22
 Grisey, Gérard, 15, 23, 114
 Guba, Egon, 100
 Guéry, Hubert, 103
 Guest, Greg, 77
 Guin, Elisabeth Le, 79
 Guye, Jean-Philippe, 103
 Hafez (Khouajeh Chams ad-Din Mohammad Hafez-e Chirazi), 67
 Harrison, Bryn, 20, 55, 56, 57, 59, 65, 88, 90, 100, 119
 Harvey, Jonathan, 23
 Hayden, Sam, 66, 74
 Heft, Harry, 68, 72
 Heifetz, Jascha, 28, 29
 Hervé, Jean-Luc, 23, 107
 Heyde, Neil, 20, 59, 63, 83, 88, 89, 90, 94
 Ingold, Tim, 44, 68, 77
 Jamason, Corey, 26, 27, 52, 53
 Jameson, Philip, 74
 Jarrell, Michaël, 23, 114, 115, 118
 Jauss, Hans Robert, 33, 40
 Joachim, Joseph, 54, 59
 Jodlowski, Pierre, 114, 115
 Johnson, Evan, 79
 John-Steiner, Vera, 67, 70, 71, 72, 74, 77, 119, 155, 193
 Jolas, Betsy, 103, 114
 Kaltenecker, Martin, 103, 104, 260, 269
 Kanga, Zubin, 51, 70, 73, 74, 75, 76, 81, 84, 89, 92, 94, 119
 Karpen, Richard, 72

Koechlin, Charles, 23, 117
 Korevaar, David, 41
 Kurtág, György, 23
 Lacchè, Mara, 26, 27, 52, 53
 Lachenmann, Helmut, 59, 63
 Landowska, Wanda, 29
 Le Guin, Elizabeth, 36
 Leech-Wilkinson, Daniel, 30, 38, 42
 Leman, Marc, 36
 Lemouton, Serge, 61
 Leong, Daphne, 41
 Leroux, Philippe, 20, 21, 22, 23, 25, 60,
 61, 62, 88, 92, 97, 114, 120, 136
 Lester, Joel, 41
 Levinas, Michaël, 114
 Lhermet, Vincent, 84
 Ligeti, György, 55
 Lim, Liza, 67, 68, 69, 77, 80, 90, 92, 94,
 95, 97
 Lincoln, Yvonna S., 100
 Lisboa, Tania, 32, 46
 Lowe, Bethany, 40
 MacQueen, Kathleen M., 77
 Malec, Ivo, 103
 Mallarmé, Stéphane, 109
 Mangs, Love, 71, 72, 73
 Massenet, Jules, 115
 Maurice, Paule, 115
 McAdams, Stephen, 18, 19, 21, 24
 Merrick, Linda, 69, 70, 83, 88
 Milhaud, Darius, 115
 Miller, Henri, 193
 Mion, Philippe, 15, 16, 17, 100
 Molino, Jean, 98
 Moore, Adrian, 19
 Morin, André, 82
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 30, 54
 Mule, Marcel, 113
 Murail, Tristan, 23
 Murphy, Patrick, 66
 My, Dominique, 111, 283, 284, 285, 286
 Namey, Emily E., 77
 Nattiez, Jean-Jacques, 15, 16, 17, 71, 72,
 98, 100
 Nelson, Edward, 172
 Nicolas, François, 33, 103
 Nin, Anais, 193
 Nodaïra, Ichiro, 114, 115
 Noël, Bernard, 101, 172, 173
 Nono, Luigi, 117
 Nørgård, Per, 71, 72
 Nouno, Gilbert, 23, 60
 Nuhn, Ralf, 19
 Ólafsson, Víkingur, 78
 Olofsson, Kent, 71

Opalka, Roman, 101, 143, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 189, 195, 196, 197, 198, 201, 203, 204, 210, 213, 265, 269, 277, 278, 279, 280, 326

Östersjö, Stefan, 27, 28, 38, 44, 48, 49, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 81, 88, 89, 92, 94, 95, 100, 119

Parmegiani, Bernard, 15, 16, 17, 21, 100

Pay, Antony, 78

Payne, Emily, 50, 66, 70, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 88, 89, 94, 95, 192

Peano, Giuseppe, 171

Pears, Peter, 54

Penna, Sandro, 109, 111, 283, 290

Pesson, Gérard, 6, 7, 8, 9, 84, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 210, 212, 213, 214, 224, 225, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 242, 243, 244, 250, 257, 261, 263, 268, 269, 270, 273

Picasso, Pablo, 193

Pierné, Gabriel, 115

Pistone, Danièle, 26, 28

Planas, Nick, 79

Pohjannoro, Ulla, 20, 21

Pollett, Patricia, 66

Povell, Dirk-Jan, 37

Pozniak, Alex, 75

Proust, Marcel, 105, 109, 124, 170, 197, 198, 290

Rabelais, François, 59

Ravel, Maurice, 27, 41, 115, 198

Ravet, Hyacinthe, 38, 43, 44, 49, 102

Redonnet, Marie, 109

Repp, Bruno Hermann, 37, 42

Reynolds, Roger, 19, 24

Riehm, Rolf, 71, 72

Rink, John, 30, 33, 35, 37, 40, 41, 42, 48, 77

Roche, Heather, 54, 70, 83, 84

Roe, Paul, 69, 70, 83, 88

Rosman, Carl, 79

Roubaud, Jacques, 101, 170, 171, 172, 203, 265

Sacher, Paul, 15, 64

Sapp, Stuart, 42

Savinel, Christine, 171

Sawyer, Keith, 67

Sax, Adolphe, 112, 113, 128

Saxton, Robert, 59

Schaeffer, Pierre, 81, 107

Schenker, Heinrich, 40

Schlatter, Christian, 172

Schmalfeldt, Janet, 41

Schmitt, Florent, 115

Schoenberg, Arnold, 27

Schrödinger, Erwin, 217
 Schubert, Franz, 13
 Sciarrino, Salvatore, 23, 58, 81, 84, 103, 105, 120
 Seashore, Carl, 36
 Sellars, Elizabeth, 66
 Sennett, Richard, 12, 44, 100
 Shaffer, L. H., 37
 Simpson, Mark, 78
 Sloboda, John, 17, 18, 20, 21, 32, 43, 50
 Smith, Jonathan, 45
 Sprenger-Ohana, Noémie, 23, 61
 Stadler, Anton, 54
 Stock, Jonathan, 77
 Stockhausen, Karlheinz, 55, 115
 Stravinsky, Igor, 27, 103, 105, 106, 120, 193
 Stroppa, Marco, 23, 55, 61, 114, 116
 Sudnow, David, 36, 38, 45, 79, 156
 Sundberg, Johan, 32, 37
 Székely, Zoltán, 54
 Tanada, Fuminori, 115
 Taruskin, Richard, 30
 Texier, Marc, 103
 Tharaud, Alexandre, 109, 111, 289, 291
 Theureau, Jacques, 20, 21, 22, 23, 41, 42, 49, 60, 61, 62, 64, 88, 97, 120, 133, 136
 Thomas, Jean-Christophe, 15, 16
 Thomas, Philip, 55, 56, 57, 58, 59, 100
 Thomopoulos, Stephanos, 84
 Tiffon, Vincent, 23, 61
 Todd, Neil, 37
 Tomasi, Henri, 115
 Tosi, Michèle, 104
 Tudor, David, 54, 55
 Urfé, Honoré d', 109
 Vaggione, Horacio, 81, 82
 Valade, Pierre-André, 41
 Varela, Francisco, 82
 Villa, André, 82
 Villa-Lobos, Heitor, 115, 117
 Viney, Liam, 66
 Wagner, Richard, 13, 23
 Weeks, Peter, 38, 43
 Whale, Marcus, 74
 Windsor, Luke, 42, 66, 74
 Xenakis, Iannis, 15, 84, 115
 Young, David, 75
 Zimmermann, Bernd Alois, 23

Table des matières

Sommaire	3
Introduction.....	5
I Compositeur et interprète : activités à l'étude	11
I.1 L'atelier du compositeur : de l'étude des esquisses à l'observation <i>in vivo</i>.....	12
I.1.1 L'atelier du musicien : prémices de l'étude du processus de composition.....	12
I.1.2 L'étude des esquisses.....	14
I.1.3 Importance et limites des écrits de compositeurs et des données anciennes	15
I.1.4 Études <i>in vivo</i> : premiers cas, le GRM des années 1980	16
I.1.5 Contribution et scepticisme des psychologues	17
I.1.6 Le tournant des années 2000.....	18
I.1.7 Les études Françaises : de Philippe Leroux au projet MuTeC	20
I.1.8 Organisation internationale des recherches sur le processus créateur en musique	24
I.2 L'atelier de l'interprète : fabrique des œuvres ?	26
I.2.1 Interprète, compositeur et répertoire : une histoire de dissociations	26
I.2.2 Pratique historiquement informée : des enjeux contemporains ?	29
I.2.3 Un tournant performatif.....	32
I.2.3.1 Émergence des <i>performance studies</i>	32
I.2.3.2 Une musicologie empirique ?.....	35
I.2.4 Interprétation et analyse.....	39
I.2.4.1 Analyse théorique et interprétation	40
I.2.4.2 Analyse de l'interprétation	41
I.2.5 Interprètes chercheurs : enjeux de l'auto-observation	44
I.2.6 Exécution, <i>performance</i> et interprétation	47
I.2.7 L'interprétation comme activité créatrice.....	49
I.3 Regards sur collaborations entre compositeurs et interprètes	54
I.3.1 À l'intersection des processus	54
I.3.2 Premières études de cas	55
<i>Être-temps</i>	55
<i>Le Songe de Panurge</i>	59
I.3.3 L'interprète à l'IRCAM : le quatuor augmenté	60
<i>Streicher Kreiss</i> de Florence Baschet	61
I.3.4 Études britanniques : <i>New Complexity</i> et poésie persane	65
Finnissy-Kreutzer	65
Ferneyhough-Arditti	66
<i>The Scattering of Light</i>	66
<i>Tongue of the Invisible</i>	67
I.3.5 Auto-ethnographie et séries d'études sur la création musicale collaborative	69
L'œuvre négociée selon Stefan Östersjö	70
La réalisation pianistique selon Zubin Kanga	74
Le regard extérieur d'Emily Payne.....	76
L'interprétation participative selon Pedro Bittencourt	81
I.3.6 Récapitulation thématique	85
I.3.6.1 Localisation, spécialité des auteurs et orientation méthodologique	88
I.3.6.2 Point de vue, place de l'interprète et phase étudiée	89
I.3.6.3 L'œuvre et la recherche : esthétique et effectif	90
I.4 Conclusion : vers une nouvelle étude de cas.....	93
I.4.1 Ryo Daïnobu et les origines de la recherche	93
I.4.2 Paramètres d'une œuvre nouvelle.....	94
I.4.2.1 Expérimentation <i>versus</i> normalité.....	94
I.4.2.2 Sollicitation de Gérard Pesson, compositeur, et contrainte instrumentale	95
I.4.2.3 Paysage de la recherche et choix méthodologiques	97

II	Fabrication d'une œuvre : <i>Blanc mérité</i>.....	101
II. 1	Vers l'œuvre : contextualisation	102
II. 1. 1	Gérard Pesson, compositeur	102
II. 1. 1. 1	Repères biographiques et bibliographiques	103
II. 1. 1. 2	<i>Cran d'arrêt, Boudoir</i> : compositeur et diariste	105
II. 1. 1. 3	Le catalogue et les interprètes de Gérard Pesson	109
II. 1. 2	Saxophoniste et destinataire de l'œuvre	112
II. 1. 2. 1	Repères historiques	112
II. 1. 2. 2	La classe du conservatoire aujourd'hui	113
II. 1. 2. 3	Œuvres de référence et création contemporaine	115
II. 1. 2. 4	Saxophone et ensemble instrumental	117
II. 1. 3	Ateliers en présence	119
II. 1. 3. 1	L'atelier de Gérard Pesson	120
	Les sept modalités du travail compositionnel	121
	Le lieu et les outils de la composition	122
	Interactions dans l'atelier	124
II. 1. 3. 2	Atelier de saxophoniste	125
	Modalités du travail instrumental	125
	1 Le travail purement instrumental, sans œuvre	125
	2 Le travail sur les œuvres	126
	Les lieux et les outils de l'interprétation	127
	Interactions dans l'atelier	130
II. 1. 4	Récapitulation : activités, répertoires et perspective de l'œuvre nouvelle	132
II. 2	Sept années d'interactions.....	133
II. 2. 1	Modalités d'observation	133
II. 2. 1. 1	Processus créateur et interactions : définition d'un axe d'observation	133
II. 2. 1. 2	Méthodologie de collectage et de traitement des données	134
	Revue typologique et quantitative	134
	Traitement initial des données	136
II. 2. 2	Fabrication de <i>Blanc mérité</i> : chronologie d'un processus.....	138
II. 2. 2. 1	Place de la partition	138
II. 2. 2. 2	Déroulement	142
	Phase I, étape 1 : lancement	142
	Phase I, étape 2 : contours de l'œuvre	143
	Phase I, étape 3 : avec l'ensemble Cairn	144
	Phase I, étape 4 : commande obtenue	144
	Phase I, étape 5 : vers la partition	145
	Phase II, étape 1 : <i>Blanc mérité</i> , première version	146
	Phase II, étape 2 : <i>Blanc mérité</i> , version révisée	148
	Phase II, étape 3 : achèvement de la partition	148
	Récapitulation	148
II. 2. 3	Accordage entre compositeur et interprète	152
II. 2. 3. 1	Vers une écoute commune.....	153
II. 2. 3. 2	La communication par le son instrumental	155
II. 2. 3. 3	Récapitulation : accordage, états de l'œuvre et activités	159
II. 2. 4	Des contraintes partagées	160
II. 2. 4. 1	Réalisation matérielle	161
II. 2. 4. 2	Créer sous observation	162
II. 2. 4. 3	Le saxophone et le problème soliste	164
II. 2. 4. 4	Roman Opalka (1931-2011)	166
II. 2. 5	Un artisanat à quatre mains.....	176
II. 2. 5. 1	Modalités d'interactions	176
II. 2. 5. 2	Les interprètes acteurs de la notation	183
	L'expertise de l'instrumentiste	184
	Double genèse et collaboration.....	189
	Finalisation du texte et relecture.....	190
II. 2. 5. 3	Le compositeur acteur de l'œuvre jouée	190
	La partition comme lieu à habiter	191

Le compositeur en répétition	192
II. 3 L'interprète et l'œuvre	195
II. 3. 1 Œuvre projetée	195
II. 3. 1. 1 Les contours de l'œuvre	196
II. 3. 1. 2 Projet esthétique	196
Notes d'intention et orientations stylistiques	197
<i>Blanc mérité</i> et le dialogue entre les œuvres	198
II. 3. 1. 3 Décrire pour écrire	201
II. 3. 1. 4 Matières et matériaux	203
Idées de matières.....	204
Trames et rubans	204
Pulsation et tactus	204
Matériau instrumental : œuvre jouée et œuvre projetée	205
1. Description d'une idée musicale, et improvisation libre	205
2. Exploration instrumentale et improvisation orientée	206
3. Validations et sons multiples.....	209
II. 3. 1. 5 Plan et synthèse	213
II. 3. 2 Œuvre écrite	218
II. 3. 2. 1 Du manuscrit à l'édition	224
Les manuscrits de <i>Blanc mérité</i>	224
Édition de <i>Blanc mérité</i>	228
II. 3. 2. 2 <i>Blanc mérité</i> version 2	235
Étendue des modifications	236
Durées	239
Changements d'objets.....	242
II. 3. 2. 3 Le saxophone et les objets de <i>Blanc mérité</i>	245
Forme continue et articulation	245
Impacts et résonances	249
Périodicité et <i>tactus</i>	253
Harmonie, timbre et orchestration	257
Origines instrumentales	265
II. 3. 3 Vers l'œuvre entendue	270
Conclusion	277
Annexes	282
Annexe 1 : Catalogue des œuvres de Gérard Pesson	282
Annexe 2 : notices et notes de programme par Gérard Pesson	293
Bibliographie	294
Index.....	316
Table des matières.....	322

Entre compositeur et interprète : analyse d'un processus de fabrication d'une œuvre

Résumé

À la croisée des études sur les processus créateurs en musique et sur l'interprétation (*performance studies*), la recherche interroge le rôle de l'interprète dans la création contemporaine. L'œuvre musicale est considérée selon quatre états (œuvre projetée, écrite, jouée et entendue) et selon les interactions intervenant dans le processus de création, particulièrement entre compositeur et interprète en situation de collaboration directe.

L'étude de cas au centre de ce travail est la création d'une œuvre nouvelle avec le compositeur Gérard Pesson, *Blanc mérité* (d'après Roman Opalka) pour saxophone et ensemble, dont la genèse est documentée dans une perspective « auto-ethnographique ». Le processus, étalé sur sept années, génère une importante quantité de données dont le traitement et l'analyse impliquent le développement d'outils méthodologiques adaptés.

Permettant de retracer l'origine et la place des interactions dans la genèse des objets constitutifs de l'œuvre, la recherche apporte des éclairages sur la dimension infralinguistique du travail et participe à la réflexion sur les enjeux de la création artistique dans sa dimension collaborative.

Mots-clés : création ; musique contemporaine ; composition ; interprétation ; performance ; collaboration ; interaction ; saxophone ; processus ; Pesson ; Opalka ; Blanc mérité ; auto-ethnographie ; base de données ; analyse quantitative ; analyse qualitative ; infralinguistique.

Between Composer and Performer: Analyzing a Process of Making a New Work

Summary

Drawing on studies focused on creative processes in music as well as performance, the research questions the performer's role in contemporary creation. The creative process is considered here as evolutions of the musical work between four interconnected stages: work as project, work as score, work as sound production and work as sound perception, among which the nature of the interactions between actors evolves constantly.

The main case study is the creation of a new work with composer Gérard Pesson. *Blanc mérité* (referring to Roman Opalka), for saxophone and ensemble, is observed and analysed by the dedicatee all along a seven years process. Adopting an "autoethnographic" point of view and a "naturalistic" approach, the research draws upon data collected since the project's premises, by recording exhaustively the interactions between composer and performer. Quantitative and qualitative analysis methods are applied to the amount of verbal data, and crossed with musical analysis of the scores and recordings.

Allowing to retrace origins of musical objects as well as interactions in their genesis, the research enlightens an "infralinguistic" dimension of the artistic work and therefore takes part in the reflection about creative collaboration.

Keywords : creation; contemporary art music; composition; interpretation; performance; collaboration; interaction; saxophone; process; Pesson; Opalka; Blanc mérité; auto-ethnography; database; qualitative analysis; quantitative analysis; infralinguistic.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique – Recherche et Pratique