

# DE LA « MUSIQUE

MUSIQUES / ENTRETIEN AVEC LUC FERRARI

Grand dynamiteur de traditions, Luc Ferrari n'en est pas pour autant un terroriste, et c'est aussi ce qui rend l'homme et sa musique si marquants. A la fois accueillant et insaisissable (en témoignent les dix-huit *Autobiographies* qu'il a rédigées au cours de sa carrière), lunaire et désespéré, pétri de gaieté et de culture, de raffinement et d'invention, Ferrari parcourt le monde en colère et en poète. Le soixante-quinzième anniversaire du compositeur est l'occasion de rendre justice à son œuvre essentielle.

David Sanson

# ANECDOTIQUE » À L'ARYTHMIE



## LE HASARD AVEC DÉTERMINATION

A l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire et de plusieurs parutions discographiques, nous avons rencontré le compositeur, mais aussi l'un de ses plus récents collaborateurs, le guitariste Noël Akchoté, histoire de préciser la portée d'une œuvre fondamentale.

**BIOGRAPHIE /** Né à Paris en 1929, Luc Ferrari s'intéresse aux sons de la vie quotidienne en s'entraînant à reconnaître les modèles de voitures à leur bruit. En 1958, après des études d'analyse avec Messiaen, il approfondit cette passion en rejoignant le Groupe de musique concrète, et en inventant la musique « anecdotique » (dérivé de la musique concrète consistant à mettre en avant la source du son enregistré) avec Hétérozygote (1963) et la série des Presque rien. Prolifique, il aborde la répétition avec la série des Tautologos (1961) continue d'écrire pour instruments (Histoire du plaisir et de la désolation, 1979-1981) se spécialise dans la composition de Hörspiele (L'Escalier des aveugles, 1991), et plus récemment se dirige vers l'improvisation collective (Impro-Micro-Acoustique, 2004).

C'est le cabinet de travail de Luc Ferrari, qui est aussi le siège de son studio Post-Billig (*billig* signifie en allemand « bon marché »), baptisé ainsi en raison du caractère relativement primitif du matériel qui s'y trouve. Le compositeur se déclare en effet « de plus en plus pour l'art pauvre. Si le studio s'appelle aujourd'hui Post-Billig, c'est seulement parce qu'il y a le logiciel Protools – je n'ai absolument rien contre l'ordinateur, au contraire, je pense que c'est une révolution très précieuse. Et encore, je ne me sers jamais des effets dans Protools, je n'arrive pas à les trouver intéressants. J'aime bouger, toucher des boutons, toujours aller à la limite des choses qu'il ne faut pas faire. Il y a toujours des gestes dans ma musique. » Un cabinet de travail, ou de curiosités, bien à l'image de ce musicien qui, à 75 ans cette année, demeure l'une des figures les plus indépendantes, l'un des plus libres penseurs de la musique contemporaine. Admirable est la manière dont Ferrari a su, en se jouant avec allégresse de la complaisance aussi bien que du qu'en-dira-t-on, non seulement renouveler et accroître en permanence son champ d'investigation, mais également, d'un point de vue plus strictement musical, conjuguer dans ses œuvres toute la variété de ses talents. A l'inverse de nombre de musiciens électroacoustiques, il n'a jamais hésité à s'engouffrer sur des voies défendues (l'improvisation, notamment aux côtés de figures de la scène électronique tels que DJ Olive ou eRikm), pas plus qu'il n'a abandonné la pratique d'une écriture instrumentale – pour piano ou pour orchestre – volontiers consonante et magnifiquement expressive, qui le rapproche d'un Prokofiev ou d'un Varèse. Le parcours de Luc Ferrari peut ainsi se lire comme une histoire aiguillée par le plaisir (celui de la rencontre, sous toutes ses formes) autant que par la désolation (contre la barbarie en général, et George W. Bush en particulier).

David Sanson

Tapi dans un ancien immeuble industriel du XI<sup>e</sup> arrondissement de Paris, c'est un vaste atelier où le soleil entre à plein volume, éclairant sous toutes leurs coutures l'ordinateur et la table de mixage qui trônent en son centre. Partout aux murs, des objets, des photos et des collages traduisant certains penchants érotomanes. Dans un coin, un tas de bandes magnétiques qui portent encore les stigmates d'un violent dégât des eaux, et qui donnèrent lieu en leur temps à une pièce fameuse du maître de ces lieux, *Archives sauvées des eaux*. Dans le coin opposé, une inquiétante marionnette anthropomorphe grandeur nature, type agent de la Gestapo, assise sur un fauteuil de théâtre: souvenir et ultime relique d'un concert donné jadis dans l'Espagne franquiste à l'invitation d'une organisation militante qui avait disposé, partout dans la salle, des marionnettes semblables; au terme de la performances, le public avait été invité à détruire ces métaphores de l'Etat policier, dont une seule avait été préservée pour être offerte à l'invité.

Marionnette – vestige d'un simulacre de destruction de l'Etat policier  
à l'issue d'un concert donné par Luc Ferrari dans l'Espagne franquiste.  
Photo: Philippe Munda.



> **ENTRETIEN /**

*Si aujourd'hui, vous deviez vous inventer une autobiographie, comme vous aimez à le faire, quelle serait-elle ?*

« Mes *Autobiographies* sont nées du désir de démolir le langage des musiciens dans les années 1960, très technique et ennuyeux. Quand on me demandait de faire des textes biographiques pour les programmes de concerts, je rédigeais donc ces textes qui sont des caricatures de la musique sérieuse et répondent à une volonté – en disant des choses fausses qui sont vraies en quelque sorte, en jouant avec l'affabulation – de montrer que l'on pouvait, avec des œuvres musicales, avoir un discours politique et "philosophique". J'ai arrêté les *Autobiographies* à la dix-huitième, parce qu'elle comportait de vraies dates. Je me suis dit que puisque à présent, je disais vrai, je devais faire autre chose. Aujourd'hui, en fait, ce que j'écris se trouve dans mes partitions. Cela ne veut pas dire que ma musique n'a plus besoin de discours. Simplement, je n'ai plus besoin de me moquer des autres. Je me contente d'expliquer ce que je pense de la partition en question, ce qui est une autre sorte d'écriture autobiographique. Pour *Cahier du soir*, il y a dix pages de texte, qui se passent dans le monde musical. Pour *Symphonie déchirée*, il y a aussi dix pages de texte, qui expliquent comment je suis, ce que je ressens dans la vie, pourquoi je suis déchiré, pourquoi la société me déchire, pourquoi les guerres me déchirent... Ce sont des positions, et en même temps c'est aussi drôle que sinistre.

*Comment vous situez-vous par rapport à la tradition ?*

« La tradition m'intéresse, parce qu'on est fait de ça. Notre mémoire, notre cerveau ne se sont pas construits d'un seul coup. La première fois que je suis allé en Grèce ou en Italie, je me suis reconnu, j'ai regardé mes origines. Tout cela, c'est ma culture, ma possession, c'est dans ma cervelle, c'est partout, et je puise dedans ou pas. J'y puise parce que ça me permet d'inventer des choses nouvelles, et surtout de casser des traditions. Je travaille donc avec tout ça : la culture, la psychologie, avec la sexualité aussi...

*Comment se fait-il que vous ayez éprouvé le besoin de continuer la musique instrumentale alors que vous êtes à l'origine de la « musique anecdotique » qui, dans les années 60, a marqué une rupture avec la tradition musicale encore plus radicale que la musique concrète ?*

« Parce que je suis un écrivain. J'ai besoin des instruments, et pas uniquement des choses qu'on fabrique en studio. J'ai besoin de m'exprimer à travers l'écriture instrumentale autant qu'à travers des "SM" ("sons mémorisés", *Ndlr*), comme je les appelle... Avec l'orchestre, j'aime avoir un dialogue entre ce qui est possible et ce qui est impossible pour lui, par exemple. Et puis je ne suis pas fait pour faire toujours la même chose, ça ne m'intéresse pas. J'ai fait plusieurs *Presque rien*, mais toujours à dix ans d'intervalle – parce que de temps à autre, je tombe sur une situation tout à fait intéressante qui fait que je m'y mets. C'est la même chose avec l'orchestre. Quand il y a un truc à faire, je le fais, et si j'ai envie de faire autre chose, je le fais aussi. C'est une manière de correspondre avec les autres dans l'immédiat.

**« J'apprécie beaucoup les gens qui parlent d'eux-mêmes. Ce que je n'aime pas, c'est ce qui est mégalomanie. »**

*Voyez-vous dans certaines tendances hypernombriotes de l'art contemporain – lorsque le fait de montrer des choses « réelles » est ce qui donne sa valeur et sa vérité à l'objet artistique – un lien avec la « musique anecdotique » ?*

« Je ne comprends pas bien le mot nombriote. J'apprécie beaucoup les gens qui parlent d'eux-mêmes, c'est une façon de prendre position sur la terre, dans les arts, dans la création. Ce que je n'aime pas, c'est ce qui est mégalomanie. Les "musiques anecdotiques" privilégient ainsi un rapport totalement subjectif. Et c'est important, car ceux qui sont objectifs sont en fait subjectifs à un degré supérieur, c'est-à-dire le pire. Quand on se dit objectif, cela veut dire : j'ai raison. C'est idiot... *Presque rien* n'est absolument pas objectif : on ne peut pas dire que des micros soient objectifs, pas plus que leur >

## NOËL AKCHOTÉ UNIVERS PARALLÈLES

Luc Ferrari n'a jamais caché sa passion pour les improvisateurs, qu'il appelle « *les nouveaux concrets du temps réel* ». En compagnie de Roland Auzet, percussionniste familiarisé à son travail, et du guitariste Noël Akchoté, dont il apprécie les sons, il s'est lancé, le temps d'un disque, dans l'impro. Noël Akchoté raconte.

*Dans quelles circonstances avez-vous rencontré Luc Ferrari pour la première fois ?*

« Très simplement, lors d'un concert pour Purple Institute, à Beaubourg, avec David Grubbs : il y avait Sonic Youth, Brigitte Fontaine, Jim O'Rourke, etc. Luc était dans la salle, nous sommes allés boire un verre après, et j'ai tout de suite été fasciné par le personnage qui, je dois dire, n'était encore qu'un nom pour moi – ou une figure ! Je connaissais peu ou pas son travail, pas plus d'ailleurs que la musique concrète. Nous nous sommes revus une fois, avant que je trouve sur mon répondeur un message évoquant l'idée d'enregistrer ensemble. Sincèrement, je me demandais : "Pourquoi moi ?" J'ignorais que Luc m'avait déjà entendu aux Instants Chavirés.

*David Grubbs, avec qui vous collaborez régulièrement et qui publie Impro-Micro-Acoustique sur son label, fruit de votre rencontre avec Ferrari, n'a jamais caché sa passion pour la musique de Luc Ferrari : il paraît incroyable que vous n'ayez jamais été en contact avec elle auparavant...*

« Encore maintenant, j'ai des lacunes. Mais je pense que Luc aime ce type de rapport aux gens, direct. Ce que je sais depuis que nous nous voyons régulièrement, c'est que je partage avec lui ce désir d'aller ailleurs autrement, à la découverte de choses pas encore faites : là-dessus nous nous retrouvons.

*Qu'est-ce qui vous a poussés à travailler ensemble dans le cadre de cet enregistrement ?*

« En ce qui concerne Luc, c'est son désir d'essayer d'improviser en studio, après avoir entendu une nouvelle génération de musiciens qui, au fond, manipulent en direct des objets et travaillent sur des sujets qui sont proches de la musique concrète des débuts. Je sais par exemple que Luc aime beaucoup Otomo Yoshihide, eRikm, DJ Olive et Martin Tétréault.

*Qu'a pensé Ferrari de cette expérience ? Peut-on dire qu'il s'agit de sa première en matière d'improvisation ?*

« C'est sa toute première entrée en scène dans le domaine de l'impro, effectivement. Encore que l'improvisation étant au départ de tellement de choses, dans son cas, c'est plus complexe. Pour lui, c'est déjà et aussi du passé.

*Que vous a apporté cette collaboration ?*

« Bien sûr, on peut voir cela en termes historiques de "filiation", de "passation", toutefois je pense qu'il s'agit très simplement d'une rencontre de personnes qui s'entendent bien, et pas seulement sur des terrains artistiques. Je crois qu'une vraie rencontre se passe comme ça : elle vous est fondamentale, centrale, intime, et il faut presque, pour qu'elle s'opère, n'en rien savoir. Cela se signale par la suite.

*Avez-vous d'autres projets ensemble ?*

« Oui, se voir à chaque fois que c'est possible ! Je ne crois pas non plus aux choses trop déterminées dans ce domaine. Ce n'est pas toujours là où l'on pense que ça apparaît ! Par exemple, Luc est souvent présent sur le plateau du prochain film de Thierry Jousse, auquel je participe : c'est aussi une forme de prolongement de notre expérience. Poursuivre ensemble peut se faire par d'autres moyens que le concert ou le disque. »

> À ÉCOUTER :  
LUC FERRARI/NOËL AKCHOTÉ/ROLAND AUZET,  
IMPRO-MICRO-ACOUSTIQUE  
(BLUE CHOPSTICKS/CHRONOWAX –  
VOIR MOUVEMENT N° 29).  
NOËL AKCHOTÉ VIENT DE PUBLIER  
SUR LE MÊME LABEL L'ALBUM ADULT GUITAR,  
CHRONIQUÉ SUR WWW.MOUVEMENT.NET.

Propos recueillis par Philippe Robert



Fragments de corps féminins côtoyant archives sauvées des eaux :  
le cabinet de travail de Luc Ferrari, à l'image de son œuvre,  
cultive plaisir et désolation. Photos : Philippe Munda.

> emplacement, le moment auquel on enregistre... Pour *Presque rien n° 1*, j'étais dans une situation sonore exceptionnelle, quelque chose, du point de vue sonore, de formidablement musical, que j'ai remarqué, et j'ai enregistré.

**« Le son, c'est encore plus subtil que l'image parce que ce n'est pas net, il y a du flou. »**

*Vous avez travaillé plusieurs fois pour des spectacles visuels. Quel est votre rapport à l'image, dans quelle mesure est-il lié à la dimension imagée de la « musique anecdotique » ?*

« Je ne fais pas d'images, mais je suis fasciné par le métier de l'image : quand on commence à faire des lumières sur la scène, par exemple, je suis fou. C'est aussi pour ça que j'aime les concerts d'improvisation : là, on peut faire vraiment gicler les lumières. Et puis le cinéma m'a toujours passionné. Tout ça, c'est un côté de l'image. L'autre côté, c'est lorsque, comme vous le dites, on n'a plus besoin d'images parce qu'il y en a dans le son. Le son, c'est encore plus subtil que l'image parce que ce n'est pas net, il y a du flou, ça peut être quelque chose qu'on croit reconnaître, mais dans ce qu'on croit reconnaître, il y a dix possibilités. Tout cela fait que je joue avec le parachutage d'images, comme un accordéon – on s'éloigne, on se rapproche – ou comme un éventail – on déploie, on referme. Si j'introduis dans l'orchestre des sons réalistes, par exemple, d'un seul coup, les musiciens ont une autre dimension, ce qu'ils font ne résonne pas de la même manière, et ça devient fabuleux, ça permet de s'envoler – et moi, je n'attends que ça. Cela me passionne toujours, bien que je fasse cela depuis un peu plus de quarante ans... À l'époque où j'ai commencé, Schaeffer travaillait sur son *Traité des objets musicaux*, dont je me suis démarqué avec *Hétérozygote*, qui a fait son petit scandale, parce que j'y mélangeais l'abstrait et le concret, ou plutôt l'abstrait et le réaliste.

*Dans le cadre du festival Extension du domaine de la note, l'ensemble Ars Nova a récemment créé deux de vos pièces :*

*Tautologies et Environs, une suite de la série des Tautologos, et Presque rien avec instruments, une reprise de l'idée de Presque rien...*

« La tautologie, la répétition – ou plutôt les cycles, le terme de "répétition" me gêne un peu – sont deux piliers de mon travail. Chacun a son cycle, moi-même j'ai un rythme, un rythme de travail, quand je ne travaille pas je suis malheureux parce que j'ai l'impression de ne plus avoir d'idées, donc je cherche un autre rythme, et à force de chercher, j'arrive à avoir des idées, bonnes ou mauvaises. Je me suis demandé comment introduire cela dans le son, et c'est ainsi que sont nées mes partitions *Société I, II, III*, etc. Ce ne sont pas toujours des "partitions-textes", *Société II* (sous-titrée *Et si le piano était un corps de femme*, 1967, *Ndlr*) est par exemple un concerto pour piano, percussion et orchestre, qui est donc complètement écrit, mais où il se passe des choses théâtrales qui représentent la société (car qui mieux que l'orchestre représente la société, dans sa hiérarchie et ses activités, dans sa manière d'être obéissant et en même temps distrait ?). C'est cela, la tautologie, et j'y reviens toujours parce que c'est un mode qui permet de voir comment les choses se combinent sans qu'on le veuille. *Tautologies et Environs*, c'est environnemental, c'est le fait de se demander ce qui se passe autour de la tautologie si je déforme les cycles, si je les fais tourner de travers comme des roues de vélo. C'est pareil pour *Presque rien*, puis qu'un *Presque rien* n'est pas autre chose qu'une situation sociale ou poétique enregistrée, qui passe uniquement par la mémorisation du son et à travers les haut-parleurs. J'ai eu l'idée de faire un *Presque rien avec instruments*. Une des improvisations que nous avons faites avec Noël Akchoté et Roland Auzet se trouvait être un *Presque rien* en un seul morceau de trente minutes, et je leur ai demandé l'autorisation de mettre des instruments là-dessus : ils étaient ravis, et moi aussi.

*Qu'est-ce qui apparente cette séquence à un Presque rien ?*

« Le minimalisme. Le titre de *Presque rien* traduit le fait que pas un seul son ne se raccroche à une idée musicale quelconque, et que donc on peut être perdu – comme on >



**« Je suis pris entre la joie et le dégoût : c'est d'ailleurs ce que je dis partout, dans toutes mes partitions... »**

- > peut être perdu dans la société, parce que si on ne la regarde pas attentivement, on a l'impression qu'il ne se passe rien... D'ailleurs, la partition de *Presque rien* n'est pas mesurée : ce sont seulement des gens appelés à se rencontrer, qui se font des signes en dehors du chef d'orchestre (qui, lui, indique les rencontres les plus importantes), qui se concertent et décident de faire telle ou telle chose. La partition est donc complètement hors temporalité normale, il n'y a pas de "beat", comme on dit. Seule la durée est déterminée, par celle de la bande.

*Y a-t-il des voies que vous avez envie d'explorer ?*

« Beaucoup ! Je viens de terminer un truc qui s'appelle les *Arythmiques*. Il se trouve que j'aime beaucoup l'exploitation. Quand il y a eu une inondation ici, qui a touché toutes les bandes que vous voyez, j'ai été obligé de les recopier, et c'est comme ça que j'ai composé les *Archives sauvées des eaux* : pour les gens, c'est de la poésie, mais pour moi, c'est de la réalité, de l'exploitation. L'histoire des *Arythmiques* est liée au fait qu'en mai 2003, j'ai eu un accident cardiaque, on a découvert que mon cœur était arythmique, et on m'a fait un choc électrique. Je regardais les papiers des cardiologues en me disant : "Ce n'est pas intéressant, cette arythmie, moi, en tant que musicien, je peux faire mieux." J'ai donc commencé une longue pièce de quarante minutes – uniquement du son mémorisé, il n'y a pas d'instruments, c'est très microscopique – complètement arythmique, et catastrophique : j'y ai foutu toutes les arythmies du monde, et le résultat est très curieux... Bref, j'exploite les choses qui m'arrivent, et c'est très amusant. Ce coup au cœur m'a appris quelque chose au point de me donner des idées, de m'inspirer...

Moi, vous savez, je suis joyeux. J'accorde beaucoup d'importance à la joie, à la joie de vivre, c'est une chose très importante, qu'on est en train d'inventer tout le temps, à chaque moment. La vie, c'est une conquête, une façon de reconnaître que le temps est là. Je vis dans la joie, et dans la terreur : la barbarie, ce qui se passe en Irak me scandalise, ce que les Américains veulent en faire pour gagner de l'argent est tragique et dégueulasse. Je suis donc pris entre cette joie et ce dégoût : c'est d'ailleurs ce que je dis partout, dans toutes mes partitions – ça commence très bien, et puis après... »

Propos recueillis par David Sanson et Pierre-Yves Macé

> NOUVEAUTÉS DISCOGRAPHIQUES :

36 ENFILADES POUR PIANO ET MAGNÉTOPHONE /  
JEU DU HASARD ET DE LA DÉTERMINATION  
(L'EMPREINTE DIGITALE/NOCTURNE, VOIR MOUVEMENT N°28),  
LES ANECDOTIQUES (SUB ROSA/NOCTURNE,  
VOIR WWW.MOUVEMENT.NET).

> À SUIVRE : RETROUVEZ L'INTÉGRALITÉ DE L'ENTRETIEN  
AVEC LUC FERRARI ET LES CHRONIQUES DES NOUVEAUX  
DISQUES DE FERRARI ET D'AKCHOTÉ SUR WWW.MOUVEMENT.NET

> CONCERTS :

LE 7 OCTOBRE À COURTRAI (BELGIQUE), L'ENSEMBLE ARS NOVA,  
DIRIGÉ PAR PHILIPPE NAHON, INTERPRÉTERA  
PARIS - TOKYO - PARIS, SEXTUOR POUR HAUTBOIS, CLARINETTE,  
BASSON, VIOLON, VIOLONCELLE, PIANO ET SONS MÉMORISÉS.  
CETTE ŒUVRE SERA REDONNÉE PAR LES MÊMES INTERPRÈTES  
DU 8 AU 15 OCTOBRE À LILLE, AINSI QUE LA SYMPHONIE  
DÉCHIRÉE ET LES 36 ENFILADES POUR PIANO ET  
MAGNÉTOPHONE.

> FERRARI SERA ÉGALEMENT À L'HONNEUR DU FESTIVAL  
NOVELUM À TOULOUSE, DU 2 AU 10 NOVEMBRE, OÙ SERONT  
DONNÉES DOUZE DE SES ŒUVRES, ET OÙ SERA EXPOSÉE,  
À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS L'INSTALLATION  
CYCLE DES SOUVENIRS - EXPLOITATION DES CONCEPTS N° 2,  
POUR 6 LECTEURS CD ET 4 PROJECTEURS DVD.  
(RENSEIGNEMENTS : 05 61 71 75 10)



## LA MUSIQUE ET SON DEHORS

En faisant accepter, dans l'œuvre musicale, le caractère essentiellement référentiel du son enregistré, Luc Ferrari a contribué à un nouveau « partage du sensible », entérinant l'émancipation artistique de la technique phonographique.

« Les œuvres d'art démontrent qu'un concept universel d'art ne suffit guère à rendre compte des œuvres d'art car rares sont celles qui, comme dit Valéry, réalisent leur concept strict. [...] Plus les œuvres d'art aspirent de manière pure à l'idée manifeste d'art, plus le rapport des œuvres à leur autre est précaire, rapport qui est exigé dans le concept d'œuvre. »

T.W. Adorno, *Théorie esthétique*.<sup>(1)</sup>

### I.

La question peut se formuler de façon suivante: qu'a-t-il manqué à la phonographie, au moment de son invention, pour n'avoir donné lieu, jusqu'à la musique concrète, qu'à une exploitation industrielle visant à la reproduction d'un répertoire musical préexistant, et non à la production d'un répertoire spécifique à cette technique? Comment expliquer l'écart considérable séparant l'invention de la technique phonographique (par Daguerre en 1877) de son émancipation artistique (amorcée par Pierre Schaeffer en 1948)?

Afin de proposer des éléments de réponse, peut-être faut-il commencer par discuter une idée communément reçue, s'appuyant sur une rapide lecture du célèbre essai de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), cette idée d'une « déduction des propriétés esthétiques et politiques d'un art à partir de ses propriétés techniques ».<sup>(2)</sup>

Dans son essai *Le Partage du sensible*, Jacques Rancière préfère partir du principe exactement inverse, à savoir que c'est un conditionnement esthétique particulier qui permet l'émergence de l'art dit « mécanisé », et non sa seule possibilité technique. Prenant l'exemple de la photographie, Rancière note que tous les caractères esthétiques de celle-ci au moment de son essor, c'est-à-dire principalement la tension de sa représentation (« moderne » au sens baudelairien) vers des objets relevant du « transitoire », du « fugitif », de l'anonyme, étaient en quelque sorte préparés, autorisés par toute une tradition littéraire dite « réaliste » (Balzac, Hugo...) ayant antérieurement amorcé cette même mutation esthétique. Ce décalage entre l'émergence d'une esthétique et sa réalisation technologique est souligné par Jean-Luc Godard, qui dans ses *Histoire(s) du cinéma*, parle du cinéma comme de « l'affaire du XIX<sup>e</sup> siècle » – l'affaire du positivisme de la bourgeoisie

montante – qui ne s'est « résolue » qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Gilles Deleuze l'écrit en ces termes: « Il y a une technologie humaine avant d'y avoir une technologie matérielle. »<sup>(3)</sup> Reste à savoir quelle absence de « technologie humaine » a empêché l'émancipation musicale du phonographe dès sa mise au point « matérielle ». Si l'on suit le raisonnement de Rancière, il paraît évident qu'en 1877, époque du déploiement du Romantisme en Europe, aucune tradition ne pouvait légitimer un emploi musical du phonographe. Car ce que faisait ce dernier (imprimer, impressionner, écrire le réel sensible) renvoyait à toute une pratique musicale largement marginalisée jusqu'alors: l'imitation de la réalité empirique, que réfutait l'injonction romantique d'un art comme expression de l'intériorité, et que – si cette imitation ne donnait pas lieu à une expression subjectivée – l'autorité de la tradition reléguait au rang de l'attraction vulgaire. Même en 1948, lorsque Schaeffer procède à ses premiers essais dans les studios de Radio France, ce n'est pas sans rencontrer l'incompréhension de son entourage, qui assimile son travail à celui des bruiteurs de films ou de pièces radio-phoniques.<sup>(4)</sup>

A l'inverse de ce qui s'est passé pour la photographie, un premier changement de régime esthétique n'a eu lieu que bien après l'invention du phonographe. Cette mutation, qui a permis la naissance de la musique concrète, quelle est-elle sinon la très progressive acceptation du « bruit » dans le champ des matériaux musicaux, et corrélativement, l'emploi du paramètre du timbre comme trait pertinent de la composition? Il semblerait que Luc Ferrari ait, pour sa part contribué à une autre (seconde) mutation esthétique, à un nouveau « partage du sensible », tout à fait similaire à celui ayant permis l'avènement artistique de la photographie: l'acceptation, dans l'œuvre musicale, du caractère essentiellement référentiel du son enregistré, l'assomption du son fixé comme indice au sens peircien, comme révélateur tautologique d'un « ça-a-été »<sup>(5)</sup> hors de toute sphère artistique. « Faire entrer la société dans le son »<sup>(6)</sup>, c'est en effet refuser l'injonction adornienne d'un art autonome, détaché de la réalité empirique, et c'est dans le même temps admettre le fait que certains éléments du réel « ne passer[ont] jamais entièrement dans l'art », selon la formule de Benjamin à propos de la jeune pêcheuse anonyme de New Haven photographiée par David Octavius Hill.<sup>(7)</sup>

## II.

Il ne s'agit donc pas de s'illusionner sur l'idée (absurde) que l'œuvre porterait en elle le réel lui-même. C'est bien plutôt qu'au sein même de l'œuvre, un ensemble d'éléments, par leur caractère référentiel, échappent à son mouvement d'autodétermination interne. Cette altérité insoumise à toute organisation est parfaitement lisible chez Luc Ferrari dans *Hétérozygote* (1964), première pièce de « musique anecdotique », qui, si elle garde un pied dans un territoire conventionnel quant au traitement de certains objets sonores, met à d'autres moments l'autre pied tout à fait en dehors : dans le domaine de l'enquête radiophonique, ou de ce que l'écologie musicale banalisera plus tard sous le terme de « paysage sonore ».

Avec le célèbre *Presque rien n° 1, lever du jour au bord de la mer* (1970), premier volet d'une série encore en devenir<sup>(8)</sup>, Ferrari radicalise cette démarche, et ne laisse subsister que les éléments « anecdotiques », exposés sans élaboration apparente sous la forme d'un « plan-séquence ». Le compositeur reprend ironiquement à son compte la tradition impressionniste de la description d'un éveil cosmique (représentée par le *Lever du jour du Daphnis et Chloé* de Ravel, par exemple), en la dépouillant de toute flamboyance et toute stylisation.

Cette mise à plat n'a d'autre but que de faire converger vers l'essentiel : la fixité d'un point d'écoute, marque d'une subjectivité qui n'est ni une subjectivité transcendante, ni une intériorité romantique débridée ; une simple oreille, disponible à la perception particulière d'un certain moment sonore. Dans les *Presque rien* ultérieurs et dans bon nombre de pièces radiophoniques de Ferrari, cette oreille devient mobile, la subjectivité se matérialise en une parole, celle du commentaire, et le procédé de montage, comme formalisation des éléments informels, devient plus apparent. Mais cette primauté de l'écoute y demeure intacte.

## III.

Une telle écoute n'entrant pas dans la définition de l'écoute réduite chère à Schaeffer, celui-ci ne pouvait guère y être sensible ; « *C'est du bruit !* », s'exclame-t-il – curieusement et paradoxalement – suite à l'audition d'*Hétérozygote*.<sup>(9)</sup>

Pourtant, il faut bien reconnaître tout ce que l'œuvre de Ferrari doit à la *Symphonie pour un homme seul* (1950, cosignée avec Pierre Henry), pièce décrite par Schaeffer en des termes que ne renieraient pas les œuvres de Ferrari telles que *Musique Promenade* (1964-1969) ou *Et si tout entière maintenant* (1986-1987) : « *Art particulier, hybride, entre musique et poésie.* »<sup>(10)</sup>

Les choses se compliquent néanmoins lorsque Schaeffer, délaissant peu à peu la composition au profit de la théorie, cherche à circonscrire le musical dans le seul champ des objets sonores, séparant de façon discriminatoire les sons « convenables » au musical des sons « non-convenables ». Ferrari le note : « *Avec le Traité des objets musicaux, Schaeffer voulait décrire les objets sonores de façon précise et finalement dogmatique puisque de fait, cela écartait les sons qui n'entraient pas dans les catégories énumérées dans son traité.* »<sup>(11)</sup>

A quoi il nous paraît important d'ajouter que – aussi utiles aient été les recherches de Schaeffer dans la voie de la description des objets sonores – ce n'est pas en considération de l'objet sonore comme un absolu en soi qu'il convient d'aborder le fait musical.<sup>(12)</sup> Les pourfendeurs actuels de la musique tonale ou consonante font la même erreur en considérant l'accord symbolique de *do* majeur comme un absolu immuable que nierait le déterminisme historique, au lieu d'en prendre en compte l'évolution dynamique au travers de ses différents emplois.

C'est là un problème auquel Ferrari s'est montré sensible, reprenant à son compte avec désinvolture tous les refoulements majeurs de la musique contemporaine européenne (outre l'anecdote, la consonance, la répétition, l'improvisation...). D'où son succès auprès de musiciens américains d'avant-garde comme John Zorn ou David Grubbs, tous deux devenus producteurs de sa musique. Ainsi, ce qui pour Schaeffer était hors musique participe de fait à la salutaire perturbation des contours d'une musique contemporaine crispée sur son besoin d'autolégitimation. En effet, à l'heure où tant de compositeurs exhibent leurs premiers prix de conservatoire et n'ont d'autres ambitions que de gonfler leur catalogue, combien parmi eux ont conscience de la nécessité – dans le cadre de toute entreprise artistique – de ce travail ininterrompu de redéfinition du champ de l'art ?

Pierre Yves Macé

1. Kłenczko, Paris, 1995, p. 253.

2. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique-éditions, Paris, 2000, p. 46.

3. Gilles Deleuze, Foucault, éd. de Minuit, Paris, 1986, 2004, p. 47.

4. Cf. Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, La Seuil, Paris, 1998.

5. *C'est là une terminologie empruntée au Roland Barthes de La Chambre claire* (Les Cahiers du cinéma, Gallimard, La Seuil, Paris, 1980), ouvrage décisif sur la question de l'indexiel photographique.

6. Ferrari in Jacqueline Casoc, *Presque rien avec Luc Ferrari*, éd. Moin d'œuvre, Nîmes, 2002, p. 39.

7. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in Œuvres, tome II, Folio, p. 299.

8. Un *Presque rien avec instruments* (2001) a récemment été créé par l'ensemble *Art Nova*.

9. Cf. Casoc, op. cit., p. 31.

10. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, La Seuil, Paris, 1966, p. 24.

11. Cf. Casoc, op. cit., pp. 36-37.

12. *Nous sommes alors renvoyés à l'insuffisance avouée du travail de Schaeffer : l'absence d'un second volume au Traité..., consacré non plus à l'objet sonore, mais aux organisations musicales.*