

Guy Lelong

RÉVOLUTIONS SONORES
DE MALLARMÉ À LA MUSIQUE SPECTRALE

Une théorie des rapports texte / musique / contexte

Le projet initial de cet ouvrage, alors intitulé *Musique, Fiction, Mutation*,
a bénéficié en 2000 d'une bourse de préparation attribuée
par le Centre National du Livre.

© Éditions MF
premier tirage, juin 2010

www.editions-mf.com

MF

Collection
RÉPERCUSSIONS

Il est [...] beaucoup plus confortable de tâtonner dans les plaisantes ténèbres [...] dégoulinant de métaphysique que de se rendre compte une bonne fois, sans équivoque, que l'âge de la physique, loin de toucher «à sa fin», vient à peine de commencer!

ARNO SCHMIDT

NOTE À LA RÉÉDITION

Cet ouvrage ayant été assez vite épuisé est ici réédité tel quel, à deux modifications près dans des notes de bas de page de l'introduction. Toutefois, les images en couleurs du spectacle *Correspondances* (musique Marc-André Dalbavie, scénographie, gestes et lumières Patrice Hamel, texte Guy Lelong), qui ornaient la jaquette, n'ont pas été reprises. Le lecteur curieux pourra voir des images de ce spectacle dans la publication Baccalauréat musique, SCÉRÉN-CNDP, 2011, consacrée à *Color* de Marc-André Dalbavie ainsi qu'un extrait en images de synthèse sur le site de Patrice Hamel à cette adresse : www.patricehamel.org (rubrique « spectacles »). Comme je l'explique assez longuement dans les chapitres 5 et surtout 6 de ces *Révolutions sonores*, ce spectacle était une tentative d'application réussie du renversement mallarméen aux relations musique / texte / gestes / lumières.

Je profite du retrait de ces images pour indiquer un fait que j'ai passé sous silence dans la première édition. Créé les 24 et 25 septembre 1997 à la Filature de Mulhouse, dans le cadre du festival « Musica », ce spectacle musical devait être repris au festival « Agora » de l'Ircam lors de l'été 1998. Mais faute d'en avoir compris les enjeux et craignant – d'ailleurs à tort, car un journaliste d'un grand quotidien, qui nous était plutôt favorable, avait décidé de couvrir l'événement – que ce travail reçoive un mauvais accueil, le directeur d'alors de l'Ircam a préféré le déprogrammer. Je ne m'étais pas attendu à ce que les institutions fondées par Pierre Boulez évincent ainsi la pensée mallarméenne. Comme l'écrit Jacques Rancière dans *Le Fil perdu* (2014) : « La radicalité du théâtre nouveau incarnant l'image nouvelle de la pensée semble condamnée à exister surtout en textes programmatiques et en cahiers de croquis. »

INTRODUCTION

DES TROIS « INITIATIVES »
AUX RAPPORTS TEXTE/MUSIQUE/CONTEXTE

Ces *Révolutions sonores* sont principalement consacrées à la musique dite « spectrale », à ses enjeux et à ses conséquences. Elles ont d'abord pour ambition de montrer que ce courant musical relève d'un renversement plus général de la pensée qui a émergé avec Mallarmé un siècle plus tôt pour diversement traverser l'ensemble du champ artistique au cours du xx^e siècle.

En signifiant à l'écrivain de « céder l'initiative aux mots », Mallarmé a retourné la littérature. Cette formule incite en effet l'écrivain à ne plus se plier à un sens déterminé au préalable pour se laisser au contraire guider par les caractéristiques mêmes du langage et, plus particulièrement, par ses caractéristiques sonores. Alors *déduit* des propriétés formelles mises en œuvre, le sens n'est plus cette autorité que le texte classique se devait de servir, ni même cette entité que la prose de Flaubert tendait à indifférencier. Cette révolution mallarméenne est expliquée dans le premier chapitre de cet ouvrage à partir d'une analyse de la *PROSE pour des Esseintes*, qui lève, pour la première fois, toutes les énigmes de ce texte. Afin d'engager la comparaison avec la musique spectrale, j'en viens ensuite à montrer que la révolution mallarméenne a eu aussi pour effet de transformer l'ancienne relation de la fiction au référent, tout en repensant le rôle habituellement réservé à la lecture. Bien que je me sois pour cela servi des travaux de Jean-Marie Schaeffer menés sur la fiction et des thèses qu'il y a développées, j'ai été incidemment conduit à en relativiser le champ d'application, à mon sens trop consensuel. En effet, la révolution poétique mallarméenne, en renversant le principe des écritures imitatives relayées au rang d'« universel reportage », a ouvert la voie à de nouvelles modalités de la fiction qui, accordant la place principale aux

propriétés du langage, tendent à redistribuer nos représentations communes. Je me suis d'autant plus arrêté sur ce point que le retournement opéré par Mallarmé reste aujourd'hui largement incompris, si l'on en juge par le fait que le discours littéraire courant persiste à tenir le sens pour l'instance la plus déterminante. Rappelons d'ailleurs que la compréhension de l'œuvre mallarméenne a fortement varié au cours du xx^e siècle. Si la révolution mallarméenne fut très bien saisie par celui qui fut le premier lecteur du *Coup de dés*, à savoir Paul Valéry, comme en témoignent la plupart de ses textes sur la littérature, cette compréhension semble s'être évanouie pour ne resurgir qu'au cours des années 1960-1970 et, plus particulièrement, au sein de l'Oulipo avec le travail d'écrivains comme Jacques Roubaud ou Georges Perec. C'est peut-être ce qui explique que, dans les années 1950-1960, la critique se soit plutôt intéressée aux aspects combinatoires de Mallarmé, tels qu'ils apparaissent dans le projet du *Livre*, au détriment des aspects langagiers jugés aujourd'hui plus décisifs¹.

1. Boulez a souvent déclaré que les trois *Improvisations de Pli selon pli* consistaient en une analyse de la structure des sonnets de Mallarmé. Ainsi explique-t-il que la deuxième, « Une dentelle s'abolit », soumet son traitement vocal – alternativement mélismatique ou syllabique – à la découpe des quatrains, puis à la répartition des rimes des tercets, et qu'il s'est servi du chiffre huit de l'octosyllabe comme base de l'organisation musicale. Bref, il se contente de suivre la forme d'un sonnet d'octosyllabes, et ce lien n'est en rien spécifique de Mallarmé, puisqu'il vaut pour tout sonnet d'octosyllabes. Quant à comprendre pourquoi c'est le premier quatrain qui est traité de manière mélismatique, c'est évidemment parce que le mélisme illustre le premier substantif du sonnet : « dentelle ». Mais quand on connaît cette déclaration célèbre de Mallarmé : « Je suis pour – aucune illustration », le moins qu'on puisse dire est que le prétendu portrait mallarméen est fort anti-mallarméen. Plus grave, car c'est sans doute l'innovation la plus audacieuse de Mallarmé, ses derniers textes, *Un Coup de dés* bien sûr, mais aussi « Une dentelle s'abolit », comme je le montrerai dans un prochain essai, ne sont pas autonomes de leur support paginal : c'est donc un contresens de les mettre en musique en l'absence de redispersions spécifiques. Enfin, Boulez n'a retenu du « Livre » que les principes combinatoires à l'œuvre pour la permutation de ses feuillets, afin d'en déduire des principes de forme ouverte, ce qui pour le coup n'est pas critiquable. Mais il en a manqué le projet – révolutionnaire – qui est d'avoir lié la production d'un texte aux caractéristiques de son contexte. Bref, le prétendu rapport Mallarmé / Boulez est un mythe manifestement faux.

Ainsi que je l'ai expliqué dans ma préface à l'édition des *Écrits* de Gérard Grisey, le terme controversé de « musique spectrale » a fait l'objet de définitions assez différentes. Dans un sens général, dû à Hugues Dufourt, la « musique spectrale » a d'abord défini une musique structurée à partir de l'instabilité du phénomène sonore, à laquelle la technologie permettait d'accéder et dont un certain nombre de compositeurs regroupés autour de *L'Itinéraire* se considéraient comme les principaux artisans. Dans un sens plus technique, qui s'est imposé à l'usage, le terme a ensuite désigné un *principe de composition*, seulement partagé par Gérard Grisey et Tristan Murail, et que certains compositeurs de la génération suivante se sont à leur début explicitement approprié. Dans cet ouvrage, la dénomination de « musique spectrale » est toujours entendue dans ce second sens, ce qui n'enlève évidemment rien à la valeur de la musique de Hugues Dufourt ; autrement dit, ce courant artistique majeur de ces dernières décennies est présenté comme une technique de composition particulière exercée sur le phénomène sonore. L'analyse s'est de plus prioritairement focalisée sur *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey, qui est l'œuvre fondatrice de la musique spectrale. Quant à la deuxième phase de son évolution, elle est ici principalement représentée par les œuvres plus tardives de Gérard Grisey où le temps dilaté des *Espaces acoustiques* se conjugue avec un temps contracté et la réintégration d'un temps « discursif » ou « linguistique », ainsi que par un ensemble de six pièces spatialisées de Marc-André Dalbavie, qui ont étendu au mouvement dans l'espace et à l'acoustique des lieux certains des principes de composition initiés par *Les Espaces acoustiques*.

Le deuxième chapitre de cet ouvrage a donc pour ambition de mettre en parallèle le retournement opéré par ces principes de composition avec la révolution mallarméenne effectuée un siècle plus tôt. En effet, si Mallarmé a « cédé l'initiative aux mots », le compositeur de musique spectrale, entendue dans son acception technique, cède, lui, l'initiative aux sons. Précédé en cela par les intuitions de Debussy et de Varèse, il cesse de développer la musique à partir de motifs thématiques, voire de cellules réduites à des structures, pour plutôt la générer à partir des propriétés phy-

siques mêmes du son. Certes, et contrairement à un compositeur comme Pierre Boulez, qui s'est notamment intéressé à l'aspect combinatoire du *Livre*, les fondateurs de la musique spectrale ne se sont pas réclamés de Mallarmé; ils s'en apparentent pourtant davantage par ce projet commun d'un art *déduit* des propriétés de son médium. Une conséquence majeure de ce renversement conceptuel est qu'en rapportant à un même modèle acoustique la diversité des phénomènes sonores, pour la première fois unifiés, la musique spectrale a conduit ses protagonistes à élargir le domaine musical à l'ensemble du champ sonore dont il n'appréhendait jusque-là que des parties. Les diverses phases de mon argumentation ne nécessitant pas d'entrer dans des analyses musicales spécialisées (d'autant qu'il suffit pour cela de se reporter aux textes des compositeurs spectraux), mon propos a souhaité rester accessible aux lecteurs non musiciens. Cette enquête sur la révolution spectrale s'est de plus attachée à montrer que les innovations de ce courant musical ne se réduisent pas à la découverte de propriétés formelles. Je me suis pour cela appuyé sur les travaux qui ont été menés en esthétique par le philosophe américain Nelson Goodman et tels qu'ils ont été relayés en France par la lecture qu'en a donnée Gérard Genette. Si mon enquête sur la musique spectrale peut de ce fait aussi se lire comme un exercice d'application à la musique savante des conceptions cognitivistes des théories de l'art de Goodman, cette façon de penser m'a surtout servi à renforcer le parallèle avec Mallarmé: en effet, là où le poète français a transformé l'ancienne relation de la fiction au référent et repensé le rôle habituellement réservé à la lecture, la révolution spectrale vaut aussi, quant à elle, par la manière dont les sonorités qu'elle organise peuvent se référer tant à nos espaces sonores quotidiens qu'au champ scientifique, et par le fait qu'elle a parallèlement repensé le rôle que joue la perception dans l'écoute musicale. Je me suis d'autant plus arrêté sur ce point qu'il reste aujourd'hui largement incompris, si l'on en juge par le fait qu'un préjugé tenace, trop souvent admis dans le milieu de la musique contemporaine, persiste à tenir pour « complexes », « radicales » ou « profondes », des œuvres qui ne se laissent tout simplement pas percevoir.

Si c'est à la peinture impressionniste qu'il revient d'avoir effectué un retournement analogue dans le domaine des arts visuels, en pensant la couleur moins pour son aptitude à représenter un sujet que pour sa capacité à explorer des potentialités déduites de la nature de la lumière, le troisième chapitre de *Révolutions sonores* s'intéresse à une période beaucoup plus récente des arts plastiques. Il s'agit en effet du renversement conceptuel opéré par Daniel Buren entre les œuvres d'art et leurs lieux de présentation et dont Mallarmé, avec le *Coup de dés*, a en fait été le précurseur. Parce qu'elles sont *déduites* du contexte où elles prennent place, les œuvres *in situ* intègrent ce contexte à leur propre élaboration et élargissent du coup les limites allouées au champ artistique. Le troisième chapitre de cet ouvrage importe à la musique ce déplacement conceptuel pour montrer qu'en cédant l'initiative au site, de nombreux compositeurs contemporains ont, eux aussi, élargi les limites que le cadre du concert impose traditionnellement au domaine musical. Sont ainsi répertoriées les différentes modalités de ces musiques *in situ*, c'est-à-dire les différentes manières dont une œuvre musicale peut être déduite des lieux où elle prend place. Parmi les compositeurs qui ont ainsi cédé l'initiative au site, Karlheinz Stockhausen est sans doute celui qui a le plus exploré cette voie au cours des années 1950-1960; au cours des générations suivantes, cette dimension contextuelle a été le plus systématiquement intégrée par les compositeurs – et l'on ne s'en étonnera pas – qui ont cédé l'initiative aux sons et, plus particulièrement, par Gérard Grisey et Marc-André Dalbavie qui se sont d'ailleurs parfois explicitement référés à la formule « musique in situ », dont j'ai proposé une première conceptualisation en 1988. Si un certain nombre de compositeurs, et non des moindres, ont donc saisi l'importance de ce renversement conceptuel, il reste toutefois aujourd'hui largement incompris, si l'on en juge par le fait que le modèle dominant des concerts de musique contemporaine persiste à tenir la simple juxtaposition d'œuvres pour leur unique forme de présentation possible. Par rapport aux expériences des années 1960-1970, le concert de musique contemporaine s'est même plutôt sclérosé dans sa forme, un peu comme si, dans les

arts plastiques, l'on avait délaissé les questions d'espace pour revenir au modèle de la toile de chevalet. Ce chapitre sur la musique *in situ* défend au contraire la thèse que toute œuvre nouvelle se doit d'explorer la forme de sa présentation tout autant que son langage.

★

Ainsi rapprochés, ces trois renversements, cédant respectivement l'initiative aux mots, aux sons et au site, apparaissent relever d'un même retournement de la pensée, dont les effets de connaissance font l'objet de la première partie de cet ouvrage. Mais l'étude de ces trois renversements permet aussi d'envisager un nouveau type de relations texte / musique. Une leçon commune peut en effet être tirée de ces trois initiatives : avec l'initiative aux mots mallarméenne, il ne s'agit plus de *mettre en vers* un sujet préalable mais de déduire le sens de propriétés du langage ; avec l'initiative aux sons spectrale, il ne s'agit plus de *mettre en musique* un thème ou un matériau donné mais de *déduire* une composition des propriétés du phénomène sonore ; et avec l'initiative au site des travaux *in situ*, il ne s'agit plus de *mettre en place* une œuvre achevée mais de *déduire* un travail des propriétés de son lieu d'accueil. Ainsi pensé, ce renversement opératoire permet de poser de façon tout autre la question des rapports texte / musique, voire celle des rapports texte / musique / contexte : il ne s'agit plus de *mettre en musique* un texte préalable, mais de *déduire* ce texte de sa destination musicale et des propriétés que le texte partage avec la musique. C'est sur cette base que j'ai élaboré un nouveau modèle de relations texte / musique, qui s'appuie sur la recherche que j'ai menée à l'Ircam en 1993-1994 et sur les collaborations que j'ai engagées dans ce sens avec plusieurs compositeurs, dont celle, prolongée, avec Marc-André Dalbavie. La seconde partie de cet ouvrage s'attache donc à présenter ce nouveau modèle, postulé, si l'on veut, comme une « révolution sonore » de plus. Le terme n'est d'ailleurs pas excessif car le modèle que je propose ainsi offre une alternative assez radicale à la situation actuelle, si l'on en juge par le fait que le modèle presque exclusivement suivi dans

le milieu de la musique contemporaine, pour gérer les rapports de la musique et du texte, est la mise en musique de poèmes ou de textes dus à des auteurs le plus valorisants possibles.

Prolongeant le chapitre consacré à la musique *in situ*, le quatrième chapitre, qui ouvre cette seconde partie, s'interroge sur le type de texte qu'il est possible d'écrire pour les œuvres vocales destinées au concert. Ce cas limite, qui s'appuie sur trois œuvres vocales destinées au concert, pour lesquelles j'ai collaboré avec Marc-André Dalbavie (*Seuils, Non-lieu et Mobiles*), conduit à proposer l'élaboration de textes dont le sens est directement déduit du contexte du concert lui-même.

Le cinquième chapitre consiste en l'exposition théorique de ce nouveau modèle de relations texte / musique. À la fois issu des principes d'unification du champ sonore de la musique spectrale et de contextualisation des travaux *in situ*, ce modèle revient à spécialement élaborer des textes à partir du réglage musical de leurs propres constituants, afin que les aventures qu'ils racontent puissent être effectivement intégrées à la musique elle-même. Autrement dit, ce modèle réintègre la composante sémantique que les avant-gardes musicales des années 1950-1960 avaient rejetée, mais ne revient évidemment pas pour autant à des solutions anciennes, puisque ce sens réintégré est un sens *déduit*. Cette intégration du texte à la musique suppose donc d'écrire – ou, à défaut, de seulement rechercher – des textes élaborés en fonction de *réglages musicaux*. Si la notion de *réglage* textuel bénéficie d'expériences qui ont été largement menées dans la littérature (Mallarmé, Nouveau Roman, Oulipo...), la spécification *musicale* des réglages incite, elle, à décomposer le texte en fonction des différents niveaux phonologiques de la chaîne parlée (sonore, prosodique – rythmique et intonational –, affectif, configuratif), directement traduisibles en paramètres musicaux (timbre, rythme, hauteur, intensité, vitesse, segmentation)². L'ensemble

2. Comme l'écriture de ces *Révolutions sonores* s'est échelonnée sur près de deux décennies, ma nomination de certaines notions a varié. Ainsi en est-il de la notion de « paramètre » qui, souvent jugée mal importée du domaine mathématique et

des relations ainsi envisageables entre texte et musique est donc décliné par rapport aux différents niveaux du registre phonologique, mais aussi par rapport au registre sémantique lui-même, et est en outre réparti selon deux grands groupes : les *coordinations* et les *déstabilisations*. Avec les *coordinations*, l'intégration du texte à la musique est gérée de façon conciliatrice. Autrement dit, le texte, dont le sens est conservé, présente sur l'une de ses propriétés une organisation qui outrepassa suffisamment les fonctionnalités usuelles de la langue pour pouvoir être reliée de façon perceptible au paramètre musical équivalent. Avec les *déstabilisations*, l'intégration du texte à la musique est gérée de façon conflictuelle. Autrement dit, en raison de l'agencement auquel il est soumis, le texte perd sa conformité avec la langue sur une propriété équivalente à un paramètre musical ; la déperdition sémantique qui en résulte, plus ou moins élevée en fonction du choix de la propriété choisie, permet l'élaboration de transitions inédites entre musique et texte. Faute, à ma connaissance, que d'autres écrivains que moi aient opéré ce retournement des rapports texte / musique, l'argumentation s'appuie presque exclusivement sur des exemples empruntés à mes collaborations avec quelques compositeurs. Si j'en suis ainsi venu à expliquer parfois longuement comment j'ai écrit certains de mes textes destinés à la musique, ce n'est évidemment pas pour valoriser les textes obtenus selon cette méthode, mais, plus simplement, parce que je l'ai fait dans le cadre d'une exploration systématique des relations entre musique et texte et qu'il me semble que les principes opératoires que j'y mets en œuvre pourraient être exploités par d'autres que moi.

Le sixième et dernier chapitre de ces *Révolutions sonores* élargit le propos au cas des œuvres vocales destinées à la scène. De

ayant parfois été réduite aux constituants ultimes « véritables » des langages artistiques, m'en a fait progressivement abandonner le terme pour ceux, plus ouverts, de « propriété » ou « propriété aspectuelle ». Mais comme j'ai renoncé à homogénéiser l'emploi de ces termes, paramètre, propriété, propriété aspectuelle, voire aspect, doivent donc ici être entendus de façon équivalente.

même que dans la seconde moitié du XIX^e siècle la photographie, en apparaissant d'une aptitude représentative plus efficace que ne l'était la peinture académique, a conduit les peintres à explorer de tout autres potentialités de leur médium, de même le cinéma, par la façon nouvelle dont il a relié l'image, le son et le texte, a indéniablement concurrencé le modèle académique de l'opéra. Deux nouveaux modèles de spectacles musicaux sont nés de cette concurrence. Le premier est le théâtre musical, apparu dans les années 1960-1970 avec des compositeurs comme Mauricio Kagel puis Georges Aperghis et qui, appliquant à l'opéra une réduction analogue à celle que certains compositeurs opéraient sur le texte en n'admettant d'en explorer que le niveau phonétique, situe le genre à une sorte de premier niveau d'articulation du langage. Le second est à la base des spectacles qui ont été conçus dans la lignée des courants minimalistes américains, comme *Einstein on the Beach* de Philip Glass et Robert Wilson (1976) ou *The Cave* de Steve Reich et Beryl Korot (1993), et dans lesquels les éclairages ou la vidéo deviennent un élément à part entière de l'œuvre, au même titre que le texte et la musique. Une troisième voie, sinon un troisième modèle, consistant à déconstruire les codes de l'opéra traditionnel, a été proposée par Luciano Berio dans plusieurs de ses œuvres destinées à la scène. Mais l'absence de salle répondant à de telles recherches, le format d'œuvres que les cadres institutionnels appellent implicitement ont ensuite massivement prôné un « retour à » l'opéra, qui en revient au mieux au modèle bergien. Il ne s'agit évidemment pas de condamner par principe ce retour au modèle de l'opéra traditionnel au profit d'un renouvellement obligé du genre. En effet, cette reconduite de l'opéra compte au moins une grande réussite musicale avec *Le grand Macabre* de György Ligeti. Et les tentatives de renouvellement du genre, provoquées par les institutions, ont souvent relevé du malentendu³. Il s'agit plus simplement de s'étonner du

3. Ainsi, le deuxième opéra de Pascal Dusapin s'appuyait sur un texte de Gertrud Stein et un dispositif lumineux de James Turrell. Mais le compositeur ayant cru bon d'« enrichir » le dispositif lumineux de James Turrell par les poses alanguies

fait que, face à la multiplicité des solutions aujourd'hui disponibles pour penser les relations de la musique avec le texte et la scène, le modèle le plus reconduit est celui qui consiste à, très conventionnellement, mettre en musique un livret, puis à mettre en scène la partition vocale obtenue. Aussi la dernière «révolution sonore» de cet ouvrage se tient-elle à l'opposé de ce modèle en proposant plutôt de penser la scène comme le contexte spatial et visuel, chorégraphique et lumineux, à partir duquel le texte et la musique pourraient être *déduits*. Sans doute que, pour s'opérer, cette révolution devra quitter les scènes gérées par les maisons d'opéra pour celles, plus légères, notamment offertes par les technologies en réseau. La démonstration, en tout cas, s'appuie sur deux expériences auxquelles j'ai participé, les spectacles musicaux *Enjeux* et *Correspondances*. S'y dessinent peut-être les conditions de possibilité d'un retournement de l'opéra.

de trois chanteuses en robe longue, l'affiche médiatique tournait plutôt au chromo de Puvis de Chavannes. Le mésusage d'un texte célèbre utilisé à fins d'affiche se pratique aussi dans le cadre du retour à l'opéra traditionnel ; ainsi en est-il de K... de Philippe Manoury, d'après *Le Procès* de Kafka, dont l'habillage électronique ne suffit évidemment pas à renouveler le genre. Le compositeur, n'ayant retenu de ce texte, valant par la combinatoire de ses énoncés, que le scénario, l'a en effet réduit au simple reportage d'un fait divers.

SOURCES

La double entente mallarméenne

a d'abord fait l'objet d'une conférence donnée en novembre 1995, dans le cadre des mardis de la Villa Médicis à Rome, à l'invitation du compositeur Marc-André Dalbavie qui y était alors pensionnaire. Une première version de cette étude a été publiée dans le numéro 2 de la revue *Formules*, L'âge d'homme, 1998. Bertrand Marchal m'avait à l'époque signalé que j'analysais la poésie de Mallarmé suivant une perspective comparable à celle d'un ouvrage de Graham Robb qu'alors j'ignorais, *Unlocking Mallarmé*, Yale University Press, 1996. Daniel Bilous et Bernardo Schiavetta m'avaient par ailleurs fait préciser plusieurs passages de mon argumentation. Cette étude est ici notamment augmentée de sa troisième partie, « Les fins de la fiction ».

La première version est parue en traduction espagnole dans la revue El banQuete, n°3-4, Córdoba, Argentine, 2000.

La musique spectrale

est l'aboutissement d'une réflexion commencée à la fin des années 1980 et ayant donné lieu à plusieurs articles ici entièrement refondus : « L'astreinte sonore », *Entretiens* n°8, 1989 ; « Nouvelles inductions musicales », *art press* n°145, 1990 ; « Les déploiements d'un repli ou la condition de l'innovation », *accents* n°7, revue de l'Ensemble Intercontemporain, 1999 ; « Enjeux théoriques » [1999], *Le Temps de l'écoute, Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, textes réunis par Danielle Cohen-Levinas, L'itinéraire / L'Harmattan, 2004, « L'unification spectrale », *Musique spectrale*, catalogue du festival rainy days, Luxembourg, 2005. L'écriture de ce chapitre a aussi bénéficié des liens et des amitiés, noués au fil des années avec Gérard Grisey, Marc-André Dalbavie, Philippe Hurel, Hugues Dufourt et Jean-Luc Hervé, ainsi, bien sûr, que des entretiens que j'ai réalisés avec Marc-André Dalbavie sous le titre *Le Son en tout sens* (Éditions Billaudot, 2005) et de l'édition des *Écrits* de Gérard Grisey que j'ai établie en collaboration avec Anne-Marie Réby (Éditions MF, 2008).

Musique in situ

est la troisième version d'un texte dont la première est parue dans *art press* n°121, 1988, et la deuxième dans *Les Cahiers de l'Ircam, Recherche et musique* n°5, « *Espaces* », 1993.

Cette version est, à quelques modifications minimales près, identique à celle parue dans la revue Circuit : musiques contemporaines, volume 17 n°1, Montréal, 2007.

Le sens du contexte

n'a guère conservé que le titre et l'introduction de l'article initial paru dans *Marc-André Dalbavie*, *Les Cahiers de l'Ircam, compositeurs d'aujourd'hui* n°2, 1993.

Le stade de l'intégration

est la version réactualisée de l'article publié sous le même titre dans les *Cahiers de l'Ircam, Recherche et musique n°6*, « *Musique : texte* », 1994. Cet article était lui-même la version développée, quoique moins technique, du rapport « Contexte, Relations texte/musique & assistance informatique » qui rend compte de la recherche que j'ai menée sur ce sujet, dans le cadre de l'équipe « Représentations musicales » à l'Ircam, en collaboration avec Gérard Assayag, informaticien, en 1993-1994. Cette recherche avait notamment bénéficié d'échanges menés avec le compositeur Claudy Malherbe.

Musique du récit

est la troisième version d'un texte dont la première est parue dans *Rue Descartes n°21*, « *Musique, affects et narrativité* », collège international de philosophie, PUF, 1998.

La deuxième version est parue en traduction espagnole dans la revue doce notas preliminares n°14, Madrid, 2005.

Que les différents organismes et plus particulièrement l'Ircam, qui ont ainsi contribué à la réalisation de ce livre, soient ici remerciés. Je remercie également Philippe Albèra, des éditions *Contrechamps*, qui en a soutenu le projet auprès du CNL.

PARALLÈLES

L'analyse est donc l'explication de ce qui est évident : elle nous raconte ce que nous avons su dès le début. [...] Mais il est certain que devenir conscient de ce que nous avons toujours su modifie la nature de cette connaissance de manière étrange et imprévisible.

CHARLES ROSEN