



Le développement sur les modèles du rhizome qui « n'a ni début ni fin mais toujours un milieu par lequel il déborde » (Deleuze), du pli/dépliement/repli, ou encore des formes géométriques qui figurent sur les croquis précompositionnels gagnerait à être accompagné d'une discussion sur la réalité phénoménologique des formes ainsi métaphoriquement décrites. Quelque peu roboratif, le passage en revue des opéras (chapitre 4) met en évidence un sens du texte et de la dramaturgie qui fait de la musique scénique du compositeur un domaine particulièrement intéressant. C'est là que se concentre, vu les sujets des opéras, la dimension mythique annoncée dans le sous-titre. On regrettera la fixation sur la grille de lecture de « l'esthétique du palimpseste », tant il est évident que si jamais cette esthétique existe, elle n'est pas une, mais multiple.

Peu substantielle, la conclusion insiste de nouveau sur le rôle privilégié de la note ré (D comme Dusapin ...) et sur le monogramme du compositeur, qui accède même pour l'occasion au statut de « mythe » fondateur de sa musique. Pour peu qu'on fréquente les lieux de concert, le tableau brossé sans nuance d'une musique du début XXI^e siècle qui serait en train de se transformer en « art du chiffre » de plus en plus impersonnel et mécanisé à cause de la part croissante des logiciels de création musicale laisse perplexe. L'image quasi héroïque d'un Pascal Dusapin qui compterait parmi les derniers compositeurs qui résistent avec une musique laissant s'exprimer leur voix – humaine – frôle la caricature manichéenne.

Pierre Rigaudière

Quand l'enregistrement change la musique

Alessandro Arbo & Pierre-Emmanuel Lephay (dir.)
Paris, Éditions Hermann, 2017, 378 p.

L'enregistrement a transformé le monde musical. D'abord, parce que nous n'écoutons plus la musique de la même façon – nous pouvons la diffuser, la répéter et la transporter sans aucune difficulté. Ensuite, parce que nos pratiques musicales ont évolué. L'enregistrement a modifié les manières d'interpréter, de composer, d'improviser, et a ouvert des possibilités dont on ne mesure pas encore toute l'étendue.

Ces questions suscitent l'intérêt du monde académique anglo-saxon depuis une vingtaine d'années, et ont donné lieu à de multiples publications. Dans les pays francophones cependant, le débat demeure relativement jeune. Le volume *Quand l'enregistrement change la musique*, dirigé par Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay, s'est donné pour but de « mieux cerner les façons dont l'enregistrement a contribué à renouveler trois types d'objets spécifiques : les œuvres, leurs interprétations et les improvisations, c'est-à-dire un échantillon représentatif du monde musical actuel ». Les articles portent aussi bien sur l'histoire et l'usage des technologies d'enregistrement que sur des cas concrets où l'enregistrement a modifié une pratique musicale. Ils montrent également que les questions relatives à la spécificité ontologique des œuvres enregistrées sont loin de faire consensus.

L'originalité de l'ouvrage repose sur une préoccupation commune aux différents textes : les enregistrements musicaux ont-ils un rôle à jouer dans la recherche ? Car l'enregistrement change la musique, ses pratiques, sa réception, mais il change aussi la musicologie, en se révélant être un outil

d'analyse remarquable lorsqu'elle entreprend de réfléchir sur ses propres catégories. Voilà quel est l'intérêt principal du recueil : proposer une réflexion *épistémologique* sur les concepts, centraux en musicologie, qui sont ceux de performance, d'interprétation et d'improvisation.

Pour cela, il fait appel à une remarquable diversité musicale, allant des musiques anciennes et savantes aux musiques électroniques ou improvisées, en passant par le dub et la pop – sans pour autant que le fil conducteur ne s'y trouve noyé. La discussion de l'exemple du *Köln Concert* de Keith Jarrett par plusieurs auteurs du volume l'illustre bien. Il s'agit là d'une performance qui a été enregistrée, transcrite, puis interprétée par d'autres musiciens. L'enregistrement a permis de fixer – sur un support audio puis sur une partition – le concert et a rendu possible sa répétition autant que sa transmission. Initialement pensé comme une improvisation, l'événement est devenu une *œuvre* musicale pérenne. Mais alors, peut-on toujours en parler comme d'une improvisation ? L'enregistrement ne risque-t-il pas d'en perdre la présence et la spontanéité ? Il n'est pas certain que l'on puisse apprécier l'enregistrement de la même façon que l'on aurait apprécié le concert. Qu'est-ce donc que l'enregistrement change à l'improvisation ? Et surtout, que peut-il nous en *dire* ?

L'exemple mobilise et met en question des concepts fondamentaux de la musicologie. Il pose, entre autres, le problème du rapport entre improvisation et composition. Un auditeur non-spécialiste pourrait écouter l'enregistrement en pensant avoir affaire à une œuvre intégralement composée. Mais pour Alessandro Arbo, il commettrait alors une erreur de catégorie. Car l'entendre comme impro-

visation libre est nécessaire pour en apprécier toute la valeur esthétique. En tant que composition, il pourrait être perçu comme répétitif. Donc, même si l'enregistrement peut brouiller les frontières, l'auditeur compétent doit être capable de dire s'il s'agit d'une composition ou d'une improvisation. Ces catégories demeurent distinctes et il faut savoir en faire un usage correct. Cependant, la dichotomie est loin d'être évidente. Les articles de Clément Canonne et de Stéphane Gasparini cherchent à en établir la porosité. Certes, le concert de Keith Jarrett est le paradigme de l'improvisation libre, pure, et spontanée. Mais comme le rappelle Clément Canonne, dans le jazz, les *alternative takes* montrent bien que des gestes normalement associés à la composition – maximisation esthétique, réécoute, développement d'idées semblables – structurent également l'improvisation. L'improvisation n'est jamais totalement libre. De plus, l'enregistrement rend possible des « mutations ontologiques » intéressantes. Le *Köln Concert* fait partie des performances iconiques qui, par le biais de leur enregistrement, sont susceptibles d'être réinstanciées et interprétées par d'autres. L'enregistrement révèle donc les ambiguïtés catégorielles et ontologiques de l'improvisation. Est-ce à dire que les musicologues devraient se passer du concept ?

Malgré la porosité des catégories, il est difficile de passer outre la remarque d'Alessandro Arbo : le concert de Keith Jarrett est génial comme improvisation, moins comme composition. Pourquoi donc ? Qu'est-ce que possède une improvisation que ne possède pas une composition ? Stéphane Gasparini le compare avec le disque de Tomasz Trzcinski. Comme il le remarque, dans les deux cas la même *œuvre* est interprétée : des matériaux se révèlent avoir

été préalablement composés. Mais d'autres – les *blues vamps* par exemples, de courtes structures répétitives qui favorisent l'attente et l'anxiété devant la nouvelle idée à venir – ne le sont pas. Or, ce sont eux qui fondent le dynamisme et la logique interne de l'interprétation. Et c'est pour en avoir mal saisi le principe que l'exécution de Trzcinski n'est qu'une pâle copie de celle de Jarrett. Elle répète trop, ne recompose pas assez ; et peine donc à en retrouver la fraîcheur autant que la fureur. L'enregistrement a peut-être la propriété de fixer un événement ponctuel, il ne « chosifie » pas la musique pour autant. Rien ne précède au moment singulier de son exécution. L'improvisation – cela s'applique-t-il à l'interprétation et à l'exécution en général ? – a une « justesse » qui lui est propre. Au final, c'est à une distinction plus fine entre improvisation, composition, interprétation et exécution qu'en appellent les auteurs. Certes, l'enregistrement change l'improvisation. Mais il nous en dit surtout beaucoup.

On voit mal comment les pistes de recherche ouvertes par ces études pourraient ne pas s'avérer fécondes. L'enregistrement appelle au raffinement des concepts musicologiques. Même si cela résulte d'un choix explicite, on pourrait regretter que le volume n'intègre aucune perspective ethnomusicologique. Car l'ethnomusicologie, dont le développement a été conditionné par l'appropriation des techniques d'enregistrement, a plusieurs fois mené à une clarification des catégories de la musicologie. Bien évidemment, le recueil n'en demeure pas moins une référence décisive pour qui s'intéresse aux études musicales.

De la même façon qu'il y a une musicologie de la performance, il existe une musicologie de l'enregistrement – une « phonomusicologie » selon les termes de Mine Doğan Dack dans l'introduction de *Recorded Music. Quand l'enregistrement change la musique* en est à la fois un état de l'art et une contribution notable.

Vincent Granata

La Bibliothèque
nationale suisse poursuivra
en 2019 le processus de digitalisation
de la revue *dissonance*.

Tous les numéros du journal seront alors
accessibles en texte intégral sur la plateforme

www.e-periodica.ch

Die Schweizerische Nationalbibliothek
wird im Laufe des Jahres 2019 *dissonance*
weiter digitalisieren.

Sämtliche Nummern der Zeitschrift
werden dann im Volltext
zugänglich sein.