

**LES NOTICES D'OEUVRES DE MUSIQUE  
CONTEMPORAINE :  
UN NOUVEL ESPACE DE PAROLE SUR LE TRAVAIL  
DU COMPOSITEUR**

*Florence Lethurgez*

**1. Les notices d'œuvres au prisme de la sociologie du compositeur au travail**

Le travail, en tant que notion, oscille entre deux acceptions que différencie la langue anglaise, entre *labour* et *work* (Zimmermann, 2010 : p. 397-398), ou encore Hannah Arendt (1959), entre *opus* et *labor*. Le terme de « tâche », en ses usages historiques, renvoie également à une activité déterminée, fonctionnelle et quantifiable d'une part, et au devoir, à la mission valorisante d'autre part<sup>1</sup>. Il semble particulièrement adapté à cet entre-deux que constitue le travail artistique.

Ce dernier présente des spécificités, déjà bien décrites (Menger, 2003, 2009 ; Heinich, 2005 (1996)). Les modalités de réalisation des tâches qui constituent les activités des artistes, de plus en plus nombreuses et hétérogènes, sont segmentées en différents huis-clos (Nicolas-Le Strat, 1999 ; Le Cocq, 2002) et ventilés dans un « cadre temporel » (Grossin, 1996) à la fois souple et complexes. Elles vont de la formation, continue, à la création, bien sûr, auxquelles s'ajoutent, de manière de plus en plus intégrées et formalisées, des activités de communication, de médiation et d'administration. Sur le plan du cadre temporel, ces différentes activités s'enchevêtrent plus qu'elles ne se répartissent, en ce que l'artiste, même soumis au régime de la commande, est son propre prescripteur (Nicolas le Strat, 1999 ;

---

<sup>1</sup> [www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A0che](http://www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A0che) : « Quantité de travail qu'on s'est engagé à faire dans un temps et pour un prix déterminé. », « Mission généralement valorisante qu'on se donne ou qu'on accepte par devoir ; ce que l'on doit accomplir. »

Coulangeon, 2004 ; Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 1014). Il est soumis, structurellement, à un principe d'incertitude, en étant peu régulé sur le plan institutionnel et économique, peu rationalisé sur le plan du rapport coût et avantage (Freidson, Chamboredon, Menger, 1986).

La musique est un domaine artistique qui, pour le sociologue, présente des spécificités (Campos, 2006). Côté production, elle renvoie à la solitude de l'atelier créateur, comme à la rencontre de collectifs, dans des lieux et des institutions qui en conditionnent la comparution. Côté réception, elle renvoie à une expérience esthétique intime comme massivement partagée, écart que tend à creuser l'évolution de ses modalités techniques de captation et de diffusion. La musique dite contemporaine constitue selon la problématique du travail de l'artiste un segment de la musique *a fortiori* intéressant. L'adjectif *contemporain* désigne non seulement ce qui est actuel, mais encore ce qui est en rupture par rapport au passé, notamment la tonalité (Aguila, 1995 ; Mathieu, 2004).

Dès lors, l'examen des catégories sur lesquelles repose, pour les compositeurs, la définition du contemporain, et donc de leur propre travail, ne peut qu'intéresser le chercheur. Ce contexte place dans une perspective particulière le discours que les compositeurs contemporains peuvent ou ont à tenir es qualité et publiquement sur leur propre travail de création.

L'artiste retenu ici est ainsi le compositeur, plutôt que l'interprète. Il constitue, non pas le créateur décisif et surplombant du monde musical, mais une figure particulièrement lestée des tensions, paradoxes et ambiguïté qui affectent certains rôles sociaux aujourd'hui. Les frontières de cette profession sont poreuses et se déplacent (Stevance, 2010). Son feuilleté identitaire évolue en permanence (Dubar, 2000), d'autant plus qu'il s'agit d'une profession particulièrement ouverte, soumise à des contextes (moyens techniques, environnement institutionnel et juridique, organisateurs, interprètes, publics, etc.) auxquels elle doit continuellement s'adapter.

Deux activités se détachent plus particulièrement aujourd'hui : critique et communicationnelle. Les compositeurs sont amenés, par une institution sociale qui en postule la nécessité, à s'auto-définir et à

s'auto-promouvoir, ces deux activités étant souvent conjointes. Elles impliquent d'effectuer des tâches précises, souvent la production d'écrits de présentation, qui sont à la fois des produits et des arènes des exigences, plus ou moins tacites, propres à leur métier.

On demande au compositeur de produire un discours professionnel dont il doit spontanément définir les modalités collectives, en se conformant aux représentations sociales qu'il se fait de sa parole et de la relation qu'elle se doit d'entretenir avec son œuvre, sa pratique, et l'environnement global qui les rend possibles, dès lors qu'il s'adresse à des publics.

Il doit également se montrer capable de se saisir comme un objet critique à évaluer, de problématiser la nature et les finalités de sa musique, d'établir les catégories sur lesquelles repose son travail compositionnel, enfin de se positionner dans le cours historique. Le travail compositionnel, pour Pierre Boulez, inclut la théorisation des fondements de sa démarche, l'expression d'un regard méta-compositionnel. « *L'activité critique d'un compositeur (...) est indispensable à sa propre création. Elle est, en somme, un "journal de bord", écrit ou non.* », écrit-il (1954, p. 31-32). Ainsi, les activités et questions de communication sont-elles intimement articulées à celles de composition<sup>2</sup>. Cette évolution conduit le compositeur à développer un regard toujours plus réflexif sur ce qui constitue la nature et les frontières de son travail.

Parmi les verbalisations portées sur la musique contemporaine, les pratiques d'indexation et de médiation des œuvres, chargées de les présenter, nous retenons ici plus particulièrement la pratique d'écriture de notices, rédigées par les compositeurs eux-mêmes, sollicités par les organisateurs de concert pour concevoir leurs programmes de salle, de même que les éditeurs, pour documenter leurs livrets partitographiques ou phonographiques. Ces notices sont le produit d'une tâche particulière, traversées par les contraintes du social, tel que ce dernier définit implicitement les activités liées à la composition. Ainsi, observer un travail sur un travail nous permet de repérer les articulations fines que les acteurs en font, en fonction de ce

---

<sup>2</sup> Cette articulation est attestée par la déclinaison même de deux ouvrages de Nathalie Heinich, consacrés aux effets des régimes de singularité et médiatiques chez l'artiste dans la société contemporaine (Heinich, 2005 ; 2012).

qu'ils en pensent, en conformité avec les normes sociales qui caractérisent et structurent leur profession (hiérarchies, légitimités, etc.). En elle est cristallisée la conception que le compositeur, inséré dans un domaine professionnel normé, peut avoir de son travail et des activités qu'il requiert, activités créatives spécifiques et autres activités qui ne le sont pas moins, sans être considérées comme telles, de communication et de médiation.

La rédaction d'une notice d'œuvre amène de facto les compositeurs à produire un discours singularisant et réflexif, et donc à en adopter la posture, à la fois sur leur travail et sur leur personne.

Cette pratique apparaît et se généralise avec la musique contemporaine, dans sa période avant-gardiste, soit depuis les années cinquante. Son format court, demande au compositeur d'opérer un tri nécessaire de ce que le compositeur estime communicable de son travail. La notice devient dès lors un objet névralgique, fortement investi à charge comme à décharge sur le plan axiologique, suscitant attitudes, théorisations et jugements plus ou moins élaborés de la part des compositeurs, contraints de les écrire pour satisfaire aux exigences des organisateurs de concerts et à leurs rituels tacites de communication (Texier, 1986 ; Verin, 1998).

C'est donc un bon objet pour articuler la trajectoire professionnelle du compositeur à la façon qu'il a de la mettre en mot, tant dans les entretiens que dans les notices elles-mêmes, pour observer la manière significative qu'il a de définir une identité de travail par un travail d'écriture, situant et insérant son monde propre dans un monde partagé. Une intrication constante des plans conatifs, cognitifs et métacognitifs en constitue le propos, notamment dans les entretiens, cette intrication étant mise en perspective par une trajectoire, avec ses ruptures et ses évolutions. Les éléments conatifs renvoient à la pratique concrète des notices, les circonstances et les manières de procéder, selon une chronologie de la tâche ramenée à celle de la composition. Les éléments cognitifs renvoient aux jugements que les compositeurs portent sur elle, le sens qu'elle a au sein de leur travail. Les éléments métacognitifs concernent leur théorie ordinaire de la pratique, l'ensemble de savoirs qu'ils en ont et qu'ils mobilisent.

Les années soixante-dix marquent l'entrée dans la « deuxième modernité » (Singly, 2004) ou « modernité réflexive » (Giddens, 1991 ; Beck, Giddens et Lash, 1994), caractérisée par la montée en puissance du geste d'autoconfrontation (Clôt et Faïta, 2000), par lequel le sujet, placé face à son travail, est amené à théoriser les fondements spontanés de ses activités professionnelles, en mobilisant en profondeur ses dimensions identitaires et positionnelles. C'est pourquoi nous adoptons des méthodes qualitatives, biographiques, sur des corpus réduits et situés d'individus et de notices, sur lesquels la marque du social s'imprime finement en fonction des contextes. Ainsi peut-on établir un lien entre le travail du collectif et le travail sur soi, jusque là abandonné à la psychologie sociale (Vitgosky, 1997), sans avoir à entrer dans les profondeurs des processus cognitifs.

## **2. Une approche compréhensive**

Les notices n'ont été que peu l'objet d'une théorisation indigène, ni même d'une catégorisation stable, à même de leur donner une consistance dans l'espace public et scientifique (Donin, 2011 ; Couture, 2015). C'est paradoxalement ce qui en fait un objet riche sur le plan compréhensif, en ce que l'impensé, l'absence de réflexion distancée et située par les acteurs impliqués à les mettre en œuvre et à les utiliser, produit à leur endroit une opulence axiologique particulièrement éclairante.

Les réponses verbales du compositeur données au chercheur le confrontent à la parole qu'il tient sur ses œuvres. Sa parole se prend elle-même pour objet et s'interroge sur ses propres fondements, dans cette situation particulière qui consiste à s'exprimer sur son travail et qui introduit un niveau de réflexivité supplémentaire. Il doit alors, éventuellement pour la première fois, interroger de manière explicite les fondements du lien qu'il établit entre sa parole et sa musique, à partir de cette tâche concrète.

L'analyse de discours a pour but d'identifier les catégories et les genres les plus stabilisés du discours de présentation de soi et de son travail, au sein de chaque corpus comme transversalement (Charaudeau et Maingueneau, 2002). Notre approche s'appuie sur l'analyse par *catégories conceptualisantes* (Glaser et Strauss, 2012 ;

Luckerhoff et Guillemette, 2012 ; Paillé et Mucchielli, 2016, p. 315-374), des unités de sens, difficilement déductibles des seuls énoncés de surfaces, mais inférées de l'analyse globale. Il s'agit de catégories liées à une perspective théorique, en ce qu'elles portent la spécificité du rapport que les compositeurs entretiennent entre leur travail et leur discours de présentation.

Nous nous situons principalement à la croisée de deux disciplines, la sociologie de la musique et les sciences de l'information et de la communication. Nous ne laissons cependant pas notre objet de recherche, situé dans un espace interstitiel, déterminer intégralement son mode d'approche. La cohérence de l'ensemble est donnée en premier lieu par l'approche compréhensive elle-même. Elle est donnée, en deuxième lieu, par la perspective communicationnelle globale de notre point d'observation, quand les activités compositionnelles se doivent expressément de tenir compte de la réception de ce qu'elles produisent en prenant part à la mise en place d'un circuit communicationnel spécifique. Il s'agit d'assurer en outre une cohérence entre approches communicationnelle, sociologique, et perspectives et concepts propres à l'ergonomie et aux théories de l'activité (Schwartz, 1995; Leplat, 1997; Clôt et Faïta, 2000), notamment celui de geste professionnel (Faïta, 1999) qui consiste, pour le compositeur, à présenter son propre travail. Ces tâches communicationnelles, dont les fondements sont particulièrement impensées par ceux qui les effectuent, les prescrivent, en sont destinataires, font partie prenante d'un régime professionnel aux contours renouvelés et aux activités élargies.

### **3. Le dire de l'œuvre et l'œuvre du dire**

Nous avons pour l'instant approché cet objet de recherche protéiforme, en soumettant à analyse des corpus réduits mais exhaustifs de notices, et les verbatims de différentes populations de compositeurs au sein d'un échantillon diversifié d'une trentaine de compositeurs et de compositrices à leur sujet. L'analyse porte donc sur des corpus et des échantillons localisés et spécifiques, ayant valeur d'exemple et non de modèle. Nous déclinons de manière contrôlée par un souci de diversité plus que de représentativité des groupes de

compositeurs et des corpus de notices distincts et caractérisés. Ils reposent sur le principe d'exhaustivité qui caractérise les échantillons qualitatifs et plus particulièrement les corpus de fait, assemblés en milieu naturel. Les corpus retenus ici n'ont pas la taille suffisante pour pouvoir inclure tel ou tel compositeur ou notice dans un type, mais leur analyse ne s'en tient pas non plus à l'énumération plate de cas individuels. La logique n'est pas celle du portrait, mais de la galerie de portraits (Lahire, 2002 ; Passeron et Revel, 2005).

La base empirique de ce travail repose sur des corpus de verbatim de compositeurs (n = 10), ainsi que deux corpus de notices déposés dans des centres documentaires, comme le Centre de Documentation sur la Musique Contemporaine à Paris. Nous sélectionnons des notices de compositrices appartenant à une génération ayant connu le contexte social particulier des années soixante-dix, marquant l'entrée dans la « seconde modernité », de compositeurs de musique électroacoustique appartenant à une génération ayant connu une crise de cette mouvance au milieu des années quatre-vingt, enfin, les propos sur leurs notices, et plus généralement leur parole, de trois générations successives de compositrices japonaises, ayant choisi de parfaire leur formation en France.

Le fait de retenir ces corpus, et d'éclairer des facteurs à chaque fois très spécifiques, a pour finalité, au delà de l'intérêt de chaque corpus, de montrer la robustesse et l'évolution des représentations et des réalités du travail compositionnel, tel qu'il est sédimenté dans cet écrit. Les notices féminines intègrent les préoccupations ambivalentes des compositrices sur les effets de leur discours et sur la tâche très spécifique qu'elle demande, tandis que les notices mixtes, à très large domination masculine, de musique électroacoustique veulent rendre compte des particularités d'un travail compositionnel articulant technique et écoute. Enfin, les compositrices japonaises présentent leurs notices, travail de parole, comme le prolongement d'un travail compositionnel, appris en tant que tel lors de leurs études en France. Il s'agit d'interroger depuis ce point fixe de cette tâche, les arrangements que font les acteurs, au sein de leur métier, entre toutes les briques qui le constituent.

### 3.1. Les notices de compositrices d'œuvres créées en 1975

Un premier regard porte sur un corpus réduit mais exhaustif de notices d'œuvres composées en 1975 et déposées au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) à Paris. Les notices d'œuvres de compositrices, si l'on s'en tient à la variable du genre, constituent un peu moins de 10% du corpus, au moment de notre prélèvement, sachant que ce corpus ne peut être stable<sup>3</sup>. Il concerne douze œuvres, écrites par des compositrices, nées entre 1921 et 1945, qui avaient donc entre 30 et 50 ans au moment de la composition : Joanna Bruzdorviev (née en 1943 ; *Einklang*), Adrienne Clostre (née en 1921, *Concert pour le souper d'Elrond, Nietzsche*), Graciane Finzi (née en 1945, *Juxtaposition*), Betsy Jolas (née en 1926 ; *Le pavillon au bord de la rivière, Caprice à une voix, Mon ami, Musique de jour*), Nicole Lachartre (née en 1934, *Il y a mille et mille soleils*), Michèle Reverdy (née en 1943, *Kaleidoscopes, Espaces*), Tona Sherchen (née en 1938, « S... », *Vague t'ao*).

Les années soixante-dix voient la publication en France de quelques publications emblématiques, portant sur la création musicale au féminin. En France, dans les décennies 1970, des ouvrages problématifient les liens entre « femmes et musique » et mettent cette question à l'agenda des débats féministes et scientifiques (Prévost-Thomas et Ravet, 2007). Il s'agit de dénoncer et d'expliquer les discriminations dont les femmes sont l'objet, plus particulièrement sur le plan de la création, de ses enjeux symboliques, même si une discrimination, parfois positive (le chant, l'enseignement) joue à tous les niveaux de la pratique musicienne (Horer et Socquet, 1973 ; Franco-Lao, 1978 ; *Des femmes en mouvement*, 1978) C'est pourquoi l'analyse de ce corpus est articulée autour d'une perspective centrale : la composition au féminin, la parole féminine sur la composition.

Nous retenons deux unités de sens que la problématique de recherche elle-même nous conduit à mettre en perspective avec l'appartenance générationnelle et de genre de nos enquêtées. Elles correspondent à des préoccupations qui, au-delà des catégories

---

<sup>3</sup> Un travail rétrospectif de dépôt et de veille informationnelle est pratiqué par les documentalistes du Centre, comme par les compositeurs qui y sont recensés (après avoir posé leur candidature), et à leur libre initiative.



thématiques recensées, témoignent, dans le corpus, d'une spécificité de la parole de la compositrice lorsqu'elle a à présenter son propre travail dans une notice. Ces deux préoccupations sont en permanence présentes conjointement. Elles organisent la pratique d'écriture des compositrices et n'apparaissent pas dans les corpus mixtes analysés par ailleurs.

### 3.1.1. L'expression et le maintien d'une tension

La première préoccupation témoigne, dans le corpus, de l'expression d'une conscience de la complexité qui caractérise l'exercice d'écriture d'une notice de présentation de sa propre musique de la part des compositrices. Un double mouvement est particulièrement structurel à l'écriture, au gré d'allers-retours entre point de vue collectif et individuel, théorisations générales et singulières, intimité et publicité.

Un rapport ambigu à la parole subjective est manifesté dans la notice de Johanna Brusdorvitz, pour sa pièce *Einklang*. Il se manifeste par le maintien d'une tension entre l'objectivité d'une succession de définitions du dictionnaire Larousse, pour le mot-titre, dont la compositrice va jusqu'à reprendre les codes typographiques, et la recomposition intime qu'elle en fait, prélevant ainsi sa propre parole dans la langue, selon les codes du dictionnaire amoureux. Le mot-titre, que la compositrice s'est ainsi approprié, peut dès lors être appliqué à l'œuvre musicale. Sa démarche est d'abord intra-verbale, la notice associant et déclinant des mots avec des mots. Puis elle glisse vers des notions musicales spécifiques. Il s'agit alors d'aller des mots aux sons de manière progressive, en se laissant porter par les métaphores. Sons et sens sont en vis-à-vis, grâce au procédé typographique du trait d'union, (*Unisson – union ; Harmonie – entente*), marquant l'écart existant pour la compositrice entre travail de composition et travail d'écriture.

**CHATEAU DE LA ROCHE-COURBON**

Le domaine qui s'appelaît à l'origine Romette, remonte au XI<sup>e</sup> siècle, mais le château actuel ne date, pour les parties les plus anciennes, que du XIV<sup>e</sup> siècle; il se composait alors de quatre bâtiments entourant une cour carrée, flanqués aux angles de quatre tours.

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle furent percées des fenêtres sur les tours et la façade, agrémentées alors d'une galerie à arcades en anses de panier.

C'est durant la Fronde, approximativement lorsque Condé fut reçu à la Roche-Courbon, que furent créés l'escalier en fer à cheval et les merveilleuses boiseries qui décorent les salons. La cheminée de la magnifique « salle de bains », datée de 1622, est surmontée du portrait de Jean-Louis de Courbon, propriétaire d'alors et cousin par alliance du Grand Condé. Ce fut l'époque de splendeur du château. Il se reflétait dans le miroir d'eau entouré du magnifique parc que nous connaissons encore.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, une aile fut détruite pour dégager la cour. Le dernier héritier, le comte d'Hédouville, malgré une brillante carrière politique auprès de Napoléon I<sup>er</sup> puis de Louis XVIII, dut mettre le château en vente. Il fut acquis en 1817 par des négociants de Tonney-Charente; il devait bientôt tomber à l'abandon.

Qui veut sauver de la mort une forêt avec son château féodal campé au milieu, une forêt dont personne ne sait plus l'âge?... Voici l'appel que lançait Pierre Loti dans le « Journal des Débats » du 21 octobre 1908: il fut entendu par M. Chénereau qui, suivi par son fils, M.P. Chénereau, s'est courageusement attaché à rendre au domaine de la Roche-Courbon la splendeur qu'il avait connue au XVII<sup>e</sup> siècle et que de trop nombreux propriétaires successifs n'avaient su préserver.

Jean VERNEY,  
Conservateur Régional  
des Bâtiments de France



Joanna Brusdorvics

• L'Union • — qui suppose une action concertée — désigne l'association, la continuation de différentes choses ou personnes, leur liaison intime de manière qu'elles ne forment plus qu'un tout...

• L'entente • — synonyme d'accord — s'applique aux personnes et implique une union basée sur une sorte de convention mutuelle laissant à chacun sa liberté d'agir en dehors de ce qui a été plus ou moins tacitement entendu; elle peut supposer aussi simplement le fait d'être en excellents rapports avec quelqu'un, sans forcément partager pour cela toutes ses manières de penser ou d'agir... (Larousse...).

J. B.

**EINKLANG**

• Rien n'advient dans l'isolement (Lyall WATSON).

• Einklang •, en allemand: unisson, l'union, l'harmonie, l'entente.

• Unisson •, l'accord de plusieurs voix ou de plusieurs instruments qui font entendre la même note.

**ARCHIPEL VB**

• Archipel VB • est une des « pages » d'une œuvre mobile pour 6 instruments qui élit la série des Archipels. Ces « pages », lorsqu'elles sont jouées en solo, constituent des œuvres autonomes, elles-mêmes mobiles; la « page » de clavier propose un réseau de structures variables que l'interprète réalise à partir d'éléments rigoureusement

PROGRAMMA FESTIVAL DE ROZAN - 1975 -

### 3.1.2. Une parole pour l'œuvre

La deuxième préoccupation, qui lui est partiellement liée, en ce qu'elle concerne aussi la question des solutions pour dire au mieux la musique avec des mots, s'attache à chercher une parole spécifique en fonction des catégories d'œuvres, genres constitués comme expérimentaux.

Caprice à une voix

Betsy Jolas

Cette pièce fut écrite en 1975 pour le concours International de Chant contemporain de la Rochelle. On m'avait demandé, proposition certes surprenante, une pièce convenant à n'importe quelle voix d'homme ou de femme : Basses profondes, coloratura, contralto, baryton Martin, etc... Il paraissait indispensable dans ces conditions d'offrir à l'interprète un certain nombre de choix : choix de tessiture (l'on dispose d'un "jeu de clefs"), choix de réalisation d'un texte donné, enfin choix de séquences "à option" selon le type de voix, dont certaines "à texte", français ou anglais.

MUSIQUE DE JOUR

"Deux ordres de recherche viennent ici se rejoindre. Il s'agit d'une part d'une nouvelle tentative de concilier rigueur et expression. Cette pièce se rattache ainsi à tout un groupe d'œuvres d'orientation analogue. On y voit également se poursuivre l'exploration d'un domaine abordé depuis peu : le clavier. Celui-ci étant entré dans mes préoccupations en 1971 avec "Musique d'hiver" pour orgue et orchestre. Quatre ans plus tard, après des œuvres pour clavecin, puis pour piano, voici à nouveau pour orgue, mais cette fois sans orchestre, "Musique de jour". Double hommage à Bach et à Monteverdi, cette sorte de fugue "à 4 voix" (in genere rappresentativo) fut achevée dans les derniers jours de 1975."

Betsy JOLAS

Betsy Jolas, pour sa pièce *Caprice à une voix*, place son discours depuis le point de vue de l'interprète, celui pour qui le compositeur écrit en ce qu'il fait exister la musique, alors que la notice est destinée au public. Le Caprice, pièce virtuose s'il en est, puisqu'il est associé explicitement à Paganini, s'« offre à l'interprète... ». La virtuosité est de l'ordre de son travail. La notice s'approprie concrètement, physiquement l'interprète, en s'employant à décrire ce qu'il a sous les yeux lorsqu'il lit la partition pour la jouer. La

compositrice sacrifie moins au graphocentrisme<sup>4</sup> propre à la musique occidentale et à ses modalités savantes d'appréhension, qu'elle ne cherche à trouver une parole spécifique : le genre du caprice constitue un défi de performance. La voix de la compositrice s'efface derrière son œuvre dont il s'agit de restituer la singularité au sein même du genre dans lequel elle se range.

L'écriture s'immerge dans la tâche compositionnelle, afin d'adapter de manière fine et contingente son propos à son objet. Une recherche d'intégration en réciprocity de perspective entre travail et parole, que nous avons isolée par ailleurs au cours d'entretiens avec des compositrices de ces mêmes générations, se fonde sur un double effacement : effacement du dire derrière l'œuvre, effacement de la vie derrière la musique.

### ***3.2. Les notices d'œuvres de musique électroacoustique de 1985***

Un deuxième regard s'appuie sur l'analyse d'un corpus de notices rédigées par des compositeurs de musique électroacoustique, annexées au dépôt de l'œuvre correspondante et composée en 1985, également au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine à Paris. Le corpus, plus épais que le précédent parce que plus récent et mixte, à très forte majorité masculine, est constitué de cinquante-cinq notices d'œuvres, écrites par quarante-deux compositeurs différents. Il concerne de la musique purement électroacoustique, comme de la musique dite « mixte », c'est-à-dire mêlant électroacoustique et instruments acoustiques traditionnels. La dominante technicienne de ses moyens d'occurrence accentue encore la division sexuelle en faveur des hommes qui caractérise la création musicale (Ravet, 2005, 2006 ; Coulangeon et Ravet, 2003).

La musique électroacoustique est un genre particulier au sein de la musique contemporaine, pour les raisons suivantes : originalité de l'environnement professionnel, nouvelles modalités de diffusion, rôle central de la technique, absence d'instruments, d'interprètes, de notation, hybridité entre recherche scientifique et création, etc. (Chion et Reibel, 1976).

---

<sup>4</sup> Il correspond au fait de considérer la notation écrite, la partition, comme la médiation essentielle de la musique.

Nous faisons l'hypothèse qu'il suscite également un discours spécifique sur le travail compositionnel qu'il requiert, dans l'espace communicationnel des notices.

L'adossement politique et institutionnel dont la musique contemporaine, et plus particulièrement électroacoustique, bénéficie, sous forme de ressources matérielles comme les subventions, l'ouverture de Centres de recherches musicaux, et donc symboliques, depuis les années quatre-vingt, confère également au discours du compositeur une dimension particulière. L'année 1985 marque cependant la fin de cette période favorable à la musique contemporaine et plus particulièrement électroacoustique sur le plan des politiques publiques de soutien aux formes de création les plus expérimentales (Duchemin et Veitl, 2000).

### 3.2.1. Dire l'environnement de travail

Les compositeurs insistent sur les facteurs qui rendent possible et conditionnent le travail de création. Ils établissent et explicitent les liens que l'œuvre entretient avec le monde à l'aide des moyens compositionnels disponibles, et plus particulièrement techniques. Les notices explicitent avec précision, en prélevant ou insistant sur certains traits, les moyens techniques qui leurs sont offerts par cet environnement complet de travail que représente le studio. De fait, c'est la technique, à condition d'être soumise à des critères esthétiques, qui contribue à saper l'ordre traditionnel de la musique et à légitimer, à l'époque, le travail du compositeur.

Allain Gaussin, *Nature et apocalypse selon Ouhi Cha* :

*« La bande magnétique a été réalisée avec l'assistance de Thomas Seeling au studio de musique électronique de l'université technique de Berlin. »*

Une distinction est systématiquement faite entre le son concret, matériau de départ, et le traitement (Chion, 1995).

Jean Schwartz, *Perpetuum mobile* :

*« L'analyse du chant de rossignol de mon jardin comparé aux chants de toutes sortes d'oiseaux m'a conduit à isoler certains modèles qui ont été traités dans un vocoder et dans un modulateur en anneau. »*

La notice garantit la traçabilité du son d'origine, afin d'apprendre à l'auditeur à « *en croire ses oreilles* », « *à écouter le son à la lettre* » (Chion et Reibel, 1976, p. 57). La technique est systématiquement représentée comme un facteur d'extension illimitée des possibles en matière de transformation du son.

Gilles Racot, *Anamorphée* :

*« Les sons de ces différents moments sont souvent la conséquence d'une « arborescence » de traitements successifs ; en effet, les sons issus d'un ensemble de traitement peuvent être à chaque fois « germe original » ou « branche » d'autres combinaisons... et ceci à volonté. »*

Une figure stylistique caractéristique lui correspond : la longue énumération descriptive du travail accompli, de ses différentes phases et de sa complexité.

Horacio Vaggione, *Théma* :

*« Quant aux manipulations, elles comportent notamment des transformations d'enveloppes, des transpositions (par exemple, des séquences créées à partir d'un seul son), des insertions de filtrages récurrents, des multiplications et proliférations de matières (par exemple des nuages de bruits de clés traités avec des algorithmes de filtrage pour obtenir des textures de plus en plus éloignées de leurs origines, jusqu'à se présenter comme des sons de cordes pincées dans l'extrême aigu). »*

### 3.2.2. Un travail compositionnel indexé depuis l'écoute

La technique, une fois posée en tant qu'environnement de travail, est également présentée dans les notices comme ce qui permet de supprimer les traditionnelles médiations qui segmentent les dimensions de la création, de la notation, de l'interprétation, de la diffusion, enfin de l'audition, et donc de tirer une ligne beaucoup plus droite et directe de la composition jusqu'à l'écoute.

La musique électroacoustique, à partir des années cinquante, vise à exploiter la *musicalité* du bruit. A cette fin, un autre mode d'écoute, affranchi d'une part de la tradition occidentale du son musical pur et d'autre part de sa référence à une source identifiable et signifiante, constitue l'objet même du travail compositionnel.

La spécificité du discours de ces compositeurs est de se déplacer jusqu'à l'acte même d'audition, à même l'oreille du public.

*« Il faut aménager avec soin ce parcours de l'écoute, qui doit à tout moment pouvoir trouver, dans le "donné à entendre" de quoi alimenter son activité personnelle, son cheminement parallèlement à celui de la musique. Encore une fois, rien d'extérieur ne viendra au secours de cette relation directe entre haut-parleurs et auditeurs, aucun élément spectaculaire pour renouer un fil qui se romprait, le fil d'une communication intérieure, essentielle, mais fragile. »* (Chion et Reibel, op. cit., p. 290)

Enfin, la question frontale de la perceptibilité du travail entrepris en même temps que celle de sa descriptibilité est explicitement abordée. La mise au point d'un vocabulaire chargé d'indexer les composantes concrètes et sensorielles du son musical trouve dans la notice l'un de ses usages. Jacques Lejeune, *Cantique de la résonance* :

*« (...) d'abord dessinée, contorsionnée, à l'encontre de sa définition d'objet nappé, régulier et sage ; puis, se gonflant en épaisseur, etc. »*

L'emprunt au vocabulaire de Pierre Schaeffer, l'inventeur, dans les années 1950, de la musique concrète, est récurrent. Son projet de classement onomastique des bruits et des sons, dans son solfège généralisé, tels que l'oreille les perçoit concrètement, repose sur des critères tout autre que ceux du solfège traditionnel, à base de notation de hauteur, de durée, de timbre et de dynamique. Il s'agit d'indexer la manière dont ils sont proférés et entretenus, de même que, synthétiquement, la masse qu'ils occupent dans l'espace sonore. Cette entreprise de synthèse, chargée d'indexer de nouveaux objets musicaux, représente une solution pour présenter un travail compositionnel, élargi aux dimensions infinies des possibles techniques et esthétiques, tout en maintenant une connexion avec les principes traditionnels du solfège (Schaeffer, 1977 ; 1996).

Une focalisation sur les studios, les centres de recherche et de création, contribue à montrer que la production de l'œuvre n'est pas le fait d'un auteur isolé mais associe la coopération de plusieurs protagonistes. La notice rend compte d'un mode plus collectif de travail, tel que celui, fort justement nommé, du *Groupe de Recherches Musicales*, à Paris, l'accent étant mis sur la sociation plutôt que sur

l'organisation, le groupe plutôt que le Centre (Gayou, 2007 ; Lethurgez, 2015).

### **3.3. Les compositrices japonaises en France**

Un dernier regard porte cette fois sur un échantillon d'entretiens (n = 10) avec un groupe de compositrices japonaises ayant choisi, dans leur jeunesse, de parfaire leur formation en France et qui y ont découvert l'obligation d'avoir à présenter discursivement leur travail, à leurs professeurs, à leurs pairs, aux interprètes et au public. Nous avons à ce jour interrogé dix compositrices, de trois générations distinctes, nées entre les années soixante et les années quatre-vingt-dix, demeurant actuellement en France ou y ayant longuement résidé. La durée des entretiens a été de 35mn à 1h40. Nous avons tenu compte des variables suivantes, qui caractérisent leur origine et leur parcours : âge, situation civile, études au Japon, projet de venir en France, en Allemagne, aux USA, origine sociale, soutien familial, ressources, institutions de formation en France, projet professionnel et son évolution, projet de rester en France ou non, situation professionnelle, etc. Nous avons visé la diversité plus que la représentativité.

#### **3.3.1. L'épreuve de la parole**

La question de la nécessité d'un apprentissage de la parole concomitant de celui de la composition est centralement abordé par l'ensemble des compositrices, quelle que soit leur appartenance générationnelle. Il faut non seulement apprendre la langue pour communiquer, mais plus essentiellement encore, pour être capable de l'utiliser selon une modalité culturelle particulière (Charaudeau, 2001) : justifier son travail auprès du professeur et donc maîtriser une logique de l'explication et de l'argumentation propre à la culture française (Lethurgez, 2017).

Rika Suzuki (née en 1960, mariée, sans enfant, vit en France, 2016, domicile) :

*« Au Japon, on ne parlait pas jusque là, mais ici, on parle, et puis il faut décrire, avec les mots, c'est ça qui est très différent. »*

Misato Mochizuki (née en 1969, mariée, sans enfant, vit en France et enseigne au Japon, 2016, domicile) :



*« On a tous le problème de la langue, et non seulement la langue, mais aussi de culture, ce n'est pas forcément notre culture de parler, tout de suite, comme ça, on a une tendance à être discrète. »*

La maîtrise de la parole entre dans le référentiel des compétences et des tâches du compositeur. Ce choc culturel est plus grand chez les compositrices nées dans les années soixante et qui n'ont vécu que les prémisses de la « deuxième modernité », européenne comme japonaise (Kazuhiko, 2015, p. 115-138.). Les compositrices de la génération suivante en font encore état.

Yumiko Yokoi (née en 1980, mariée, vit en France, enceinte de son premier enfant, domicile, 2016) :

*« En cours de composition, il fallait parler, et je me suis rendue compte que même si j'avais raison, même si j'ai fait une réponse correcte sur le papier, si je n'explique pas, c'est comme si j'étais nulle. Même si je me trompe, même si je fais de mauvais trucs, mais si je parle bien, je pouvais me sauver (rires). Alors la première ou la deuxième année, j'ai passé plus de temps pour le français que pour la musique. »*

Il tend à s'amenuiser chez les plus jeunes qui se montrent plus à l'aise avec le régime de singularité qu'il suppose, et qui ne le mentionnent pas au titre d'une épreuve d'acculturation.

### 3.2.2. La construction du moi par la parole

Ce que la pédagogie sollicite par la parole, c'est l'expression, qui leur est peu coutumière, d'un moi singulier, mais qui le devient de plus en plus au fur et à mesure de l'avancée générationnelle. Les compositrices de première génération font référence à une expérience de découverte : celle du moi personnel et singulier, grâce au travail de la parole qui gravite autour de la composition. De même, les notices mobilisent-elles un régime discursif de présentation de soi et de son œuvre. La classe de composition les prépare ainsi à écrire<sup>5</sup>.

Rika Suzuki :

*« Je crois qu'en faisant mes études, je découvre moi-même. Quand j'écris Epigramme, en l'écrivant, je sens que c'est moi qui sors, c'est cette sensation. (...) je sens qu'il y a quelque chose qui*

---

<sup>5</sup> D'une manière toutefois informelle, à l'inverse des universités américaines ou canadiennes.

*aborde. Je crois qu'il y a quelque chose de très fort, de moi même (...) Egalement, quand j'écris une notice, il y a quelque chose qui sort. Ça, c'est important, ça fait un peu travailler autrement ».*

### 3.3.3. Un travail d'individuation compositionnelle

Les compositrices de la génération suivante, nées dans les années soixante-dix, s'emploient de manière plus marquée que leurs aînées, à rendre compte dans la notice de leur être compositionnel plutôt que de leur faire, en partageant avec le public des préoccupations plus subjectives et intimes. La notice est une instance de construction identitaire, qui rend davantage compte d'un travail d'individualisation, voire d'individuation, compositionnelle que d'un travail d'assimilation d'un héritage historique.

Sanae Ishida (née en 1979, mariée, sans enfant, vit en France, hall d'hôtel, 2016) :

*« Connaître les autres, c'est connaître soi aussi, quand je trouve la différence avec les autres. Il fait ça, mais moi, je ne veux pas faire ça. Il y a cette tendance compositionnelle, mais moi je ne veux pas faire ça. Et à partir de là, moi je commence à voir ce que je veux faire. »*

Chez les compositrices nées dans les années quatre-vingt et/ou en situation de formation au moment de l'entretien, cette double situation de formation et d'acculturation entretient leur sentiment d'être particulières, au sein d'un métier lui-même particulier.

Misaki Yanagiara (née en 1998, en formation, célibataire, conservatoire de Boulogne, 2016) :

*« (...) moi, j'ai plus de caractéristiques et c'est entier. On me dit toujours comme ça, vous êtes coréenne, vous êtes chinoise, vous êtes japonaise. Moi, je suis particulière. (...) Même mes amis français me disent, tu n'es plus japonaise (rires). »*

Mais vous étiez déjà comme ça, un peu particulière, au Japon ? Misaki Yanagiara :

*« Ah oui, j'avais vraiment des difficultés au Japon. Et j'étais dépressive, et c'est pour ça que je suis venue en France, c'est plus de liberté et je peux exprimer ce que je veux dire. »*

Ainsi, l'étude de cet ensemble de compositrices japonaises montre avec acuité l'effet conjoint du déplacement géographique et

culturel et de la situation de formation sur le geste professionnel qui consiste à présenter son travail, à l'oral comme à l'écrit. Il n'est pas impensé pour elles, car il constitue une épreuve d'acculturation particulièrement délicate et suscite des postures nuancées en fonction des générations et de la situation dans le cycle de vie et de carrière.

### **Conclusion**

Ces coups de projecteurs éclairant successivement trois corpus, de notices et de compositeurs, montre *in fine* que leurs voix, telles qu'elles s'expriment dans ou à propos des notices, sont finement nuancées, selon des postures et des propensions discursives qui portent à la fois les fondements et les enjeux de leur identité et de leur travail.

La tâche d'écriture des notices s'avère être un observatoire sensible, des arrangements auxquels les compositeurs procèdent, de manière réflexive, entre les différentes dimensions de leur activité professionnelle. Cette tâche discursive constitue bien l'un des paramètres de leur travail tout en révélant des oppositions fines entre les postures. Ces oppositions entre les manières de rapporter le travail artistique dans le discours de ceux qui l'effectuent puisent leur sens dans le social. Il s'agit de documenter et faire varier finement ces contextes sociaux afin de mettre à jour les formes effectives que prend le travail réciproque de l'individu et de la société, lequel s'incorpore de plus en plus aux activités professionnelles qui lui sont socialement demandées. Des ambivalences montrent à la fois combien le travail et l'individu résultent de processus sociaux qui se définissent conjointement, à la faveur de tensions et d'épreuves qui les forgent, donnant à la fois leur complexité et leur fragilité aux acteurs (Martuccelli, 2006).

Le questionnement sur les notices d'œuvres est ainsi susceptible de relever d'un « espace mental d'enquête » (Passeron, 1995) propre aux sciences humaines et sociales. Elles peuvent être analysées pour elles-mêmes, en tant que phénomène propre à un contexte particulier. Pratiques de réception, d'évaluation et de production sont ici pensées ensemble, en ce qu'elles relèvent

d'inférences mutuelles, dans une situation qui est avant tout une situation de communication sur le travail.

### **Références bibliographiques**

AGUILA J. (1995), « Musique contemporaine : le temps des ruptures », GUMPLOWICZ P. éd., *1944-1954. Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Paris, Autrement, p. 154-155.

ARENDT H. (1979 (1958)), *The human condition*, Garden City, Doubleday Anchor Press, Collins (Randall).

BECK, U. GIDDENS A., LASH S. (1994), *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press.

BOULEZ P. (1985, (1954)), « Probabilités critiques du compositeur », Points de repère, NATTIEZ J.-J. éd., Paris, Bourgeois/Le Seuil, tome 1, p.103-110.

CAMPOS R. éd. (2006), « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 1/2006, n° 14, p. 3-17.

CHARAUDEAU P. (2001), « Langue, discours et identité culturelle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 123-124, p. 341-348. [en ligne] : <http://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm>, consulté le 23 juin 2017.

CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. éds. (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

CHION M. (1995), « Le matériau en question », *Ars Sonora*, n°2, [en ligne] <http://www.ars-sonora.org/>, consulté le 27 février 2014.

CHION M. et REIBEL G. (1976), *Les musiques électroacoustiques*, Paris/Marseille, INA-GRM/Edisud.

CLOT Y. et FAÏTA D. (2000), « Genre et style en analyse du travail. Concepts et méthodes », *Travailler*, n° 4, p. 7-42.

- COULANGEON P. (2004), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française.
- COUTURE A. (2015), «(Re)présenter les œuvres musicales. L'exemple des programmes de concert de la Société de musique contemporaine du Québec », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 2, p. 44-66.
- DONIN N. (2011), « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert. L'exemple des programmes de salle du Domaine musical », BARTHEL-CALVET A.-S. éd., *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, p. 31-49.
- DUBAR C. (2000), *La crise des identités, L'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF.
- DUCHEMIN N. et VEITL A. (2000), *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique, 1981-1986*, Paris, La Documentation française, coll. « travaux et documents ».
- FRANCO-LAO M. (1978 (1976)), *Musique Sorcière*, Paris, Editions des Femmes.
- FREIDSON E., CHAMBOREDON J.-C. et MENGER P.-M. (1986), « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique ». *Revue française de sociologie : Sociologie de l'art et de la littérature*, n° 27-3, p. 431-443.
- GAYOU E. (2007), GRM, *Le groupe de Recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique ».
- GIDDENS A. (1991), *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press.
- GLASER B ET STRAUSS A. (2012), *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin.
- GREEN A.-M. et RAVET H. éds, (2005), *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou.

- GROSSIN W. (1996), *Pour une science des temps*, Toulouse, Octarès.
- GUILLEMETTE F. (2006) « L'approche de la *grounded theory* ; pour innover ? », *Recherches qualitatives*, 26 (1), p. 32-50.
- HEINICH N. (1991), *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Editions de Minuit.
- HEINICH N. (2000), *Etre écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte.
- HEINICH N. (2005 (1996)), *Être artiste. La transformation du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck.
- HEINICH N. (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HEINICH N. (2012), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- HORER S. et SOCQUET J. (1973), *La création étouffée*, Paris, Pierre Horay.
- « Interpréter, Jouer, Composer », *Des femmes en mouvement*, 1978.
- KAZUHIKO Y. (2015), « Le "dépassement de la modernité" et la sociologie japonaise », *Socio*, n° 5, p.115-138.
- LAHIRE B. (2002), *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan.
- LA HOURLADE C. et POGGI, D. (1979), « Musique en feu : il y a toujours eu des résistantes », *Questions féministes*, n° 5, p. 107.
- LEPLAT J. (1997), *Regards sur l'activité en situation de travail*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LETHURGEZ F. (2015), « Word on word: Interviews with electroacoustic music composers on the written presentation of their Works », EMS15 (Electroacoustic studies network), *The Art of Electroacoustic Music*, University of Sheffield, 23-26 June 2015. [en ligne] <http://www.ems-network.org/ems15/book.pdf>, consulté le 10 septembre 2017.
- LETHURGEZ F. (2017), « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique

contemporaine », *Information Géographique*, Musique et attachement : lieux, territoires et scènes musicales, n° 1, Belin, p. 86-101.

LUCKERHOFF J et GUILLEMETTE F. (2012), *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

MARTUCCELLI D. (2006), *Forgé par l'épreuve*, Paris, Colin.

MATHIEU J. (2004), « Transgressions impossibles ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 83, p. 39-51. [en ligne] : [www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-39.htm](http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-39.htm), consulté le 8 juillet 2017.

MENGER P.-M. (1986), « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue Française de Sociologie*, XXVII, p. 445-479.

MENGER P.-M. (2003), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Le Seuil.

MENGER P.-M. (2009), *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Hautes Études - Gallimard/Seuil.

NICOLAS-LE STRAT P. (1999), *Une sociologie du travail artistique, Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».

PAILLE P. et MUCCHIELLI A. (2016, (2003)), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

PASSERON J.-C. (1995), « L'espace mental de l'enquête (I) », *Enquête* [En ligne] <http://enquete.revues.org/259>, consulté le 09 septembre 2017.

PASSERON J.-C. et REVEL J. (2005), *Penser par cas*, Paris, EHESS.

RAVET H. et COULANGEON P. (2003), « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n° 3, vol. 45, p. 361-384.

SCHAEFFER P. (1977 (1966)), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

SCHWARTZ Y. (1997), « Travail et ergologie », *Reconnaisances du travail*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1-33.

SINIGAGLIA-AMADIO S. et SINIGAGLIA J. (2014), « Les temporalités du travail artistique. Le cas des musicien·ne·s et des plasticien·ne·s », Paris, Rapport au DEPS, Ministère de la Culture.

SINGLY de F. (2004), *Les uns avec les autres – Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin.

STEVANCE S. éd. (2010), *Composer au XXI<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Librairie Vrin.

TEXIER M. (1986), « Prière d'écouter », *EntreTemps, Musique contemporaine*, n° 2, p. 55-60.

VERIN N. (1998), « Quelles notes de programme pour la musique d'aujourd'hui ? », *MEI (Médiation et Information)*, Le son et la voix, n° 8, p. 69-82.

ZIMMERMANN B. (2010), « Travail, Labor/Work, Arbeit », *Dictionnaire des concepts nomades en Sciences humaines*, CHRISTIN O. éd., Paris, Editions Métailié, p. 397-406.