



# filigrane

## Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.

**Filigrane se consacre à la musique considérée comme un champ de forces où s'élabore le sens, une activité métaphorique où l'homme emploie ses facultés à construire tant le monde que lui-même. Les sciences humaines y croisent donc naturellement la singularité de l'art. Filigrane souhaite aborder sans esquisse les thèmes difficiles et épineux (politiques, sociaux, spirituels et intellectuels...) que rencontre la musique et, de ce fait, associe à ses réflexions des chercheurs de toutes disciplines aussi bien que des artistes.**

- [accueil](#) >
- [Numéros de la revue](#) >
- [Musique et lieu](#) >

### Installations musicales

#### Lieux imaginaires, chroniques d'une expérience

Eric Maestri

juillet 2011

[Résumé](#) | [Plan](#) | [Texte](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteur](#) | [a](#) | [A](#)

#### Résumés\_

[Français](#) [English](#)

#### Résumé

**Qu'est-ce qui se passe** quand un compositeur est devant la page, quand un interprète est face au public ? Probablement ils rentrent en jeu différentes contraintes implicites qui conduisent la main du compositeur et l'esprit de l'interprétation, ils se créent des relations liées au lieu de la représentation musicale qui conditionnent intimement le travail du musicien. En passant par les réflexions de Roman Ingarden le groupe strasbourgeois « *l'Imaginaire* » touche cette thématique liée depuis le début de son activité.

#### Abstract

What happens when a composer is writing or when an interpreter is in front of an audience? Implicit constraints may force the hand of the composer and the character of the interpretation. These constraints are the effect of the relation between the music and its representation. Using ideas drawn from the phenomenology of Roman Ingarden, the Strasbourg group '*l'Imaginaire*' has addressed this issue from the very outset.

#### Index\_

#### Plan\_

[Espaces privées et publiques](#)

[La musique naît dans un lieu sans lui appartenir : espaces latents](#)

[Espaces imaginaires et réels](#)

[Installations musicales](#)

[Conclusions](#)

### Texte intégral

« [...] structure is not put into a work,  
but comes up in the person who  
perceives it in himself.  
There is therefore no problem  
of understanding but the possibility  
of awareness »<sup>L</sup>.

## Espaces privées et publiques

1Ce texte ne représente pas une réflexion aboutie. Il recueille plutôt la complexité et la richesse des propositions qui dérivent de l'expérience d'organisation et de création musicale au sein du collectif *l'Imaginaire, musiques d'idées*, basé à Strasbourg et notamment des thématiques liés à notre concert *Installations musicales*.

2Se poser le problème du lieu en musique signifie toucher à de nombreuses questions liées à l'expérience de l'écriture, de l'interprétation et de la compréhension du message musical. À partir de ces points d'interrogation on propose de réflexions sur les lieux de la création, qui conduisent le travail du groupe et qui trouvent des réponses réelles à chaque concert.

3Avec l'Imaginaire, nous sommes partis de la considération que l'espace privé et l'espace public ne sont pas aussi éloignés qu'on peut habituellement le penser. Le compositeur se confronte toujours avec l'espace public, même quand il est assis à sa table de travail. Souvent il dialogue avec l'écoute de son public et pense que la forme, les sons, une certaine disposition des choses dans la musique peuvent avoir plus ou moins de succès. Le moment de l'écriture est le lieu dans lequel le compositeur est à la fois en face de lui-même et du public. Dans cette situation, devant la page, le compositeur met en place des stratégies d'écoute qui sont le fruit de son artisanat ; au même temps il est à la fois captivé par ses techniques et poussé par son expérience à les contrôler. La raison de cette attitude se trouve dans les attentes du compositeur envers le public et envers sa musique, dans une condition tout à fait psychologique qui représente une situation possible de concert public. Le lieu de la musique est alors celui de la représentation mentale d'un endroit réel, à partir de laquelle se développent les techniques compositionnelles.

4Explorer le lien entre le son et le public, entre le lieu et le mécanisme de l'imagination au moment de l'écoute était centrale dans la démarche du spectacle. Le concert établit des relations qui dépassent la volonté du compositeur et qui ne s'arrêtent pas au moment de la présentation publique du travail, existant déjà dans les lieux privés de l'invention. Le rapport entre la préparation d'une musique et sa réalisation met en jeu les multiples perspectives de l'écoute et de la valeur du jugement esthétique et moral. Le contexte du concert, convention implicite sur laquelle l'expression musicale s'installe est l'une des raisons qui ont marqué notre choix pour le programme du concert.

## La musique naît dans un lieu sans lui appartenir : espaces latents

5La musique naît dans un lieu sans lui appartenir entièrement. Tout devient musique : les notes, la relation entre composition et interprétation, les rapports humains, l'organisation et la définition du concert. L'espace réel de la salle et l'espace mental des musiciens habite la musique dans toutes ses parties, soient-elles acoustiques ou psychologiques.

6L'imaginaire des compositeurs et des interprètes est le premier lieu dans lequel la musique prend forme, définissant un espace, une relation possible entre les sons et les hommes. Cette relation, entre le potentiel de l'imagination et sa réalisation est centrale dans la définition du lieu de la musique et de son rapport, profondément lié au langage, avec la projection dans la dimension spatiale et temporelle. La supra-temporalité de la musique, dont parle Roman Ingarden dans son ouvrage dédiée à la phénoménologie de l'œuvre musicale<sup>2</sup>, correspond à une supra-spatialité, pour laquelle la musique n'a pas d'endroit précis parce qu'elle réside, potentiellement, dans tous les lieux. À une temporalité latente correspond une spatialité latente.

7Il s'agit donc de reproduire cet endroit abstrait dans la réalité, de réaliser une *utopie* musicale à chaque concert.

8En tant que musiciens nous devons considérer le moment du concert et de la création comme une partie de la musique. Les sons représentent une partie, par fois marginale, du discours musicale ; ils se « couvrent » de toutes les couches qui les composent : les sons, l'espace, la forme, les lieux.

9En particulier la forme musicale représente le lien invisible et intimement temporelle entre l'espace et le son, car elle n'est plus simplement acoustique, mais déjà du son projeté dans la durée. Il s'agit de devenir conscients que choisir un endroit et un moment signifie

choisir un public, une manière de présenter une musique à la société et de la construire ainsi déjà dans sa forme expressive.

10La musique a un contenu qui n'est pas exclusivement sonore, mais qui est strictement lié aux « qualités humaines » en jeu. Elle doit gagner le public avec la force spirituelle de l'idée, la force de l'interprétation et de l'esthétique ; elle doit immerger tous les sons dans un monde qui n'est plus un monde quotidien, mais un monde imaginaire, parce que pensé et conçu dans les projections du compositeur écrites sur le papier, et réaliser à travers la pratique de l'interprétation. Il s'agit de montrer que ce qu'on écoute n'est qu'un des mondes possibles, une des musiques possibles. Comme John Cage exprime dans l'exergue de ce texte, la structure d'un morceau, ou la volonté du compositeur, n'est pas dans la pièce mais elle émerge dans la conscience, comme un contenu intentionnel. Les liens que la musique peut mettre en place sont fortement liés à la capacité de les imaginer et surtout ils changent pour chaque individu.

11Cela signifie transformer le lieu du concert en un lieu à la fois intime et convivial, avec une musique qui peut stimuler des émotions, au delà de sa difficulté technique ou esthétique. Pour faire cela, le lieu de la musique doit s'ouvrir à chaque nouvelle pensée musicale, pour faire en sorte qu'elle puisse être transmise avec force et intérêt.

12Les programmes musicaux ne doivent pas cacher le lieu privé de la composition ainsi que la partie indéfinissable d'une musique (la construction a priori du discours, la fiction de l'interprétation et du geste etc.), du montage et de la construction de l'œuvre. Au contraire, il faut jouer avec ses conditions non acoustiques pour qu'elles rentrent en résonance lorsqu'on imagine et qu'on joue une musique.

13Nous avons choisi de faire de ces marges de la musique le centre de notre intérêt : de placer sous une loupe l'implicite et de présenter au public une musique qui ne cache pas ce qui normalement est voilé par la convention du concert.

## Espaces imaginaires et réels

14Selon Ligeti l'espace imaginaire et l'espace réel se croisent dans la perception et la construction de la forme musicale<sup>3</sup>. La mémoire a, pour Ligeti comme pour Cage, le pouvoir de forger une forme sonore : espace imaginaire et espace réel coïncident et se trouvent dans la perception et la construction de la forme musicale.

15Encore plus en profondeur, le philosophe Roman Ingarden met en relation la notion de musique au quotidien (la musique à la radio, les musiques commerciales, les klaxons etc.) avec celle, plus complexe, d'œuvre musicale. Dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* Ingarden se préoccupe de définir la nature de l'objet musical, en traçant les distinctions fondamentales qui demeurent, *muettes*, derrière la musique.

16L'œuvre musicale implique différentes qualités et structures qui ne son pas tout simplement sonores. Une œuvre musicale se compose d'éléments acoustiques et extra-acoustiques en même temps : elle est accompagnée par une temporalité latente qui la détermine autant que ses caractéristiques acoustiques<sup>4</sup>. L'œuvre musicale est pour Ingarden *supra-temporelle* : elle n'appartient pas à un lieu, à une période historique, mais elle est le fruit de ses relations internes et externes, qui en définissent la qualité.

## Installations musicales

17Le contexte social du concert, la convention implicite sur laquelle l'expression musicale s'installe est l'une des raisons qui a poussé notre groupe à explorer le lien entre le son et le public, le lieu et le mécanisme que l'imagination actionne au moment de l'écoute. La présentation d'un programme de musique devient ainsi l'occasion pour montrer autre chose.

18La recherche de *l'Imaginaire* s'est concrétisée dans un premier programme, *Installations musicales*<sup>5</sup>, qui a été présenté trois fois. Dans une galerie d'art contemporain, dans une salle de concert et dans une école de musique avec la participation active des élèves.

19Le questionnement sur les conventions d'écoute nous a amenés à définir les limites de la perception conventionnelle d'une musique et à la « dérouter ». La convention de l'écoute est quelque chose de très palpable dès qu'une musique présente des « problèmes », une forme et une dimension inattendue. Le stress du public et le jugement qui rentre en jeu lors du concert fait partie de la construction du programme et de la définition du lieu de la représentation. Ainsi la musique s'installe dans ses différentes dimensions, au niveau du son et au niveau, plus impalpable, du psychologique et de l'histoire personnelle de chacun.

20Dans le programme de concert on invite le public à comprendre le sujet et à essayer de percevoir la musique selon un nouveau point de vue :

« Dans le monde sonore, les relations entre les objets musicaux n'obéissent pas aux mêmes nécessités que dans le monde visuel. Nous pouvons écouter un accord et suivre un autre en y trouvant une logique, un langage, une expression et pourquoi pas un mystère, un sentiment. Cela dépend beaucoup de l'auditeur, de sa capacité d'imaginer, de rêver et de trouver une route qui n'est pas forcément celle indiquée ».

21La musique doit se confronter avec son lieu et avec la stupeur que les sons produisent à travers l'écoute. De la même façon qu'une forme peut mettre au premier plan le système des sous-entendus dans la musique et montrer la composition en tant que telle comme œuvre, l'espace peut définir les relations immanentes à l'acte de la création musicale. Une musique qui donne pour acquis les éléments de sa compréhension peut accepter de laisser indéfini le lieu de sa représentation. Par contre une musique qui se pose d'un point de vue du dévoilement de ce que normalement on entend comme musique ne peut que partir de son lieu pour indiquer son origine et réfléchir sur

elle même.

22À la base du projet de notre collectif il y a l'espoir que l'expérience artistique peut être partagée complètement et que ce partage peut être mis au centre du concert grâce aussi à l'organisation et l'invention de nouveaux moyens de communication et de présentation. Pour arriver à ce stade du travail les compositeurs et les interprètes ont commencé à répéter ensemble cinq mois avant le concert. Pour ma part je voulais travailler sur la longueur et sur la fragilité du son. Dominique Delahoche, qui est à la fois tromboniste et compositeur, a réalisé un travail sur l'involontaire en musique, sur tout ce qu'un instrumentiste n'arrive pas à contrôler. Les musiciens sont alors placés dans une condition de danger total et l'erreur est nécessaire au déroulement de la pièce. Maurilio Cacciatore a travaillé sur la forme de sa pièce pour flûte et vibraphone en développant avec un matériel réduit des nombreuses possibilités timbriques. L'idée du programme était donc d'assumer pleinement des propos esthétiques et d'aller au bout, de voir jusqu'où nous pourrions arriver sans penser aux conventions du concert auxquelles nous sommes habitués depuis toujours. Penser seulement à notre langage et pas du tout au public.



Figure 1. Affiche du concert *Installations Musicales* © Thomas Rochon-l'Imaginaire

23Dans un endroit qui normalement n'accueille pas de concerts, le public a ressenti profondément le travail des musiciens. L'expérience était particulière de par la proximité entre les interprètes et le public, du au manque d'une division entre salle et scène.

24Le choix de la Galerie *No-Smoking* était lié au fait que nous voulions débiter en tant qu'ensemble dans un endroit qui n'est pas reconnu comme une salle de concert et encore moins avec la musique contemporaine tout court. Nous avons communiqué autour du concert avec des affiches (figure 1), des flyers et une graphique faite par l'artiste Thomas Rochon. Le logo du groupe (figure 2) est né aussi dans cette occasion. Le thème de la vision et de l'écoute se mêlent dans l'esprit de l'identité du groupe.



Figure 2. *Voir et Ouir* : logo créé par Thomas Rochon © Thomas Rochon-l'Imaginaire

25Le résultat fut un public nombreux et varié (figure 3). Le travail sur la définition du lieu et sur le détournement de la convention du concert a donné un résultat musical inattendu qui a été compris par le public.



**Figure 3.** *Installations Musicales*: Galerie No-Smoking, Strasbourg © Benedikt Herges

26 Nous avons découvert que si on ouvre l'imaginaire jusqu'au bout, les idées musicales arrivent au public. Les notes de programme, les paroles et les explications des morceaux aident les spectateurs à entrer dans la musique, à partager les esthétiques. De la même façon le fait de choisir un endroit particulier amène le public à s'engager plus dans l'écoute, comme s'il était libéré de la lourdeur qu'on peut avoir parfois dans les salles de concert. On découvre que tous les éléments du concert créent un contenu unique, que les textes qui accompagnent les concerts, les images et la tension de l'interprétation modifient profondément notre manière d'écouter.

27 *Installations musicales* a été présenté aussi dans le cadre du Festival du Saxophone de Strasbourg en 2009. Nous avons proposé un programme modifié qui conservait les pièces de Eisler, présentait de nouvelles pièces pour saxophone et reprenait avec quelques évolutions la pièce de Dominique Delahoche. Le lieu était différent. Dans la salle de concert de l'école de musique de Koenigshoffen<sup>6</sup>, quartier de Strasbourg, le public a vu la présentation d'un programme où, à côté du saxophone, les élèves de l'école ont joué sur scène et dans la salle une création de Dominique Delahoche (**figure 4**). Cette pièce, travaillée deux heures avant le concert avec une trentaine d'élèves, était élaborée autour de certaines textures sonores proposés par le compositeur. Le concert s'ouvrait avec trente élèves de l'école sur scène provoquant un effet très fort. Le lieu était de ce fait complètement transformé par la présence des enfants, qui rendaient l'atmosphère extrêmement intense.



**Figure 4.** *Installations Musicales*, École de musique de Koenigshoffen : Dominique Delahoche durant les répétitions © Morgane Batoz.

## Conclusions

28 Il faut penser et repenser les lieux de la musique. La musique doit être habitée et conditionnée par les endroits qui entourent les sons. La volonté de fixer les lieux de la musique a une origine politique et sociale. Depuis toujours la musique trouve sa manière d'inclure l'endroit dans sa raison d'être en créant son canal de communication. Les concerts au *Praeter* de Beethoven, de Mozart dans une salle bruyante, ou, pendant la période de la révolution, sur les places, montrent comment, de tous temps les lieux et les contenus de la musique ont été strictement liés. Il nous reste l'envie de jouer avec ces éléments musicaux, et de questionner, à travers les sons, les liens sociaux et les valeurs qui entourent les sons, en déterminant la forme avec laquelle on écoute et on juge les musiques.





**Figure 5.** *Rue du Miroir* : l'Imaginaire et Nota Bene © Alice Schneider (lumières et régie Tatiana Elkiné).

29 L'expérience avec le collectif *l'Imaginaire* nous pousse à centrer notre travail autour de toutes les caractéristiques marginales de la musique. L'espace était le point de départ du concert *Rue du Miroir* qui a été donné à Strasbourg à fin février 2010 en collaboration avec l'ensemble de musique ancienne *NotaBene* (figures 5 et 6). Le titre du concert empruntait son nom à la rue qui abrite la salle du concert. Le lieu et le programme se sont mêlés, l'imaginaire et le réel superposés. Ce nom a été également un départ pour un travail croisé entre musique ancienne et contemporaine, sur la scène et à travers les lumières.



**Figure 6.** *Rue du Miroir* : l'Imaginaire et Nota Bene © Alice Schneider (lumières et régie Tatiana Elkiné).

30 Un prochain projet, prévu pour le 2012, investit un espace ouvert. Les musiciens seront plongés dans un espace naturel et devront assimiler leur mode de jeu à l'environnement. Le thème de l'involontaire en musique, du lien entre musique et nature seront mis en relation avec un lieu ouvert, amplifié sans traitements. Dans ce projet le centre d'intérêt sera entièrement tourné vers les conventions d'écoute, que nous essayerons de faire exploser en initiant un travail conséquent sur la forme temporelle et spatiale de l'œuvre.

## Notes

<sup>1</sup> John Cage, *Silence*, Brooklin, 1961, p. 259.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, traduction de Dujka Smoje, Christian Bourgois, Paris, 1989.

<sup>3</sup> György Ligeti, « La forme dans la musique nouvelle », in *Écrits*, Contrechamp, Genève, 2001, p. 149 : « Les relations syntaxiques entre les différents éléments musicaux sont également traduites par notre imagination en un espace virtuel, dans lequel tous les instants musicaux – fragments, motifs, figures, parties – agissent comme des lieux ou des objets, [...]. Car en comparant involontairement chaque nouvel instant perçu avec celui qui précède, et en concluant pour les instants à venir, nous parcourons l'édifice musical comme s'il était présent dans sa totalité. Association, abstraction, souvenirs et prévisions tissent précisément par leur interaction le réseau nécessaire à la

conception de la forme musicale ».

4 Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 42 : « Le musicien construit son œuvre par un travail créateur qui dure un certain temps. De là surgit quelque chose – l'œuvre musicale – qui n'a jamais existé auparavant, mais qui existe d'une certaine façon depuis l'instant de sa création, tout à fait indépendamment du fait que quelqu'un la joue, ou l'entende, ou s'en occupe de quelque façon que ce soit ».

5 Musiques de Dominique Delahoche, Maurilio Cacciatore, Eric Maestri et Haans Eisler. Les interprètes étaient : Keiko Murakami, flûte, Philippe Koerper, saxophone, Dominique Delahoche, trombone, Olivier Maurel, percussions.

6 Le concert a été financé par le Festival du Saxophone et par l'école de musique de Koenigshoffen.

7 Ce concert a été soutenu par la Ville de Strasbourg, la MAIF, le Conseil Général du Bas-Rhin et la DRAC Alsace.

#### Citation\_

Eric Maestri, «Installations musicales», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Numéros de la revue, Musique et lieu, mis à jour le : 07/07/2011, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=308>.

#### Auteur\_

Quelques mots à propos de : [Eric Maestri](#)

**Eric Maestri**, compositeur, a accompli ses études musicales en Italie et en France. Il est le fondateur du collectif l'Imaginaire, musiques d'idées basé à Strasbourg.

[« Article précédent](#)

[Article suivant »](#)



## Actualités

- [Appel à contribution](#)
- [Événements](#)

## Numéros

- [Consulter les numéros](#)

## La revue

- [Présentation](#)
- [Comités](#)
- [Consignes aux auteurs](#)
- [Contacts](#)
- [Liste de diffusion](#)
- [Crédits](#)

## Compte-rendus

- [Consulter](#)

## Index

- [Auteur](#)
- [Traducteur](#)
- [Directeur de la publication](#)
- [Auteur d'une oeuvre commentée](#)
  
- [Index by keyword](#)

## Partenaires

Maison des Sciences de l'Homme  
Paris Nord



## Syndication

- [Documents](#)
- [Par numéros](#)

[Revue Filigrane — Musique, esthétique, sciences, société](#)

[Contact](#) | [Plan du site](#) | [Portail des revues de la MSH Paris Nord](#) | [Edité par Lodel](#) | [Accès réservé](#) | ISSN 2261-7922

Revue hébergée et soutenue par la [Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord](#)

## Copyright :

Les numéros 1 à 14 de la revue *Filigrane* sont parus sous forme de publication papier aux éditions Delatour France. Ils sont disponibles sur le site de [l'éditeur Delatour](#).



Les numéros postérieurs au numéro 14 de la revue *Filigrane* sont mis à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons](#)

[Attribution](#)

[Pas d'utilisation commerciale, pas de modification, 3.0 France.](#)

