

L'ESPACE DIVISÉ VS L'ESPACE UNIFIÉ (LA SÉPARATION EST-ELLE EN PASSE DE DISPARAÎTRE ?)

Leigh Landy*

“L'idée est de nourrir, fournir et laisser l'espace parler pour lui-même”.

Antonin Artaud

En présentant cette communication, je me sens un peu comme un vagabond idéaliste entrant dans le repaire des loups à Paris, la ville du Groupe de Recherches Musicales (GRM) et de “la musique acousmatique”. Pour être honnête, je ne crois pas que le texte qui suit soit aussi idéaliste qu'il semble l'être. Il ne s'agira pas d'une polémique ou d'une prise de position exclusive, mais, au contraire, d'un questionnement découlant des grands changements qui ont lieu du fait que nous approchons le XXIème siècle.

Commençons par le contexte.

* Leigh Landy est compositeur, artiste exécutant de performances (spectacles) et musicologue. Il est Professeur et Directeur de la section *Arts, Design and Performance* de la *Crewe and Algager Faculty of the Manchester Metropolitan University* (Alsager, Angleterre). Ses livres *What's the Matter with Today's Experimental Music ?* et *Experimental Music Notebooks* (Harwood Academic Publishers, 1991, 1994) ainsi que d'autres écrits, portent souvent sur les difficultés que la musique contemporaine rencontre dans la société actuelle. Il est co-fondateur de la revue *Organised Sound : an International Journal of Music and Technology* (Cambridge University Press). Plusieurs de ses œuvres font appel à la vidéo, la danse et/ou le théâtre. Elles ont été jouées dans de nombreux pays, dont la Chine, Cuba et le Brésil. Ces derniers temps, son duo *La Zététique* (avec le compositeur et flûtiste Jos Zwaanenburg) a tourné internationalement et a enregistré des CD ainsi que pour la radio. Ce duo est actuellement devenu la troupe I•D•Φ•X (idée fixe) *Experimental Sound and Movement Theatre*, consacrée à des performances inter-arts, dont il est le directeur artistique. Ses compositions comprennent des œuvres conçues pour des sites spécifiques ou pour des types de sites spécifiques (par exemple, pour tout port de plaisance). Ses œuvres actuelles sont destinées à des ensembles de *performing arts* (arts scéniques) qui partagent entre eux le travail. Dans certaines œuvres collectives, les produits finis doivent être partagés entre ceux qui les ont réalisés et ne sont pas destinés à un auditoire passif.

Contexte 1 — La culture de l'image

Nous sommes tous conscients du fait que nous faisons partie, depuis quelques décennies, de ce qui a été appelé "culture de l'image". Indépendamment des ventes importantes d'enregistrements purement audios, notre culture est tournée vers l'image. Dans la musique populaire, il est pratiquement impensable de proposer un morceau de musique sans une vidéo spécialement conçue pour MTV ou ses équivalents.

Malgré le fait que la musique acousmatique est devenue un élément important, même si de taille modeste, de notre paysage musical contemporain, quiconque (ou presque) fait de la musique aujourd'hui — aux abords du XXI^{ème} siècle — sans une pensée pour la manière avec laquelle une œuvre pourrait être visualisée, cherche les ennuis. Cette remarque ne concerne pas seulement la musique sans éléments visuels, mais aussi les musiciens, qui sont habillés et se tiennent assis ou debout sur la scène d'une manière inconfortable.

Cette idée d'un élément visuel dans la musique n'est nullement nouvelle. Elle a été réactivée du fait de l'importance fondamentale de la télévision. En réalité, en ce qui concerne notre art, l'idée d'une musique visuelle est aussi ancienne que la musique elle-même. Dans la plupart des cultures, la musique, la danse et le théâtre ont vécu ensemble d'une manière totale à travers la majeure partie de leurs histoires. C'est seulement avec, approximativement, les derniers trois siècles, que les arts ont subi une véritable séparation. Néanmoins, à l'époque où n'existaient pas des mégastores pour la musique enregistrée, la musique était écoutée et non vue seulement lorsqu'elle était jouée par exemple chez le voisin ou de l'autre côté d'une colline ; c'est-à-dire qu'on pouvait la voir si on le désirait. Aussi, la présentation visuelle de la musique, indépendamment de son degré de raffinement, a participé à la majeure partie de la production musicale tout au long l'histoire. Ces aspects visuels ont été importants en termes de musique et de communication. Historiquement, la musique visualisée a rassemblé les communautés.

Il en va encore ainsi. Bref, nous avons accompli la trajectoire d'un cercle en ce qui concerne le fait de visualiser la musique. Aujourd'hui, la visualisation de la musique passe par l'internet, la vidéo ou l'exécution en direct. C'est la seule différence. Même dans les *raves* actuelles, le rôle prédominant accordé à la visualisation de la performance compense le peu d'intérêt de l'élément visuel de la production musicale elle-même lors d'un concert de musique techno.

Mais que dire d'une musique sans élément visuel ? Je pense que l'audition active a vu de meilleurs jours. Cela me conduit à une hypothèse inconfortable. Pratiquement toute musique qui est écoutée et non vue est perçue dans un contexte passif, c'est-à-dire comme bruit de fond, "musique d'ameublement". (Il existe de très nombreuses statistiques qui le démontrent).

Où cette constatation mène-t-elle l'auditeur confortablement assis de la musique classique ; où mène-t-elle certains d'entre nous qui sont des acharnés de la musique électroacoustique ? La réponse n'est pas très stimulante : elle vous mène où vous voulez. La morale de l'histoire est que, sans une manière particulière de communication audio ou audiovisuelle, une communauté d'auditeurs est remise en question et, probablement, condamnée à la marginalisation. Si ce fait ne vous dérange pas, je vous prie de ne pas tenir compte de ce qui suit. Dans le cas contraire, vous êtes invités à poursuivre.

Contexte 2 — La musique de la participation, une question de prépositions

Un autre aspect des développements récents de la musique est la rébellion tranquille contre la musique de la perfection (que l'on trouve dans la plupart des CD, lesquels subissent une opération chirurgicale afin de sonner comme si la musique était jouée sans erreur humaine). Cette rébellion pourrait conduire la réception musicale à se tourner davantage vers la production musicale, vers le fait de faire la musique. (Par "réception musicale" j'entends une appréciation active ou passive de la musique).

Ainsi, mûrit une génération d'artistes joueurs de Nintendo, joueurs de souris et virtuoses du joy stick. Quand quelqu'un est en passe de s'assurer qu'il peut faire de la musique, le pas suivant — du moins dans la majorité des cas — est d'éprouver le désir d'en faire autant avec d'autres, sans tenir compte de l'erreur humaine. C'est la première étape vers la création de communautés musicales. Aussi, le monde de demain verra la renaissance d'une production musicale qui sera le fait d'une majorité de gens et non limitée en premier lieu à des ensembles bien définis de professionnels ou d'amateurs.

Ce qu'on appelle aujourd'hui en Grande-Bretagne *community music* représente le semis de cette future tendance. Commençons par définir cette notion de communauté. Une communauté, indépendamment de son échelle, est un groupe d'individus avec un ou plusieurs intérêts communs. Elle peut être locale ou répartie nationalement ou même internationalement. Les communautés

d'internet intéressées par un aspect spécifique de la technologie musicale illustrent le second cas. Ce que n'est pas une communauté : une personne seule travaillant isolément — un cas très fréquent aujourd'hui où pratiquement tout est disponible pour l'individu chez lui.

Une grande part de la *community music* est faite en premier lieu pour ceux qui y sont impliqués et seulement en second pour les autres auditeurs. L'espace de la performance est un espace de partage, de communication, de "propriété" commune dans les termes de la production artistique d'un groupe. Les spectateurs, s'ils existent, sont là pour partager une atmosphère de création et non pour recevoir les résultats du travail du groupe. Un podium n'est nullement nécessaire. De ce fait, une redéfinition de l'espace de performance tel que nous le connaissons est nécessaire.

D'une certaine manière, on rejoint là aussi la manière avec laquelle la musique était pratiquée traditionnellement dans la plupart des cultures et continue à l'être dans des régions "moins civilisées" ("autrement civilisées" me plairait mieux). Le cercle est à nouveau parcouru. Mais tel sera le cas seulement si la consommation de la musique — avec tout ce qu'elle entraîne — cesse de dicter à la majeure partie des gens leur vie musicale.

La caractéristique la plus importante de la *community music* est qu'elle consiste à faire de la musique *avec* des gens et non *pour* eux. Cette simple substitution de préposition représente la véritable base d'une production musicale fondée sur la collaboration et la communication, un élément qui, dans une certaine mesure, a disparu de la majeure partie de la composition musicale contemporaine. (Comment des musiciens travaillent-ils *pour* — en opposition *avec* — quelqu'un ?). L'idée d'un atelier musical — pour le répéter, une idée assez courante dans les manières traditionnelles de production musicale et dans la plupart des musiques populaires d'aujourd'hui — refait son apparition dans l'art musical contemporain, comme l'avait prédit, il y a déjà plusieurs décennies, John Cage, qui insistait sur le fait que le compositeur devait laisser à l'interprète plus de place pour l'invention, car la créativité de celui-ci n'était pas suffisamment mise en défi.

Un tel changement ne signifie pas nécessairement que la musique devrait perdre sa nature particulière, son raffinement, sa diversité ; mais que, lorsqu'on crée une œuvre, on devrait avoir en tête un public (des publics) de même que des musiciens, lesquels partagent l'intérêt pour la création de l'œuvre en question.

Les conséquences pour la question de l'espace sont d'une très grande importance, puisque la division entre les interprètes et les auditeurs s'amointrit, voire même, disparaît. On y reviendra.

Contexte 3 — Une clarification pour délimiter notre terrain

Notre intérêt va vers les installations sonores — spécialement celles qui donnent lieu à des performances ou sont interactives —, vers l'art de la participation ainsi que vers de nouvelles formes de production musicale collective, y compris celles qui prennent lieu dans des sites éloignés comme l'internet. Nous nous intéressons plus particulièrement à la musique produite dans l'atelier grâce à la création et où le fossé entre le compositeur et l'interprète se réduit. Cette approche de la production musicale illustre à nouveau le parcours du cercle ; elle redonne vie à une tradition importante tout en étant fondée sur des principes expérimentaux extrêmement modernes et en utilisant des pratiques exclusivement modernes. Elle est en accord avec l'opinion de l'auteur sur la manière avec laquelle la musique pourrait changer lorsqu'on pense au siècle à venir.

Dans tous ces cas, l'espace, réel ou virtuel, est à partager, à être mis en jeu ou à constituer un élément du jeu. Tel est l'espace unifié auquel se réfère le titre de cette communication. De par ma pratique, je peux témoigner du combien ce partage peut être gratifiant, aussi bien dans un contexte professionnel que dans celui du *community art*. J'y reviendrai.

À présent que le contexte a été clarifié, permettez-moi d'examiner ces questions un peu plus en profondeur, avant d'esquisser certaines conclusions.

La réaffirmation de la communauté et sa relation avec l'espace musical

Un exemple vaut 10 000 mots

À chaque fois qu'une de mes œuvres était jouée au Festival de musique électroacoustique de Bourges, deux choses me frappaient : 1) Plus de 95% du public des concerts consistait en visiteurs du Festival (la plupart étant des participants) et seulement 5% en spectateurs locaux. 2) Dans le bâtiment municipal principal où se trouvaient les studios de Bourges, se déroulait d'habitude une exposition d'installations sonores électroacoustiques, dont plusieurs étaient mises en branle par le public. Ici, l'essentiel du public consistait en spectateurs locaux de tout âge. La communauté

internationale de la musique électroacoustique allait aux concerts. Les installations, qui pouvaient agir comme des "stimulants" pour attirer les gens aux concerts, étaient réussies dans la mesure où elles stimulaient *in situ* un public bien plus vaste, mais échouaient à attirer un large public aux événements du festival. Notez, je vous prie, que ce festival se tient annuellement depuis plusieurs années sans grands changements. Pourquoi en va-t-il ainsi ?

Un tel fait est en rapport avec la question du pas et de l'étape qui a été mentionnée ci-dessus. Les gens de la région de Bourges qui, pour une raison ou pour une autre, se trouvaient dans les bâtiments, se sentaient libres d'entrer dans les lieux et les installations, mais trouvaient difficile de franchir le pas qui mène à un concert. Certes, on pourrait dire, pour expliquer cette situation étrange, qu'une sculpture sonore peut être jouée en moins de temps qu'il ne faut pour assister à un concert. Cependant, la direction de Bourges offrait quelques concerts en plein air, où les gens pouvaient venir et repartir à leur guise. Mais, là aussi, les visiteurs locaux ne formaient pas foule.

Une explication plus pertinente de cette contradiction apparente est que les auteurs de ces installations sonores offraient à leur œuvre un public plus large que les compositeurs joués dans le festival. Les premiers étaient conscients de ce qu'ils essayaient de communiquer, indépendamment de la nature expérimentale ou du degré de raffinement de leur œuvre. L'élément de participation constitue un autre aimant pour le public. Il est intéressant de noter que, dans les deux cas, l'espace physique joue un rôle très important. Les espaces du concert sont utilisés pour la diffusion du son ; les espaces des expositions, souvent, "jouent" eux-mêmes. Certes, je ne suis pas ici pour discuter les formules de Bourges ; mais cela nous offre matière à réflexion.

Pour avoir une communauté, on doit avoir un "espace commun"

Après ce que Tom Wolfe a nommé la *Me Decade* — les années 1970, où l'individualisme était poussé à ses extrêmes limites et à n'importe quel prix — nous avons été entraînés dans les *No Nonsense Eighties*, une période d'un manque relatif de moyens, qui a vu tout un chacun entrer en compétition pour les quelques possibilités (novatrices) offertes. Cela a conduit à une *Weltanschauung* plutôt négative pour le milieu des années 1990. Lentement mais sûrement, la situation devient plus positive car l'économie s'améliore et la position des arts semble prendre un tournant plus optimiste.

Pour faire bref, il existe quelques "mauvais changements" historiques (c'est ainsi que John Cage les aurait nommés) qui sembleraient pouvoir être ré-enracinés dans un avenir peu lointain. Le premier concerne la musique en tant qu'art isolé. Elle est aujourd'hui ouverte — même si ce n'est pas toujours le cas — à la recherche de synergies avec les autres arts, dont ceux visuels. Le second est en relation avec le compositeur "omnipotent", le grand homme qui travaille dans son laboratoire et crée des œuvres que le monde appréciera plus tard pour leur valeur. Cette formule est parfaite, mais celle introduite dans la section suivante, qui en appelle à l'échange à travers le processus créateur, est, me semble-t-il, plus utile et plus saine.

Si l'individu devait jouer un rôle quelque peu moindre dans l'avenir et si l'obsession courante à propos de l'absolue unicité de tout un chacun devait devenir une chose du passé, alors se développerait en plus grande quantité une production musicale collective de tout genre. Je pense qu'une grande partie de la musique expérimentale des années 1950-60, qui fut peu éprouvée à l'époque, reviendra sous de nouvelles formules. Deux des caractéristiques principales se rapportent au partage de la créativité (qui fut tenté, mais peu testé à l'époque) et à la conscience grandissante pour l'espace.

En ce qui concerne cette dernière, je crois qu'un nombre croissant d'œuvres seront produites pour des espaces spécifiques et, de même, pour des interprètes spécifiques ainsi que, lorsque cela sera pertinent, pour les membres spécifiques d'un public. Il ne s'agit pas seulement de l'idée expérimentale qui consiste à faire des œuvres se focalisant sur et nourrissant l'espace — une idée envisagée par Artaud ; il s'agit aussi de prendre en compte l'espace d'une communauté donnée eu égard à la production musicale.

Il serait imprudent de généraliser encore plus, car ceux à qui ne convient pas ce cadre penseront que j'écris des absurdités ; néanmoins, comme il a été dit au début, il ne s'agit pas d'une prise de position exclusive, mais d'une tentative d'évoquer ce qui, selon moi, se trouve en complet déséquilibre. Il y a aujourd'hui trop de gens qui ont peur de faire de la musique. Les artistes passent trop peu de temps avec les gens qui ne sont pas branchés, ce qui les mène à une constante marginalisation. La musique n'est pas suffisamment portée vers des lieux inhabituels et, tout particulièrement, vers des gens qui ne rêvent que d'expérimenter quelque chose de nouveau dans *leurs propres* termes. L'espace se situe là où ces rencontres ont lieu et où les innovations ainsi que les retours aux traditions se produiront. Il incombe à nous de nourrir, de fournir et de lui permettre de parler en son nom propre.

Pratiquer ce que je prêche

“Partager une vision :
l'Art comme Partie de la Vie
(et non seulement comme un produit de consommation)
dans le Monde de Demain
en Créant des Performances tournées vers le futur et avec
la Communauté”
Motto — I•D Φ•X

D'habitude, je n'aime pas assister à des conférences pour écouter des compositeurs parler de leur œuvre, mais permettez-moi de le faire pour un moment. Je vous épargnerai les détails particuliers de ce travail et espère en revanche, à travers cette description, vous demander de considérer ce que signifierait une acceptation sur une échelle plus large de cette approche.

Après deux décennies de recherches, trouvant ma propre voie en tant qu'artiste impliqué dans la création d'une grande quantité de musique électroacoustique, de musique instrumentale, de musique et danse, théâtre et art vidéo ainsi que dans l'art des performances et dans les collaborations avec des sculpteurs, je me suis installé pour travailler dans un seul genre, avec la troupe I•D Φ•X (idée fixe) Experimental Sound and Movement Theatre dont je suis le directeur artistique. Il s'agit d'une troupe consacrée à des performances inter-arts, qui s'identifie de plusieurs manières. J'en évoquerai trois :

1) Nous faisons notre travail en utilisant l'approche d'atelier mentionnée précédemment. Chaque œuvre est conçue par toute la troupe — personne ne signe une partie d'une œuvre de performance, car elle est co-composée, co-chorégraphiée, etc. Ni moi ni quiconque ne peut initier une partie de l'œuvre. La troupe décide en tant que tout comment elle souhaite qu'une pièce fonctionne et contribue à l'évolution de chaque élément. De la sorte, les performances appartiennent à la troupe, dont tous les membres soutiennent chaque œuvre et l'ont mémorisée lorsqu'elle est montée sur scène. Des processus triangulaires — c'est-à-dire des échanges intérieurs et, encore plus important, avec les autres — ont lieu tout le temps pour s'assurer que ce que nous essayons d'accomplir est effectivement reçu. Aujourd'hui où, parfois, la réception est plus importante pour la musicologie que le manuscrit du compositeur, cette approche artistique est un outil très utile.

2) Lors des performances, en règle générale, une autre performance a lieu, sur le même thème accessible (cf. *infra*). Cette

dernière est le produit d'une résidence, qui s'est effectuée avec un “groupe communautaire-client” — de jeunes enfants, des personnes âgées, des gens handicapés, un club de travailleurs, de prisonniers, etc. Ces performances indiquent combien le groupe a développé un travail dans la même direction que les œuvres de la troupe, ce qui introduit tout le monde au plaisir et aux défis de rendre accessible un travail expérimental. Plusieurs spectateurs proviennent des milieux auxquels appartiennent les personnes impliquées dans le travail de résidence. Ainsi, nous sommes en mesure de partager leur création au même degré que la nôtre. Un de nos objectifs avec ces résidences est d'entraîner les gens concernés à être capables de mener un tel travail en évitant le syndrome — si fréquent dans une grande partie du travail pédagogique des arts contemporains — de l'expérience non répétable. Comme l'a souvent énoncé l'organisation caritative britannique Oxfam : offrez-leur un poisson et ils auront un bon repas ; apprenez-leur à pêcher et ils pourront toujours manger. Il est étonnant de constater combien ont été gratifiantes, depuis toujours, nos résidences.

3) Pour notre approche, il est essentiel que chaque travail que nous faisons soit basé sur un thème tangible puisé dans la vie quotidienne : le rythme d'une journée, les chambres d'une cité, les plaisirs et dangers d'un voyage, les jeux auxquels jouent les gens. De toute évidence, les thèmes choisis par la troupe pour ses performances sont faciles à partager lors des réunions d'une communauté et sont accessibles à un bien plus large public que la musique contemporaine, qui se contente d'un micro-public. Les designs scéniques n'agissent pas seulement comme décors, mais aussi comme des installations sonores mises en branle par le mouvement lors des performances, qui sont divertissantes et stimulantes. L'espace de la performance — un théâtre, le hall d'une école, un site particulier — est incorporé dans le produit fini : il n'est pas seulement considéré comme un cadre nécessaire. De cette manière, l'espace est unifié durant la résidence et partagé pendant la performance. Nous adaptons la pièce pour qu'elle fonctionne mieux où que nous allions, en prenant en compte l'espace physique, l'“histoire” de l'espace ainsi que le public spécifique, de sorte que les spectateurs locaux traitent du concret dans les termes de l'espace et avec notre thème en cours. Comme nous jouons nos décors et comme un nombre d'œuvres sont spécifiques à un site, cela signifie qu'il existe un concept unique pour pratiquement chaque lieu, lequel soutient nos principes.

Vous me demanderez peut-être : quels types de compromis sont-ils nécessaires pour réaliser cette vision ? La réponse est : nous ignorons tout compromis. Cette formule nous permet à tous de faire le type d'art que nous faisons déjà et de poser en même temps toutes ces questions concernant la communauté, ouvrant

notre art à tout un chacun et partageant notre appréciation de l'art avec bien plus de monde que la plupart de nos collègues. Notre espace de travail est ce qui tient ensemble toute chose.

Etant donné que, souvent, durant les ateliers, nous travaillons sans public, nous accomplissons ce qui a été décrit ici, à savoir : le partage de la créativité à l'intérieur d'un espace particulier. Ironiquement, notre travail professionnel, que nous effectuons avec grand plaisir, est souvent présenté dans des théâtres de taille moyenne — c'est-à-dire au moins une fois plus larges que la plupart des lieux où se déroulent les événements musicaux contemporains : c'est une étape intermédiaire de l'évolution vers notre but ambitieux. Nous exécutons des performances *avec* les autres et espérons que les spectateurs n'éprouvent pas le sentiment que nous faisons de l'art *pour* eux, que, au contraire, nous partageons aussi cette approche *avec* eux.

L'approche d'I•D Φ•X est en harmonie avec la thèse principale de cette communication, car elle est foncièrement ouverte à tout. Les œuvres peuvent être exécutées partout où existent des espaces unifiés : la musique (visualisée) peut alors surgir des salons d'une maison pour aller vers des centres communautaires et des cafés, vers des centres artistiques et des sites alternatifs. Ce fait peut nous aider à interroger notre hypothèse inconfortable qui se focalisait sur une production musicale passive de large échelle, au lieu de permettre à la musique — et, tout particulièrement, à celle de musiciens vivants de toutes sortes — de se développer d'une manière plus dynamique qu'elle ne l'a fait à travers presque tout ce siècle.

La description ci-dessus exprime notre faible tentative de défier les mouvements d'"américanisation" ou de "globalisation" qui, de nos jours, ont détruit tant de cultures à travers le monde. Notre approche peut coexister avec les Michael Jacksons de ce monde ainsi qu'avec des formes populaires d'art à public plus "massif". L'espace partagé est celui où sera produit cet art.

Quelques mots pour finir — En conclusion

"Définissons la communication comme un processus donnant naissance à une expérience unique au sein [...] d'une expérience banale. L'intégration est le travail de l'artiste".

"Le processus de la communication est en réalité un processus de communauté [...] Les arts deviennent une manière de vivre à part entière".

Herbert Read

Sans le type d'idéalisme qui vient d'être illustré — si vous tenez à l'entendre ainsi —, nous courons le risque de donner raison à

l'ethnomusicologue John Blacking. Il m'a dit un jour que la musique du XXème siècle ressemblait à un cas de hoquet. Désagréable lorsqu'il survient, on essaie de l'oublier aussi vite que possible. Notre musique ne mérite pas ce sort, même si, à en juger par le nombre d'exécutions, par le temps que la radio lui impartit, etc., il semblerait que nous soyons sur la voie qui y mène. Si nous réunifions l'espace comme cela vient d'être décrit, nous pourrions voir la musique — y compris la musique contemporaine —, paraître plus brillante et être plus *activement* appréciée dans l'espace, réel ou virtuel, dont, à l'avenir, le choix dépend de vous.

En un sens, on pourrait dire que, dans la musique du XXème siècle, après l'émancipation du son, l'espace musical — dans l'acception que nous avons utilisée ici — s'est aussi émancipé. Cependant, cette dernière émancipation semble relativement peu avancée. Il existe des expérimentations stimulantes — ainsi que de nouvelles aventures pour la communauté impliquée dans la musique et l'espace — qui attendent votre et mon attention.

Collection *Musique et Musicologie : les Dialogues*
dirigée par Danielle Cohen-Lévinas

Cette nouvelle collection a pour but, d'une part, d'ouvrir la musicologie au présent de la création musicale, en privilégiant les écrits des compositeurs, d'autre part, de susciter des réflexions croisées entre des pratiques transverses : musique et arts plastiques, musique et littérature, musique et philosophie, etc.

Il s'agit de créer un lieu de rassemblement suffisamment éloquent pour que les méthodologies les plus historiques cohabitent auprès des théories esthétiques et critiques les plus contemporaines au regard de la musicologie traditionnelle.

L'idée étant de "dé-localiser" la musique de son territoire d'unique spécialisation, de la déterritorialiser, afin que naisse un Dialogue entre elle et les mouvements de pensées environnants.

Dernières parutions

Eveline ANDRÉANI, Michel BORNE, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Musique et littérature*, 1996.

Dimitri GIANNELLOS, *La musique byzantine*, 1996.

Jean-Paul OLIVE, Alban BERG, *Le tissage et le sens*, 1997.

Henri POUSSEUR, *Ecrits*, 1997.

À paraître

Morton FELDMAN, *Ecrits*.

Michaël LEVINAS, *Ecrits*.

Philippe MANOURY, *Ecrits*.

Numéros collectifs à paraître :

Les Dialogues, cahiers d'esthétique, d'analyse et de théorie musicales

Analyse et Création, en coédition avec la Société française d'analyse musicale.

Musique - Affect - Narrativité, avec la collaboration de l'ensemble Itinénaire.

© L'Harmattan, 1998

ISBN : 2-7384-6593-5

Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
Groupe de Recherches en Poïétique Musicale

**L'espace :
Musique / Philosophie**

Textes réunis et présentés par

Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos

Editions L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris

L'Harmattan INC
55, rue Saint Jacques
Montréal (Qc) - Canada H2Y 1K9