Document generated on 07/13/2025 1:42 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Musique *in situ*
Music *In Situ*

Guy Lelong

Volume 17, Number 3, 2007

Musique *in situ*

URI: https://id.erudit.org/iderudit/017585ar
DOI: https://doi.org/10.7202/017585ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lelong, G. (2007). Musique *in situ*. *Circuit*, *17*(3), 11–20.
https://doi.org/10.7202/017585ar

Article abstract

As originally conceived by the visual artist Daniel Buren, an artwork created in situ implies that the original venue is integral to the work and, as a result, breaches the limits of its contextual frame. Transported to the realm of sound, this idea provides a conceptual lens for understanding how numerous contemporary composers have challenged the restrictions imposed on music by the traditional concert format. It highlights artistic parameters such as event duration, spatial characteristics of halls, images produced by various musical gestures, and even sonic elements inherent in the environment itself. These diverse aspects of music in situ are brought to light, with examples by Karlheinz Stockhausen, John Cage, Gérard Grisey, and Marc-André Dalbavie.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Musique *in situ*[1]

Guy Lelong

L'initiative au site

Qu'elles soient littéraires, plastiques ou musicales, les œuvres dites « artistiques », si elles veulent être montrées, ont besoin de lieux appropriés qui puissent les accueillir. Ces lieux, que notre culture a progressivement définis, sont, aujourd'hui, principalement le livre, la galerie ou le musée, la salle de concert et le disque. Le rapport des œuvres d'art à leurs lieux d'accueil a suscité deux types de réflexions qui, pour s'accorder quant à l'importance qu'elles donnent à cet aspect souvent mésestimé du phénomène artistique, s'opposent toutefois par leurs hypothèses de base. Le lieu d'accueil d'une œuvre, en effet, peut être seulement considéré comme le « cadre » où elle est *présentée*, ou, au contraire, pensé comme une instance capable de *générer* l'œuvre elle-même.

C'est dans le domaine littéraire que la première attitude a trouvé son exploration la plus systématique, grâce à l'ouvrage de Gérard Genette intitulé *Seuils*[2]. Apparus au fur et à mesure de l'invention du livre, ces éléments que sont la maquette de couverture, la mise en pages, l'inscription du nom de l'auteur, les titres, la bande-annonce, les épigraphes, les dédicaces, les préfaces et les notes, et encore le choix de la typographie constituent un appareil destiné à présenter au public toutes sortes d'écrits, notamment littéraires. Or, cet appareil que, d'un terme plus technique, Gérard Genette nomme le *paratexte*, a surtout pour effet de « régler en sous-main nos lectures ». Bref, sous couvert de présentation, le paratexte est bien plutôt le lieu qui détient l'œuvre.

1. Ce texte est extrait de l'essai *Musique, fiction, mutation* (enquêtes sur Mallarmé, la musique spectrale, le lieu du concert et le renouvellement des rapports texte/musique), à paraître prochainement aux éditions MF. C'est la troisième version d'un article, dont la première est parue dans *Art Press,* n° 121, 1988, et la deuxième dans *Les Cahiers de l'Ircam, Recherche et musique*, n° 5, « Espaces », 1993

2. Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil (évidemment…), Poétique, 1987.

La seconde attitude a été explicitement revendiquée dans le domaine des arts plastiques et plus précisément définie par Daniel Buren, à partir de la fin des années 1960, avec la notion d'*in situ*. Cette locution signifie simplement qu'une œuvre ainsi qualifiée est « provoquée » par son site, autrement dit que tout travail *in situ* est pour une part déduit de son lieu d'accueil – que ce dernier soit une galerie, un musée, voire un espace architectural existant. Et comme, pour ce faire, l'œuvre *in situ* se doit d'intégrer à ses propres réglages certains aspects des lieux où elle est placée – soit, en termes plus techniques, procéder par « indexation topique[3] » –, il s'ensuit que toute œuvre *in situ* excède, par principe, le cadre censé la présenter. Ainsi, pour s'en tenir à un exemple connu, c'est bien parce que les « colonnes » de Daniel Buren sont déduites des caractéristiques de la cour d'honneur du Palais-Royal, où elles sont implantées, que cette sculpture, principalement déployée en sous-sol, outrepasse la limite historique entre œuvre nouvelle et cadre ancien[4]. En intégrant les caractéristiques de son lieu de présentation, l'œuvre *in situ* évite d'être détournée par lui et tend du coup à le transformer. Autrement dit, l'artiste prend en charge la manière dont son œuvre est présentée, afin d'empêcher qu'elle ne soit notamment manipulée par les organisateurs d'expositions. Si, avec cette initiative cédée au site, la relation que les œuvres d'art entretiennent avec leurs lieux de présentation est donc inversée, la distinction traditionnelle entre art et non-art s'en trouve par ailleurs déplacée. Récusant en effet l'autonomie prétendue des œuvres d'art, l'œuvre *in situ* ne se limite plus à une sorte d'en-soi mais s'élargit à son propre contexte. La notion d'*in situ* opère donc un retournement conceptuel majeur dont Mallarmé est d'ailleurs l'indéniable précurseur, puisque, ainsi que je l'ai montré ailleurs[5], la fiction du *Coup de dés* est pour une part déduite de son contexte paginal qui, de ce fait, devient une partie constituante du texte.

La musique savante de ces dernières décennies – et, plus particulièrement, la musique spectrale – s'étant principalement attachée à tirer les conséquences de la redéfinition du matériau sonore, pourrait sembler être restée à l'écart d'un tel débat. En fait, rien n'indique que les compositeurs s'en remettent aux seuls organisateurs de concert pour la présentation de leurs œuvres. Bien au contraire, de nombreuses réalisations témoignent d'un très net souci d'excéder le cadre conventionnellement imparti à l'art musical. Toutefois, là où le plasticien se sert plutôt des particularités architecturales *précises* du lieu où son œuvre est présentée le temps de l'exposition, le compositeur s'intéresse à des caractéristiques plus *générales*, puisque son œuvre est *a priori* destinée à être jouée dans des salles qui observent toutes plus ou moins le même modèle[6]. Aussi est-ce par rapport à ce modèle que je vais maintenant

3. C'est sous ce concept que Michel Gauthier a théorisé la problématique des œuvres *in situ*. Michel Gauthier, *Les contraintes de l'endroit*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1987.

4. Pour une analyse précise de cette sculpture *in situ*, cf. Guy Lelong, *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, « La création contemporaine », 2001, p. 98-111.

5. « Mallarmé *in situ* », *in Daniel Buren*, *op. cit.*, p. 27-31.

6. À cet égard, les « installations sonores », susceptibles d'investir tout type d'endroit, sont plus proches des arts plastiques et elles ne seront d'ailleurs pas abordées ici.

m'attacher à repérer les diverses modalités de ce j'appellerai donc la « musique *in situ* ».

Le concert

Tout concert de musique dite « classique » se doit de faire entendre une heure et demie de musique à peu près. Cette contrainte, fixée par les codes de notre culture, pourrait paraître anodine et le resterait d'ailleurs si elle n'entrait en concordance avec le fait, autrement plus dommageable, que la durée des œuvres contemporaines tend aujourd'hui à être elle-même fixée, en raison de la standardisation des commandes, à vingt minutes environ. Car il résulte de cette double contrainte que trop de concerts de musique contemporaine se contentent de réunir des œuvres dont le rapport le plus perceptible est l'égalité de durée. Certes, tous les concerts ne ressortissent pas au mélange et les manifestations thématiques ou monographiques ne manquent pas. Mais quoi qu'il en soit du principe de réunion adopté, le seul fait de mettre ensemble des œuvres qui n'ont pas été conçues les unes en fonction des autres ne peut empêcher que l'auditeur les compare et, dès lors, qu'un propos – à mettre évidemment sur le compte des organisateurs de concert – vienne se superposer, voire se substituer aux leurs. Ou, si l'on préfère, dès que des œuvres écrites indépendamment les unes des autres sont rassemblées, l'organisateur du concert tend, généralement à son insu, à se faire lui aussi compositeur. Ainsi, quand une œuvre de musique répétitive est jouée après une pièce néotonale, c'est son aspect consonant qui ressort le plus, alors que si elle prend place après une composition spectrale, c'est plutôt son aspect processuel qui se fait entendre.

Pour remédier à cette incohérence du système actuel des concerts et échapper au risque de détournement des œuvres qui en découle, les compositeurs disposent d'au moins deux solutions : les « œuvres longues », les « œuvres reliées ». Avec la première, la durée de l'œuvre est – tout simplement, si l'on peut dire – indexée sur celle du concert entier, ainsi qu'en témoignent, parmi bien d'autres, *Momente* de Karlheinz Stockhausen ou *Pli selon pli* de Pierre Boulez. La seconde solution est plus complexe car les « œuvres reliées » peuvent être le fait d'un compositeur unique ou de plusieurs. Si les six pièces du cycle *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey illustrent le premier cas, *Time and Again* de Tristan Murail est un exemple du second, car cette pièce pour orchestre, dont la création fut suivie d'une exécution de la *Turangalîla-Symphonie* d'Olivier Messiaen, comporte en effet des allusions à cette œuvre.

Refusant de limiter le rôle du compositeur aux minutages institués, « œuvres reliées » et « œuvres longues » l'étendent donc bien plutôt à la composition du concert lui-même.

L'espace

Le dispositif du concert traditionnel sépare le public des musiciens auxquels un espace particulier est réservé : la scène. Or cette division, parce qu'elle place les auditeurs face aux interprètes, a surtout pour effet d'annihiler la composante spatiale du son, que la musique pourtant est tout à fait capable d'exploiter[7]. Bref, le modèle suivi par la majorité des lieux de concert « cadre » assurément notre écoute, puisqu'il est, en dernier ressort, responsable de l'immobilisme instrumental auquel la musique est généralement contrainte.

7. Comme le fit notamment Giovanni Gabrieli (1557-1612) avec ses *Sacræ Symphoniæ*, spécialement écrites pour les espaces de la basilique Saint-Marc à Venise.

Aussi, quand Stockhausen proposa, en 1957, un nouveau type de musique instrumentale spatialisée avec *Gruppen* pour trois orchestres, il renonça, par là même, à la disposition conventionnelle des salles et plaça en effet les trois orchestres à gauche, devant et à droite du public. Mais surtout, ces trois orchestres, comptant respectivement 36, 37 et 36 instrumentistes, furent dotés de formations instrumentales similaires, afin que l'illusion d'entendre un même son se déplacer d'un groupe à un autre puisse être obtenue. Bien que dans cette œuvre la spatialisation ait principalement pour fonction de clarifier les textures musicales, un passage, confié aux cuivres, simule une rotation sonore s'effectuant autour du public. Grâce à ce mouvement apparent, le spectateur a l'illusion qu'une même source sonore se déplace d'un groupe orchestral à un autre, et il s'agit donc réellement d'une écriture de l'espace. De plus, du fait de la délocalisation du son perçu avec la source, la perception sonore, quoique instrumentale, se rapproche de la perception de la musique électronique diffusée par haut-parleurs. Quoi qu'il en soit, c'est bien parce que cette œuvre est indexée spatialement sur le *site* instrumental constitué par les trois orchestres qu'elle peut intégrer un paramètre jusque-là négligé de la composition musicale : le mouvement apparent.

Sans doute à cause de l'inertie des codes en matière d'architecture des salles et de programmation institutionnelle, les exemples de musique instrumentale spatialisée sont longtemps restés relativement rares[8]. Au cours des années 1980-2000, plusieurs compositeurs ont toutefois réécrit des pièces instrumentales spatialisées. Issue du courant de la musique spectrale et de la notion de processus, la réflexion que Marc-André Dalbavie a engagée dans ce sens l'a conduit à repenser la spatialisation de manière dynamique. En effet, lorsque ce compositeur spatialise un objet sonore instrumental – qu'il s'agisse d'un accord, d'un motif ou d'un rythme –, l'objet sonore mis en mouvement

8. Citons entre autres dans ces années-là : *Carré* pour quatre orchestres et quatre chœurs (1960) de Stockhausen, ainsi que *Terretektorh* (1966) et *Nomos Gamma* (1969) de Iannis Xenakis, respectivement composés pour 88 et 98 musiciens, disséminés dans le public.

évolue : autrement dit, le mouvement simulé par l'écriture transforme cet objet, alors que jusque-là la spatialisation donnait plutôt l'impression d'un même objet se déplaçant dans l'espace[9]. Certaines des œuvres ainsi spatialisées par Marc-André Dalbavie se réfèrent en outre au genre du concerto. Or, en focalisant l'attention de l'auditeur sur un ou plusieurs solistes, ce genre musical exacerbe la frontalité du concert traditionnel. Bref, en se référant à ce genre, le compositeur s'indexe sur l'aspect le plus emblématique de l'institution du concert. Mais, dès lors qu'il est intégré dans un dispositif spatial plus ample, ce genre, lié à la frontalité, apparaît nécessairement sous un tout autre jour. La première œuvre dans laquelle Marc-André Dalbavie a exploité ces principes est son *Concerto pour violon et orchestre* (1996). La scène y accueille, en plus du soliste placé au premier plan, l'ensemble à cordes entouré, à gauche, par un groupe de cuivres et un percussionniste, à droite, par un second groupe de cuivres et un piano. Dans la salle, un quatuor à cordes, un deuxième piano, un sextuor de bois, un quatuor de cors, un trio à cordes, une harpe et un autre sextuor de bois sont répartis autour du public. Le soliste dialogue donc dans l'espace avec douze groupes distincts qui se répondent eux-mêmes les uns aux autres. Mais il se dédouble surtout progressivement au profit d'autres violons placés dans la salle. La focalisation frontale du concerto étant donc peu à peu abandonnée, la fonction concertante traditionnelle du genre ne peut que se dissoudre. Ce mouvement de dissolution a même déterminé la forme de l'œuvre, qui, commencée frontalement, se dilue progressivement dans l'espace.

9. *Cf.* « Entretien avec Marc-André Dalbavie, propos recueillis par Véronique Brindeau », *Accents,* n° 14, 2001, p. 7.

Avec la musique électronique, la spatialisation est en revanche presque toujours de rigueur[10]. Qu'il s'agisse d'une œuvre de synthèse ou de la transformation en temps réel d'un son instrumental, la musique électronique est en effet nécessairement diffusée par haut-parleurs. Or ces derniers, visuellement inertes, supportent mal d'être regardés longtemps avec attention. Aussi les compositeurs préfèrent-ils généralement dissocier leur musique de ces sources ingrates et la faire entendre à travers des déplacements sonores simulés selon des principes stéréophoniques. Bref, avec l'électronique, si la musique change de support, elle change aussi de « cadre » acoustique, car les sources sonores localisées de la musique instrumentale cèdent généralement la place à des espaces virtuels, peu assujettis à la configuration des salles.

10. Premier exemple de musique électroacoustique spatialisée, *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen date de 1956 et précède donc *Gruppen*.

Si la spatialisation est seulement pensée comme un mode de présentation du son électronique, alors les déplacements sonores opérés (rotations, trajets en diagonale, etc.) devraient, en toute rigueur, se restreindre à renforcer la perceptibilité du déroulement musical. Ainsi en est-il de la spatialisation conçue par Philippe Hurel dans la partie centrale de *Leçon de choses* pour

dix instruments et dispositif électronique. Dans cette séquence, le son de chacun des dix instruments se transforme progressivement en un autre son instrumental de l'ensemble (la flûte devenant une clarinette, la clarinette un violon, le violon une flûte, etc.), et ces transformations, obtenues par des techniques de mixage, sont évidemment diffusées par haut-parleurs. Parce qu'elle se contente – si l'on peut dire – d'attribuer à ces métamorphoses simultanées autant de trajets distincts dans l'espace, afin de les rendre mieux perceptibles, la spatialisation adoptée a donc bien pour fonction de renforcer l'audibilité de l'organisation musicale. Mais faute d'une telle économie fonctionnelle, les effets de présentation, parfois développés dans ce cadre sonore nouveau, apparaissent au contraire sans rapport avec la composition des œuvres, virent au décoratif et, la prouesse technologique prenant alors le pas sur le propos musical, le concert tend à se muer en pur exercice démonstratif.

Si la spatialisation est plutôt pensée comme une instance capable de générer l'œuvre qui fait appel à l'électronique, alors un aspect au moins de celle-ci est effectivement déduit de sa mise en espace. Ainsi, dans *Seuils* de Marc-André Dalbavie pour soprano, ensemble instrumental et dispositif électronique, les transformations progressives, effectuées par la synthèse, entre agrégats orchestraux et voyelles chantées ont-elles été indexées sur un type particulier de déplacement sonore, si bien que la modification de timbre perçue apparaît littéralement « provoquée » par l'espace acoustique servant de site virtuel à cette œuvre.

Qu'elle provienne d'un site instrumental insolite ou d'un site configuré par des haut-parleurs, l'indexation spatiale, parce qu'elle incite la musique à sortir de sa réserve instituée, tend à élargir l'écoute à des aspects apparemment extérieurs à son champ.

Images

Limité aux seuls gestes nécessaires à la production du son, l'aspect visuel du concert traditionnel est tenu pour subalterne au point d'être parfois totalement négligé. Sous couvert de présentation « purement » sonore, bien des concerts offrent même une image qui – en raison de l'exubérance d'un soliste ou de l'hétérogénéité vestimentaire d'un ensemble – détourne plus l'écoute qu'elle ne la favorise. En fait, la réduction effective de l'aspect visuel d'un concert aux seuls gestes nécessaires à la production du son, réclame de neutraliser tous les éventuels effets de brouillage. Une interprétation de *A-Ronne* de Luciano Berio par les huit chanteurs du groupe Electric Phoenix était, de ce point de vue, remarquable. Debout et adossés au rideau de fer du théâtre, les interprètes étaient tous vêtus de noir et reposaient en outre sur des caissons

de hauteurs variables, destinés à rééquilibrer leurs différences de taille, si bien que les huit visages apparaissaient sur une même ligne horizontale. Mais ce stratagème n'était découvert qu'à la fin de l'œuvre, au moment du salut, car pendant l'exécution, seule la moitié supérieure des corps était éclairée. Autrement dit, le spectateur ne percevait des interprètes que leurs « attitudes vocales » qui, en l'occurrence, constituent justement le matériau exploré par Berio dans cette œuvre.

Pour se limiter aux seuls gestes nécessaires à la production du son, l'image de l'interprète en concert n'est pas pour autant pléonastique. Bien au contraire, la saisie visuelle du geste instrumental peut permettre d'accéder à une meilleure intelligence de l'organisation sonore. Bref, certaines musiques gagnent à être vues. Ainsi en est-il de la « musique concrète instrumentale » d'Helmut Lachenmann qui, libérant tout ce qui est « traditionnellement caché afin d'obtenir un beau son », s'attache principalement à faire entendre le frottement des archets sur les cordes, ou l'air nécessairement soufflé dans les instruments à vent. Malgré les limites de cette esthétique réductionniste, qui consiste à choisir pour matériau de base moins le son instrumental conventionnel que les diverses modalités nécessaires à sa production, cette démarche a indéniablement permis de faire entendre, grâce aux nouveaux modes de jeu ainsi développés, des sonorités jusque-là insoupçonnées. Il en est de même, quoique dans une tout autre esthétique, avec les hybridations réciproques entre son instrumental et son électrique, réalisées par Hugues Dufourt afin d'intégrer à sa musique les nouvelles formes acoustiques instables, comme il l'a notamment fait dans *Saturne* pour instruments à vent, percussion et instruments électroniques (1979). Ce principe d'hybridation consiste à rendre instrumental le son électronique, et électronique le son instrumental, afin de les faire fusionner. La première procédure est par exemple obtenue en couplant des ondes Martenot avec un synthétiseur de telle manière que le mélange sonore produit acquière une complexité plus grande, c'est-à-dire un « grain » typique du son instrumental. La seconde procédure s'obtient en faisant interférer des timbres instrumentaux, antagonistes entre eux, ou employés dans des registres inhabituels (l'extrême grave des vents par exemple), voire transformés par des modes de jeux qui restituent leurs composantes bruiteuses, de sorte que les sons produits acquièrent une instabilité qui facilite leur fusion avec le son électronique. Et c'est aussi le cas, bien sûr, des fusions spectrales s'effectuant dans les œuvres de Gérard Grisey ou Tristan Murail, dont les sonorités ne correspondent pas aux instruments qui les produisent. En effet, comme dans chacun de ces cas, l'écoute ne suffit pas pour que l'auditeur puisse déterminer les provenances instrumentales

de ces alliages nouveaux, c'est bien la vision qui, fournissant l'information manquante, permet d'apprécier, en toute connaissance de cause, les métamorphoses et ambiguïtés de timbre proposées.

Pour être éventuellement nécessaire à sa compréhension, la part visuelle de la musique n'est pas autonome pour autant, puisqu'une même source instrumentale solidarise en général l'image avec le son. En fait, l'obtention d'une telle autonomie suppose que les sources sonores et visuelles sont disjointes, autrement dit, que les gestes des instrumentistes, considérés pour leur valeur chorégraphique, ne produisent pas nécessairement de son et que, réciproquement, celui-ci, alors diffusé par haut-parleurs, puisse n'être pas directement relié à un geste instrumental. Ainsi rendues indépendantes, les sources sonores et visuelles peuvent alors aussi bien fusionner que faire l'objet d'un effectif contrepoint, et le concert traditionnel devenir « concert scénique[11] ».

Sans aller jusqu'à cette dissociation de l'image et du son, la fin de *Partiels* de Gérard Grisey, avec laquelle se termine la première moitié du cycle *Les Espaces acoustiques*, intègre des effets visuels sur lesquels la musique vient s'indexer. La fin de cette pièce se dirige en effet progressivement vers le silence, mais le silence parfait n'existant pas dans une salle de concert, Gérard Grisey a mis en scène cette impossibilité du silence :

> En fait deux processus alternent : le premier va du son vers le silence et le second du silence vers un ensemble de bruits empruntés à la vie quotidienne des instrumentistes (pages qu'on tourne, cornistes qui vident leur eau, cordes qui rangent leurs archets) ; mais à la fin, c'est vraiment le silence, car même le public est tenu en haleine : le percussionniste, qui écarte lentement deux cymbales qu'il tient à bout de bras, laisse croire qu'un coup formidable va être frappé, mais il est arrêté par l'extinction des lumières qui signale le début de l'entracte. En terme musical [*sic*], c'est une gigantesque anacrouse, une levée dont l'accent n'est donné qu'après l'entracte par le premier accord de *Modulations* ; sauf que le percussionniste manque son coup et les cymbales ne sont en fait frappées qu'à la toute fin de *Modulations*…[12]

Bref, si ce geste est particulièrement réussi, c'est parce que, loin de se réduire à son seul concept, il induit la composition musicale elle-même. De plus, comme cette fin a en fait surtout pour fonction d'intégrer l'entracte, elle participe donc plus généralement d'une stratégie d'élargissement consistant à outrepasser les limites instituées entre art et non-art. Les œuvres exécutées en concert n'ont en effet lieu que par rapport à un fond sur lequel elles se détachent et auquel aucun statut artistique n'est en général accordé. Pourtant, entrée et salut des musiciens, instrumentistes qui s'accordent, rumeur et applaudissements du public appartiennent, tout autant que les œuvres, à la

11. Ce concept a été proposé par le plasticien metteur en scène Patrice Hamel à l'occasion d'un spectacle musical enchaînant des pièces de Gérard Buquet et de Claudy Malherbe, et dont il avait conçu la mise en scène, la scénographie et les éclairages.

12. Gérard Grisey, propos recueillis par Guy Lelong [1993], livret du disque des *Espaces acoustiques*, CD Accord 206532, 1999.

manifestation du concert et sont donc, à ce titre, susceptibles d'être pris en compte par le compositeur. Ou, si l'on préfère, la limite établie entre l'œuvre et son contexte peut être remise en cause, ainsi que John Cage l'a montré avec *4'33"*. Car en stipulant au pianiste, chargé d'interpréter cette œuvre, de n'émettre aucun son au cours de ses trois mouvements (30", 2'23" et 1'40"…), le compositeur américain, cherchait moins, comme cela se dit parfois, à faire entendre le silence, qu'à mettre, en lieu et place de la musique, son propre contexte, du coup promu au rang d'œuvre d'art. Plus précisément, comme l'auditeur, ainsi placé en situation de concert, s'apprête à écouter de la musique, il tend à accorder un statut musical à tous les événements sonores proposés à son attention, pourtant réduits en l'occurrence à la seule rumeur croissante du public. La démarche de John Cage est donc une transposition exacte du readymade de Duchamp, qui montrait, lui, qu'un objet industriel quelconque tend à être perçu comme œuvre d'art dès lors qu'il est exposé dans un musée. Si le rôle joué par le contexte dans l'appréciation des œuvres d'art est indéniablement révélé par ces *4'33"*, en revanche l'intégration de ce contexte y reste toute conceptuelle.

Pour qu'une telle intégration puisse effectivement se percevoir, il faut qu'elle soit spécifiée par rapport à un aspect du son, commun à l'œuvre proposée et au contexte où elle prend place. Élément le plus bruyant de ce contexte, les applaudissements, en raison de leur fonction plébiscitaire, ont surtout pour effet d'influencer le jugement que l'auditeur tend à porter sur les œuvres. Si Schoenberg alla, de ce fait, jusqu'à les interdire, Stockhausen, plus attentif aux questions de site, eut plutôt l'idée de les intégrer. Dans *Momente* pour soprano, quatre chœurs et treize instrumentistes, les choristes effectuent des applaudissements qui, placés au début de l'œuvre ou après l'entracte, apparaissent, dans les deux cas, prolonger exactement ceux du public. Ainsi dotés d'un statut musical, les applaudissements voient leur fonction plébiscitaire désamorcée et, surtout, la division établie entre sons organisés et non organisés s'en trouve, cette fois, vraiment remise en cause. Plus précisément, ces moments musicaux, pour une part déduits d'une caractéristique du lieu où ils prennent place, déplacent la limite habituellement instituée entre l'œuvre et le déroulement du concert.

Si, avec *Momente*, l'indexation s'établit sur un élément particulièrement prégnant du contexte sonore, Gérard Grisey a au contraire indexé le début de *Jour, Contre-Jour* pour orgue électronique, treize instruments et bande sur l'un des moments les plus résiduels du concert, lorsque les instrumentistes, sortis de scène, attendent, pour y entrer à nouveau, que chaises, pupitres et partitions soient réinstallés. Le début de *Jour, Contre-jour*, entièrement

diffusé par haut-parleurs, se réduit d'abord à une simple fréquence à peine perceptible émergeant progressivement de la rumeur ambiante sur laquelle elle est donc indexée. Puis cette fréquence s'intensifie, tout en se complexifiant, jusqu'à former un espace acoustique sur lequel les musiciens, entrant alors en scène, indexent à leur tour leurs propres tenues instrumentales qui paraissent en effet dériver des sonorités de cet espace. Or, avec cette indexation double, correspondant à un emboîtement de sites successivement actualisés par le bruit de fond ambiant et le son diffusé par haut-parleurs, le début de *Jour, Contre-jour*, parce qu'il permet de passer sans rupture de la rumeur du contexte au calcul musical, tend moins, finalement, à déplacer la limite instituée entre art et non-art qu'à, plus singulièrement, l'effacer.

Dès lors qu'un artiste intègre tel ou tel aspect d'un lieu pour élaborer l'œuvre qui doit y être montrée, cet aspect se trouve en retour transformé. Cet axiome des travaux *in situ* de Daniel Buren se vérifie ici. Qu'il s'agisse de la durée du concert, des caractéristiques spatiales des salles, de l'image produite par tout geste musical, voire des éléments sonores du contexte lui-même, ces aspects se perçoivent différemment quand ils sont intégrés à la composition de la musique. Leur statut se modifie et l'académisme du concert s'en trouve, chaque fois, déstabilisé.