”Presque Rien”, de l’anecdote au surréalisme

Nicolas Marty

▶ **To cite this version:**

Nicolas Marty. ”Presque Rien”, de l’anecdote au surréalisme. Musurgia : analyse et pratique musicales, 2012, 18 (4), pp.61-78. hal-01318832

HAL Id: hal-01318832
https://hal.science/hal-01318832

Submitted on 20 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musurgia *** (200*)

Presque Rien, de l'anecdote au surréalisme

NICOLAS MARTY[*]

Une porte s'ouvre toujours sur l'inconnu, même si l'inconnu est ordinaire.[1]

Luc Ferrari est l' « inventeur » de la musique dite « anecdotique ». Qu'est-ce que la musique anecdotique ? C'est l'utilisation de sons reconnaissables pour leur valeur anecdotique, leur valeur sociale, leur valeur sensuelle... Si Ferrari utilise ces sons, c'est le résultat d'une pensée personnelle et d'un sentiment profond d'appartenance au monde et à la société. Plus qu'un blagueur, plus qu'un menteur, surtout plus qu'un compositeur, il était un homme du peuple et conscient de l'être.

Un de ses cycles, reconnu comme le plus marquant de son œuvre, est celui des *Presque Rien*, des représentations enregistrées de moments sociaux, des photographies sonores, mais par-dessus tout les pièces concrètes qui marquent une utilisation tout à fait nouvelle du son, une conception nouvelle de la musique[2], échappant aux règles strictes d'une écriture musicale trop dogmatisée, qui ne laissait à l'époque aucune place à la société dans la musique.

Les *Presque Rien*, dont l'origine remonte à 1967, sont les premières occurrences de pièces de musique concrète revendiquant la narrativité[3]. C'est particulièrement ce point qui va nous intéresser ici : comment le compositeur induit-il la construction d'une narrativité par l'auditeur (« narrativisation »), laquelle narrativité est

[*] Étudiant en deuxième année de master de musicologie à l'université Paris-Sorbonne (Paris-IV), concentrant ses recherches sur la narrativité et les processus de narrativisation dans les musiques électroacoustiques.

[1] CAUX, Jacqueline, *(Presque rien) avec Luc Ferrari*, Barcelone, Éditions Main d'œuvre, 2002, p. 92

[2] Ferrari n'aimait pas réellement le terme de « musique » pour décrire ce cycle. Il a d'ailleurs décrit à Eric Drott les *Presque Rien* comme des reproductions plutôt que des productions. Voir DROTT, Eric, « The politics of Presque rien », in *Sound Commitments*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 153-154

[3] Bien que d'autres compositeurs, Bayle par exemple, aient utilisé le son concret pour son contenu sémiotique, jamais une telle revendication de l'aspect social du son n'avait été faite par les compositeurs de musique concrète ou électroacoustique.

construite sur l'expérientialité d'un être anthropomorphe, selon notre modèle[4] ? Quels sont les aspects « extra-musicaux » présents dans les quatre *Presque Rien* de Luc Ferrari[5] ?

Après avoir étudié les aspects visuels, sociopolitiques et conceptuels associés au cycle des *Presque Rien*, nous tenterons de montrer que les quatre pièces qui le composent marquent une évolution de la musique anecdotique vers le surréalisme sonore se présentant sous la forme d'une pluralité de formes narratives et de narrativités. Nous nous inspirerons pour cela le modèle théorique d'analyse narrative que nous avons bâti dans « Vers une narratologie 'naturelle' de la musique »[6] (avec l'idée de quatre possibilités d'existence pour le sujet qui expérience : *agent*, *observateur*, *narrateur* ou *conscience*) puis dans notre présentation « Sonic Identifications and Listening Strategies – Towards a 'Natural' Narratology for Electroacoustic Musics »[7] (avec le concept de *focalisation*, qui désigne le placement de l'expérientialité sur l'auditeur, un autre sujet ou un système plus abstrait, voire une absence d'expérientialité), ainsi que les travaux déjà réalisés sur ce cycle de pièces, divers entretiens avec Luc Ferrari et des propositions personnelles. Contrairement à notre attitude dans nos travaux précédents, nous nous intéresserons donc ici autant voire plus à la volonté et à l'apport du compositeur qu'à la réception potentielle par l'auditeur.

1. Le visuel chez Ferrari

Un compositeur cherche souvent le modèle musical, sonore, qui se suffira à lui-même par sa nature abstraite. C'est d'ailleurs une des idées principales de Pierre Schaeffer quand il invente la musique concrète (ce qui provoquera quelque confusion quant au sens du mot « concret », d'ailleurs) : le son doit rester lui-même, ne pas chercher à évoquer ni à utiliser l'aspect anecdotique, l'aspect visuel qui l'habite. Pour Ferrari, c'est le contraire. Le son est intéressant pour cette valeur anecdotique, visuelle. Il confesse d'ailleurs ceci à Jacqueline Caux :

> À partir de 1963 avec « Hétérozygote », j'ai trouvé que les sons que j'avais enregistrés étaient comme des images, pour moi qui me souvenais d'eux, mais aussi pour des

[4] Nous reprenons ce terme dans le sens que nous lui donnons à la suite de Monika Fludernik dans notre article « Vers une narratologie 'naturelle' de la musique » (in *Cahiers de narratologie*, vol. 21 « Perspectives sur l'intrigue musicale »), la narrativité se caractérisant par l'existence à un certain niveau d'un agent humain ou anthropomorphe réalisant l'expériencialité, la narrativisation étant l'application d'une telle narrativité à un texte par un lecteur / à une œuvre musicale par un auditeur.

[5] Nous ne considérerons ici que les quatre *Presque Rien* de nature électroacoustique, et omettrons donc le cinquième, *Presque Rien avec instruments*, qui s'éloigne trop de notre sujet.

[6] MARTY, Nicolas, *op. cit.*

[7] MARTY, Nicolas, « Sonic Identification and Listening Strategies – Towards a 'Natural' Narratology for Electroacoustic Musics », in *Electroacoustic Music Studies Network*, 12e conférence – « Meaning and meaningfulness in electroacoustic music », Stockholm, 2012

> auditeurs innocents. [...] J'étais plus proche des Nouveaux Réalistes ou des Hyperréalistes que de n'importe quel mouvement musical.[8]

Il se présente comme un peintre, qui tire son inspiration d'un rapport entre son et image. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'il a aussi participé à la réalisation de films[9]. Pour ce qui est des *Presque Rien*, il les décrit comme des « photographies électroacoustiques de la nature – un paysage de plage dans la brume matinale, un jour d'hiver au sommet d'une montagne »[10] avant de rajouter que l' « on peut jouer ces enregistrements dans son appartement ou dans sa maison, 'tout comme on accrocherait des photos ou des dessins sur le mur' »[11]. Nous reviendrons sur cet aspect de décoration sonore dans la section sur le concept[12]. Ce qui est certain, c'est que ces comparaisons n'étaient pas innocentes et montraient bien un homme passionné par les rapports synesthésiques.

> Ce qui est beau dans les bateaux à moteurs, c'est que par leur résonance, ils montrent la forme des montagnes autour du port. [...] l'intérêt d'une voiture qui passe dans la rue, c'est qu'elle décrit les maisons. [...] c'est aussi une façon de décrire l'architecture, là où vivent les gens, ce qu'ils entendent depuis leur fenêtre. C'est ça mes paysages à moi.[13]

Pour Ferrari, l'intérêt d'un son concret est donc sa valeur anecdotique, mais aussi sa valeur descriptive. On peut se demander s'il voyait vraiment se dessiner l'architecture de la rue lorsqu'il entendait une voiture passer, ou si c'est un autre de ses fameuses manipulations de la réalité, dont il semblait tellement friand. Il décrit quand même à Jacqueline Caux une autre scène qui concorde avec cet aspect visuel : quand il était enfant, il reconnaissait les voitures, les avions au bruit de leur moteur, et pouvait ainsi différencier les avions alliés des ennemis. Ses sœurs se demandaient comment il pouvait bien entendre les choses aussi précisément[14]. Ayant commencé la composition par la technique sérielle appliquée au piano, il a été remarqué durant un concert par Pierre Schaeffer, qui lui a proposé de rejoindre le Groupe de Recherche Musicale (GRM). Schaeffer avait sûrement vu en Ferrari un compositeur dont l'oreille portait plus sur le sonore que sur l'objet... et ne s'y était pas trompé. La relation n'a cependant pas duré très longtemps, Schaeffer n'acceptant pas l'utilisation anecdotique du son et Ferrari ne supportant pas le dogmatisme du GRM. Pour lui, la musique concrète de Schaeffer n'était qu'une redite de l'écriture instrumentale classique et donc une limitation.

[8] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 149-150

[9] Le cycle *Les Grandes Répétitions*, réalisé en collaboration avec Gérard Patris, met en scène les répétitions de plusieurs grandes œuvres, comme le *Momente* de Stockhausen par exemple.

[10] DROTT, Eric, *op. cit.*, p. 153

[11] *Ibid.*, p. 154

[12] Voir *4.2. La « musique d'ameublement »*

[13] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 128-129

[14] *Ibid.*, p. 22-23

2. « Faire entrer la société »

> Faire entrer la société dans le son, capter les paroles des gens qui parlent dans la rue, le métro, le musée, ... on est des oreilles qui traînent et qui volent le son, comme on prendrait une photo. Puis cette parole va devenir un objet trouvé dans une forme dramatique. Donc, c'est faire entrer la société, l'intimité, ou une parole sentimentale...[15]

Comme nous l'avons dit, Ferrari est un des premiers compositeurs à prendre sa source d'inspiration dans le milieu populaire, afin de représenter celui-ci. Après *Wochenende* de Walther Ruttman en 1930, qui décrivait grâce au son le week-end classique d'un travailleur de l'époque (Ruttman étant cinéaste a réalisé cette pièce sous la forme d'un film sans images, un « film pour les oreilles ») ; en même temps que *Machine* de Trevor Wishart (à la suite de la mort de son père ouvrier) qui suit l'idée de Ruttman de décrire le monde ouvrier, mais de manière plus violente ; Luc Ferrari fait entrer la société rurale (et parfois urbaine – bien que beaucoup moins souvent) dans le son, dans le sonore, dans le musical.

2.1. Réalisme et revendications

La société entre donc dans la musique telle qu'on peut l'entendre tous les jours, réaliste, avec ses voitures, ses tracteurs, ses animaux, ses conversations... Contrairement aux *soundscapes* de Murray Schafer, qui tentent de montrer des lieux exempts (ou presque) de pollution sonore, Ferrari revendique très clairement le réalisme, la réalité enregistrée. C'est bien cela qu'il trouve beau, digne d'intérêt, et non pas un monde idéalisé. De ce point de vue, il s'éloigne aussi de la musique telle qu'on la connaissait alors. En effet, jusque là, la musique représente souvent un monde à part, distinct de la société, qui permet de s'élever au-dessus du statut corporel pour accéder au transcendant, qu'il soit structurel ou spirituel. Ferrari cherche au contraire à décrire ce statut corporel, humain, sensible, plutôt qu'à rechercher une réalité inexistante là où il ne la trouverait pas. Mais nous verrons que cette quête du réalisme s'est rapidement éteinte et est vite retournée vers la représentation surréaliste du monde.

La deuxième revendication présente dans les *Presque Rien*, ainsi que dans l'œuvre de Ferrari en général, est la volonté d'ouvrir le domaine expérimental aux non-spécialistes. Il disait ceci de sa musique :

> J'espère que les gens qui écoutent mes œuvres anecdotiques ne seront pas paralysés d'admiration et de respect, mais se diront plutôt : « Moi aussi je peux faire ça. »[16]

Il prêche alors pour une certaine « démystification de l'œuvre d'art et de l'artiste »[17]. Plutôt que de rester dans l'idée ancienne que l'artiste est au-dessus du peuple, il cherche à montrer à chacun son potentiel créatif. Et aujourd'hui, avec le développement de l'informatique personnelle, on voit effectivement de nombreux

[15] *Ibid.*, p. 39
[16] Luc Ferrari cité dans DROTT, Eric, *op. cit.*, p. 159
[17] Luc Ferrari cité dans *Ibid.*, p. 147

compositeurs amateurs transformer leurs intuitions en musique[18]. Le rêve de Luc Ferrari s'est en quelque sorte réalisé.

2.2. Perception sociale de la musique

La musique possède toujours un contenu extra-musical, ne serait-ce que son titre. À la lecture du titre d'une œuvre, on prépare déjà une stratégie d'écoute, qui va déterminer notre interprétation de l'œuvre. De même, le texte et l'histoire d'une œuvre sont importants pour sa compréhension. Seth Kim-Cohen, à propos de *Four Rooms*, de Kierkegaard, dit ceci :

> La pièce consiste en quatre enregistrements de *room tone* (le bourdonnement d'habitude inaudible, créé par l'interaction des sons locaux avec les dimensions et les matériaux d'une pièce en particulier) dans quatre chambres abandonnées de la ville de Tchernobyl, site du pire accident nucléaire de l'histoire. [...] En tant qu'auditeurs, ce que l'on entend n'est pas précisément le son de particules radioactives et d'ondes électromagnétiques, mais leur histoire : le *texte* radioactif, électromagnétique. On entend le bourdonnement de la pièce de Kierkegaard à travers le filtre de ce que l'on sait sur Tchernobyl. Ce que l'on entend est hanté non par le fait que des êtres humains habitaient ces chambres autrefois, mais par l'histoire de ces êtres humains. [19]

De la même façon, si l'auditeur connaît l'histoire du *Presque Rien n°1* (sur laquelle nous reviendrons[20]), il percevra la pièce d'une manière différente par rapport à un auditeur à qui l'on aura simplement présenté la pièce comme de la musique[21].

3. Écoute anecdotique – écoute musicale – écoute mixte ?

À l'écoute d'une musique instrumentale, ou électronique, en fait de n'importe quelle musique n'incluant pas l'utilisation de sons reconnaissables, le temps chronologique n'existe plus. La musique ne parle que de son temps propre, et ne développe que celui-ci. Même si elle peut contenir des éléments qui rappelleront à la mémoire telle ou telle autre musique, c'est dans *son* temps musical que ces éléments seront développés. En revanche, dès que l'on entre dans le domaine anecdotique, l'écoute prend une autre dimension : le son a été enregistré quelque part, a une origine, une portée plus profonde que celle de ses caractéristiques musicales.

Lorsque l'on écoute une musique comme le *Presque Rien n°1*, on n'entend pas une musique inaccessible, vivant dans son temps propre, inhumain, mais une

[18] ATTALI, Jacques, *Bruits*, 1/ 1977 (Paris, Presses Universitaires de France), 2/ 2001 (Paris, Librairie Arthème Fayard)

[19] KIM-COHEN, Seth, *In the blink of an ear - Toward a non-cochlear sonic art*, New-York et Londres, The Continuum International Publishing Group, 2009, p. 132

[20] Voir *5.1. Presque Rien n°1 - Le réalisme anecdotique*

[21] Voir notamment WARNER, Daniel, « Meaning and fullness of meaning in Luc Ferrari's *Presque Rien n°1* » (in *Electroacoustic Music Studies Network*, 12e conférence – « Meaning and meaningfulness in electroacoustic music », Stockholm, 2012), où l'auteur avoue avoir lui-même largement sous-estimé le premier *Presque Rien* lorsqu'il l'a entendu la première fois hors de son contexte.

histoire, se déroulant nécessairement dans le passé. Cette histoire possède sa chronologie particulière elle aussi, mais une chronologie analogue à celle que nous vivons. Ce qui va être intéressant dans une pièce telle que celle-là, c'est le changement, la transition d'un mode d'écoute à un autre :

> Dans la troisième partie de l'œuvre [*Presque Rien n°1*], à 16', quand les grillons ont complètement envahi l'espace sonore, est introduit le troisième événement saillant : la voix d'une femme qui chante entre près et loin, avec une voix très présente et sans accompagnement. Un changement se produit dans notre écoute ; nous n'écoutons plus le temps passer, nous écoutons une musique se dérouler.[22]

Dans *Presque Rien n°2*,

> Luc Ferrari construit une nuit pour nous, il la change constamment au gré de ses déambulations à la recherche d'un chant d'oiseau. Ensuite, la nuit compose une musique dans sa tête, ainsi veut-il que nous le comprenions, et nous nous laissons prendre à ce jeu subtil et plein de promesses pour notre imaginaire.[23]

Enfin, dans *Presque Rien n°4*,

> Une troisième section se déploie alors, une section où les sons continus construisent progressivement un monde continu et parallèle, un monde de musique faite de rythmes lents, sons continus et sons prolongés comme s'ils étaient congelés.[24]

Tous ces exemples montrent l'ambivalence présente à l'écoute des *Presque Rien*. À chaque fois, subrepticement, Ferrari guide notre écoute vers un passage de musique de notes. Peut-être cette gestion du vécu temporel est-elle la part de composition la plus importante de ces œuvres.

4. Le concept du *Presque Rien*

> Un presque rien est un lieu homogène et naturel, non urbain, qui a des qualités acoustiques particulières (transparence et profondeur), où on entend loin et près sans excès, à l'échelle de l'oreille comme on dit à l'échelle humaine, sans technologie, où rien n'est dominant afin que les différents habitants sonores aient chacun leur parole et que la superposition de ce petit monde de vie ne fasse jamais qu'un presque rien.[25]

Luc Ferrari décrit ce concept à Jacqueline Caux en 2002, c'est-à-dire après avoir réalisé les quatre *Presque Rien*. Pourtant, nous ne pouvons nous empêcher de penser que cette description ne correspond réellement qu'à la première pièce du cycle. En effet, dès le second *Presque Rien*, ce que Ferrari décrit ici comme « un presque rien » n'a plus la place dominante dans la musique. (Notons d'ailleurs la présence du qualificatif « non-urbain » dans la définition, qui sera tout à fait remise

[22] TERUGGI, Daniel, « Les *Presque Rien* de Luc Ferrari », in *Luc Ferrari*, Paris, INA/GRM, collection « Portraits polychromes », 1/ 2001, 2/ 2007, p. 38-39
[23] *Ibid.*, p. 40-41
[24] *Ibid.*, p. 43-44
[25] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 179

en cause par le quatrième *Presque Rien*). Nous allons voir ici quels sont les différents « concepts » qui ont dirigé la réalisation de ces quatre pièces.

4.1. Le minimalisme

> Je développais une écriture proto-minimaliste avec les « Presque Rien ». [...] Moi, mon minimalisme, c'était d'introduire dans le monde musical un minimum de données musicales, c'est-à-dire la négation du son classique dans le sens de la hauteur du son, de la dynamique. [...] il y a autant de composition, mais elle est cachée. Si on entend l'intervention, c'est qu'on a déformé la réalité. C'est comme une peinture hyperréaliste qui dissimule l'intervention de la photo derrière l'acte de peindre.[26]

Le minimalisme, pour Ferrari, c'est la dissimulation du réalisateur derrière l'aspect réaliste de la réalisation. Toujours beaucoup de réalité. François-Bernard Mâche répond à cela que Luc Ferrari n'est pas un réaliste, à partir du moment où il agit sur la réalité. À vrai dire, pour Mâche, même le fait d'enregistrer ne relève pas du réalisme, mais de la composition : à partir du moment où l'on choisit d'enregistrer, on a déjà modifié la réalité. Et Ferrari va plus loin que l'enregistrement : il reconstruit la réalité. Mâche ne lui accorde donc pas le statut de réaliste[27]. Mais il faut bien comprendre que Ferrari ne cherche pas autant ce réalisme qu'un certain hyperréalisme : de la même façon que le peintre restitue sur la toile sa version de ce qu'il voit, en respectant humainement donc imparfaitement la réalité, Ferrari trouve un lieu sonore qu'il veut présenter au monde, et le restitue de la manière la plus fidèle possible, selon lui. L'œuvre prend donc parallèlement une valeur de reportage.

4.2. Le reportage

> […] lorsque j'ai travaillé sur des musiques extra-occidentales, j'ai cherché à présenter ce travail comme une sorte de reportage. […] Je ne me présente pas alors comme un compositeur, mais comme un « journaliste bizarre ». Mon rôle, en fait, est de situer au mieux cette expression qui ne m'appartient pas.[28]

En effet, dans son œuvre, Ferrari ne nous présente pas n'importe quel endroit, mais, comme il le dit, un lieu bien précis choisi selon des normes définies : « un lieu homogène et naturel, non-urbain, [...] »[29]. Il va alors tenter de comprendre ce lieu, de se l'approprier, de l'apprendre et d'en faire partie. Cela explique d'ailleurs pourquoi chaque *Presque Rien* n'a été publié que plusieurs années après la fin de la composition, étant devenu une part de sa personnalité, et donc une pièce quelque peu trop personnelle pour être révélée au monde :

[26] *Ibid.*, p. 51
[27] François-Bernard Mâche cité dans DROTT, Eric, *op. cit.*
[28] MILLET, Catherine, « Cultures savantes et cultures populaires - Interview de Luc Ferrari par Catherine Millet », in *Art Press International*, n°26, s.l., 1979, p. 18
[29] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 179

> Mais ce qui est très curieux dans cette histoire de « Presque Rien n°2 », c'est qu'après l'avoir terminé, je n'ai plus pensé à le rendre public, comme si cette chose était trop intime, comme si ça ne regardait que moi. Ça a duré deux ans.[30]

4.3. La « musique d'ameublement »

En 1917, Erik Satie a utilisé le terme « musique d'ameublement » pour décrire certaines de ses œuvres, qu'il voulait utiliser comme fond sonore plutôt que comme musique à écouter avec attention. L'idée lui en était venue lors d'un repas au restaurant, pendant lequel il s'était dit qu'une musique qui resterait sous le seuil d'attention pourrait combler les silences gênants entre les convives, et être agréable à l'écoute.

> L'introduction parlée à la musique demandait de « ne pas en tenir compte et de se comporter durant les entr'actes comme si la musique n'existait pas. Cette musique cherche à contribuer à la vie de la même manière qu'une conversation privée, un dessin, ou la chaise dans laquelle vous êtes ou n'êtes pas assis. » On peut comparer cela au terme de « musique fonctionnelle », employé dans la description de leur produit par les organismes Muzak, produit utilisé « non comme une simple musique de fond, mais comme un accompagnement sonore psychologiquement actif, conçu pour rester sous le seuil d'attention commune. »[31]

Il y a ici un point commun flagrant avec la volonté de Ferrari que ses *Presque Rien* soient utilisés comme des décorations sonores[32]. Aujourd'hui, la plupart de la musique que l'on entend quotidiennement correspond à la description du produit *Muzak*. Mais c'est en particulier la musique *new age* qui a repris l'idée du fond sonore décoratif.

Encore une fois, passé le premier *Presque Rien*, cet aspect décoratif paraît improbable : la voix est présente à chaque fois, particulièrement intelligible pour le *Presque Rien n°2* et le *Presque Rien n°4*. Le seuil d'attention commune y est donc largement dépassé[33]...

5. De l'anecdote...

> Si on parle de narration, on doit obligatoirement regarder du côté de la littérature. Comme dans la littérature, il peut y avoir des retours en arrière, des mémorisations, des moments qui font appel à plusieurs temporalités. Comment va-t-on suivre un parcours, comment le compositeur va-t-il introduire d'autres données à l'intérieur de ce parcours, afin d'induire en permanence un état d'écoute ?[34]

[30] *Ibid.*, p. 179
[31] KIM-COHEN, Seth, *op. cit.*, p. 20
[32] Voir 1. L'aspect visuel
[33] La voix étant le son le plus sémantique que l'on puisse imaginer, l'oreille est attirée vers elle dès qu'elle est présente. Pour beaucoup de personnes, il est par exemple difficile de travailler ou de dormir quand des voix, intelligibles ou inintelligibles, sont présentes dans l'environnement sonore.
[34] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 174

Nous arrivons dans le cœur de notre sujet. La narrativité, dans le cadre des *Presque Rien*, va prendre plusieurs formes, qui seront plus ou moins dictées par le contenu de chacune des pièces, donc par le compositeur qui veut nous mener dans une direction particulière (ce qui n'empêche en rien l'auditeur d'écouter d'une toute autre manière et d'en retirer de la satisfaction). Nous allons voir chacune de ces formes séparément, avant de nous intéresser dans la prochaine section à l'aspect surréaliste présent dans chaque *Presque Rien*. Luc Ferrari va en effet, à travers plusieurs stratégies narratives, lancer l'auditeur dans un voyage sonore très immersif.

5.1. Presque Rien n°1 - Le réalisme anecdotique (1967-1970)

La première forme de narrativité, que l'on trouve dans le *Presque Rien n°1, ou le lever du jour au bord de la mer* (1967-1970), est celle du réalisme anecdotique, dont nous avons déjà parlé à propos du minimalisme[35]. À propos de cette pièce, Luc Ferrari confie à Dan Warburton :

> […] j'étais dans un village de Dalmatie, et notre chambre donnait sur un tout petit port de pêcheurs qui était pris dans les collines, ce port s'approfondissait dans les collines, ce qui donnait une qualité acoustique extraordinaire. La nuit j'étais réveillé par le silence, ce silence qu'on oublie quand on habite en ville. J'ai entendu ce silence qui petit à petit commençait à se vêtir. C'était une merveille. J'ai commencé à enregistrer la nuit, toujours à la même heure quand je me réveillais – 3h ou 4h du matin – et j'enregistrais jusqu'à environ 6h.. [*sic*] J'avais beaucoup de bandes ! […][36]

Le réalisme est ici une reconstitution, à partir d'une quantité énorme d'enregistrements, d'un petit matin typique dans ce village de Dalmatie. Chaque jour, les choses se répètent, entrent dans un cycle continu. Certes, les variations sont présentes dans la réalité, mais Ferrari nous fait entendre ici l'ensemble des matins de ce petit village. On a alors, à un niveau plutôt conceptuel, un temps chronologique (celui du matin, du déroulement linéaire du temps, ressenti grâce au camouflage des techniques de montage) et dans un temps non-chronologique (celui de la répétition, du temps qui passe mais qui ne change pas, du cycle des saisons et des invariances de la vie).

En même temps, le temps chronologique développé s'écarte de son propre déroulement avec une contemplation proche à certains moments des plans-séquences de films d'art et d'essai. Terrugi, dans son analyse, nous dit ceci :

> Que se passe-t-il à l'écoute ? Il n'y a pas de grands événements mais un esprit se dégage : le calme, l'eau, la chaleur. Quelques interférences : des moteurs de voiture, de bateaux, des voix lointaines, un chant, des grillons. En somme, tous les symboles imaginables associés à des vacances paisibles. [...] la continuité est parfaite, tout s'enchaine, tout est

[35] Voir *4.1. Le minimalisme*

[36] WARBURTON, Dan, « Luc Ferrari, entretien avec Dan Warburton », in *Paris Transatlantic Magazine*, 1998, http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari_fr.html (consulté le 20 novembre 2010)

> logique pour nos sens, aucun changement brusque, simplement des passages progressifs d'une situation à l'autre. [...] Chaque tableau à [*sic*] son espace particulier séparé du suivant par un élément neutre, en général les voix qui indiquent le retour au point de départ.[37]

On sort alors du temps pour se rapprocher d'un état contemplatif, un état de transe. Ferrari veut placer l'auditeur comme *observateur* du lever du soleil au bord de la mer, du réveil du village de pêcheurs, pour en faire l'agent nécessaire à l'existence d'une narrativité (on peut faire le rapprochement avec l'écriture à la deuxième personne dans la littérature).

La focalisation, dans l'idéal, serait donc portée par l'auditeur vers sa propre expérience alors qu'il est *en train* d'observer ce qui se passe dans un monde imaginaire. Selon notre modèle, il s'agirait donc d'une hybridation entre focalisation égocentrée (l'expérience étant celle de l'auditeur) et focalisation hétérocentrée (l'auditeur comme observateur étant en fait un être imaginaire différent de l'auditeur physique et pouvant peut-être même se rapprocher de Ferrari tenant son micro). On peut aussi considérer que les humains entendus ou supposés à travers les « indices sonores matérialisants » (sons résultant d'une action dont ils ne sont pas le but, comme des bruits de pas, par exemple) sont aussi des *agents* auxquels se rapporte la narrativité. Comme toujours, c'est l'auditeur qui décidera plus ou moins consciemment de la spécificité de son écoute et de sa narrativisation.

Ferrari ne souhaitait absolument pas reproduire ceci dans tous les *Presque Rien*, afin que cela ne devienne pas un « truc »[38]. Il a donc changé le mode d'induction de la narrativité d'un *Presque Rien* à l'autre.

5.2. Presque Rien n°2 - La place du narrateur

Le premier changement dans la deuxième pièce de la série est l'inclusion de la voix. Ferrari compare d'ailleurs l'utilisation de sa voix qui nous guide dans le *Presque Rien n°2, ou Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977), à l'écriture à la première personne d'un écrivain[39]. Il se place très fortement lui-même en tant qu'agent nécessaire à la narrativité, *narrateur* et omnipotent (la voix parlée induisant une humanisation presque inévitable). Il décide de la direction à prendre, il mène notre perception vers ce qui lui semble important dans sa narration. Il peut même nous mentir :

> Il y avait aussi l'idée du commentaire du promeneur/observateur, qui prend conscience de ce qu'il est en train d'enregistrer, et qui ajoute ses idées. Là-dedans il y a du vrai et du faux… Il y a des choses qui, pour la logique dramaturgique, ont été ajoutées, il y a des commentaires qui sont faux![40]

[37] TERUGGI, Daniel, *op. cit.*, p. 38-39

[38] Après avoir montré la possibilité d'une photographie sonore au monde, on peut imaginer que Luc Ferrari n'a pas voulu se répéter, laissant la place aux amateurs, à qui il destinait le *Presque Rien n°1*.

[39] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 151

[40] WARBURTON, Dan, *op. cit.*

Il nous faut aussi souligner qu'il n'est pas seul : en effet, Brünhild Meyer-Ferrari, sa femme, l'accompagne dans sa quête, restant très discrète tout du long. On peut l'entendre dès les premières minutes, mais la voix étant très floue, murmurée, indistincte, sa présence ne devient évidente qu'à 9'55", quand elle parle et que Luc lui répond. Les deux voix sont alors plus distinctes qu'auparavant, et on ne peut plus ignorer le deuxième personnage. La révélation de sa présence a un effet très fort, et peut même retourner la situation pour l'auditeur.

En effet, dès lors que l'on entend la présence de Brünhild, on remet en cause le fait que Ferrari s'adressait à nous depuis le début de l'œuvre. Finalement, peut-être qu'il s'adresse à elle, et peut-être alors sommes-nous en train de les espionner dans leur quête d'intimité dans la nuit. Peut-être n'est-il pas narrateur, mais personnage, *agent* ? Ou peut-être est-il les deux à la fois ? Cela ne serait absolument pas étonnant de la part de Ferrari, passé maître dans l'art du mensonge et de la perversion (nous parlons dans le bon sens de ces termes, la perversion étant un atout très artistique à notre sens). Dans les deux cas, on se trouve dans le cadre d'une focalisation hétérocentrée, centrée sur le personnage de Ferrari, qu'il soit narrateur ou agent. Notons que même pour un auditeur ne comprenant pas le français, l'écoute de cette pièce supposerait un narrateur, mais serait peut-être plus facilement axée sur le son lui-même (afocalisation).

De plus, rappelons que la sensualité est un aspect très important de la vie pour Ferrari, et que la pénétration de la nuit dans sa tête pourrait très bien être ici une métaphore de l'acte amoureux : « Et dans la nuit, des oiseaux cachés et des insectes mystérieux, je pénètre. Alors je suis cerné, à mon tour, et pourrais-je dire, pénétré en échange. »[41]

On retrouve le narrateur dans le *Presque Rien n°4, ou la remontée du village* (1990-1998), durant lequel Luc Ferrari s'adresse encore une fois à Brünhild pour indiquer ce qui va se passer ensuite. Mais la version omnipotente du narrateur n'est plus là, et il n'est dès le début que le conteur d'une histoire qui va suivre.

5.3. Narration musicale / narration de l'idée

Dans chaque *Presque Rien*, parallèlement à l'histoire racontée se trouve l'histoire de la composition de la pièce elle-même. Dès le début du *Presque Rien n°2*, Luc Ferrari raconte ses souvenirs, qui paraissent être des réminiscences de l'idée compositionnelle. Il nous raconte la naissance de cette idée, les moyens employés pour la réaliser, son voyage dans la nuit et ce qui lui est arrivé durant cette nuit. La séparation devient alors fine entre *narration musicale* et *narration de l'idée*.

À chaque fois, c'est à travers cette ambiguïté qu'il nous attire et nous incite à écouter. À travers cette ambiguïté va naître un des premiers aspects surréalistes des *Presque Rien* : le narrateur est-il réellement un narrateur ? Est-il un personnage ? Nous raconte-t-il ce qu'il lui arrive, ce qui lui est arrivé, ou bien les deux ? On

[41] Paroles de Luc Ferrari à 10'59'' dans le *Presque Rien n°2*.

arrive alors dans un temps irréel, surréaliste, où la narration musicale va pouvoir se dérouler en même temps que la narration anecdotique, sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre, les deux cohabitant dans une parfaite harmonie.

6. ... au surréalisme

> 'Presque Rien avec filles' n'obéit plus à l'idée de lieu unique ou de temps unique, mais se situe dans une sorte de conte poétique, où les personnages sont des sons, et où le récit n'est finalement pas raconté, où l'histoire ne se raconte jamais mais se déploie comme un paysage à fleur de sens. « Dans des paysages paradoxaux, un photographe ou un compositeur est caché, des jeunes filles sont là en une sorte de déjeuner sur l'herbe et lui donnent, sans le savoir, le spectacle de leur intimité. »[42]

L'utilisation de l'adjectif « surréaliste » peut paraître étonnante pour parler de musique. En fait, la musique est surréaliste dans tous les cas, en quelque sorte. Ici, nous utilisons l'adjectif pour décrire une musique qui utilise des sons reconnaissables, anecdotiques, donc porteurs d'une valeur extra-musicale, qui sont arrangés dans le temps de façon à ce que chaque élément anecdotique soit déformé, décontextualisé, recontextualisé, et existe autant pour sa valeur anecdotique que pour sa valeur musicale. Luc Ferrari compare d'ailleurs lui-même sa pratique avec celle des surréalistes :

> [...] Reconnaître les sources sonores équivalait dans ma conception au collage surréaliste, c'est-à-dire faire se succéder des bruits reconnaissables et des bruits inventés non reconnaissables, comme dans un poème surréaliste, ou l'on pouvait voir juxtaposés une phrase saisie quelque part comme une citation et un mot inventé.[43]

Les « paysages paradoxaux » (dont nous parlerons) sont pour nous la meilleure illustration du surréalisme musical. Le cycle des *Presque Rien* nous donne trois exemples de ce surréalisme particulier.

6.1. Presque Rien n°2 – L'espace intérieur subjectif

> Description d'un paysage de nuit que le preneur de son essaie de cerner avec ses micros, mais la nuit surprend le « chasseur » et pénètre dans sa tête. C'est alors une double description : le paysage intérieur modifie la nuit extérieure, le composant, il y juxtapose sa propre réalité.[44]

En y juxtaposant « sa propre réalité », Ferrari fait disparaître le paysage réel presque entièrement, qui, englouti dans la tête du compositeur, est transformé, musicalisé. Autant le second mouvement du *Presque Rien n°2* pourrait presque passer pour un enregistrement réaliste (après tout, l'espace acoustique, bien que déformé, reste quasiment réaliste...), autant le troisième mouvement ne peut plus

[42] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 179-180

[43] GAYOU, Évelyne, « Avec, de, sur... Entre », in *Luc Ferrari*, Paris, INA/GRM, collection « Portraits polychromes », 1/ 2001, 2/ 2007, p. 29

[44] CAUX, Jacqueline, *op. cit.*, p. 179

être confondu : il ne s'agit pas d'une anecdote. De quoi s'agit-il alors ? Là est la question, et seul l'auditeur peut y répondre. La subjectivité reprend le dessus, Ferrari arrête de parler et nous laisse entrer dans son monde intérieur, dans sa « tête multiple » où il n'y a pas d'humains. Et on y entend deux espaces acoustiques : celui de l'extérieur, peu présent, espace réaliste oublié par la subjectivité, et celui de l'intérieur, musical, irréaliste par rapport à l'endroit où se trouve Ferrari quelques secondes auparavant, habité d'objets sonores irréalistes eux aussi, mais pourtant très évocateurs de l'orage, du tonnerre. Se trouve-t-on alors à l'intérieur de la *conscience* de Ferrari ? Cela n'est bien sûr qu'une interprétation possible.

L'idée d'espace acoustique a été développée par Trevor Wishart, dans son travail sur les possibilités de l'électroacoustique. Wishart distingue plusieurs types d'espaces acoustiques, en se basant sur deux caractéristiques : le réalisme auditif de l'espace en question (lequel sera dit réaliste si les mêmes caractéristiques de réverbération sont appliqués à tous les objets sonores qui y sont présents), et le réalisme des objets sonores (un objet sonore sera dit réaliste s'il peut être reconnu – ou du moins s'il peut être entendu dans la nature). Il ne parle pas de la possibilité d'utiliser un espace irréaliste avec des objets irréalistes, ce qui laisse quatre possibilités[45] :

1. Espace réaliste / Objets réalistes (on obtient alors un *soundscape* reconstitué)
2. Espace réaliste / Objets irréalistes (modèle de certaines pièces électroacoustique, notamment *Imaginary Landscape n°1* de John Cage)
3. Espace irréaliste / Objets réalistes (modèle de la plupart des œuvres concrètes)
4. Espace réaliste / Objets réaliste - surréalisme (on peut agencer entre eux dans un espace réaliste des objets sonores qui ne pourraient jamais se situer dans ce même espace dans la nature.)

Dans le *Presque Rien n°2*, on se situe à la frontière entre le premier et le second modèles présentés ici, grâce à la coexistence de deux espaces séparés. Wishart ne parle pas d'une telle possibilité. Celle-ci n'existe ici que grâce à la présentation étalée du premier espace acoustique (premier modèle) avant d'arriver au nouvel espace, dans la troisième partie de l'œuvre (second modèle), habité par les deux nouvelles sonorités, le « *phaser* » et le bruit du « tonnerre ». Autant le premier nous inciterait à entrer dans le deuxième espace sonore, autant le son évoquant le tonnerre, accompagné de la pluie présente dans le premier espace, nous retient dans ce dernier. *Avec une telle écoute*, on est alors tiraillé entre deux réalités, deux espaces liés l'un à l'autre uniquement par ce son si particulier dont on sait qu'il n'est pas celui du tonnerre, mais qui pourtant l'évoque tellement.

[45] WISHART, Trevor, *op. cit.*, p. 146-147

6.2. Presque Rien n°4 – Le « miroir déformant »

> Comme un miroir déformant sans perturber la promenade, des déformations des sons entendus vont nous mettre en face de deux mondes que nous pouvons écouter et suivre simultanément. [...] Toujours délicatement, discrètement, sans jamais vraiment déranger le parcours de la promenade, mais créant une inquiétude croissante.[46]

Comme une écriture dans laquelle des mots inventés, modifiés, distordus, viendraient biaiser la lecture, Ferrari veut nous placer devant un monde tellement réaliste que l'on en est *touché* quand le « miroir déformant » vient modifier notre perception. Alors que tout commence de manière anecdotique, narrative, qu'on peut *observer* deux personnages (*agents*) français qui visitent un village italien, qui vont remonter la rue des télévisions, on commence à entendre les premières perturbations, les premières apparitions illogiques, surréalistes. Et nos voyageurs, de leur côté, ne s'en aperçoivent pas. Cette fois-ci, l'auditeur semble donc être omniscient, alors que les personnages, dont le « *narrateur* » fait partie, ne font que diriger l'histoire sans savoir où elle va les mener. Alors que dans le *Presque Rien n°2* l'histoire racontée se situait clairement dans le passé, quand Ferrari racontait comment il avait découvert ce lieu, comment il s'y était immiscé et comment le lieu l'avait surpris, ici il découvre le village en même temps que nous. Mais alors que lui et Brünhild ne voient que ce qui les entoure, l'auditeur perçoit d'autres éléments, des choses qui n'existent pas, qui font une fois encore balancer l'œuvre dans le surréalisme, peut-être dans la *conscience* une fois de plus. Tout revient à la normale à la fin de l'œuvre, avant de se terminer sur un « *ciao* » qui marque peut-être aussi à l'époque la fin du cycle des *Presque Rien*.

De manière beaucoup moins évidente, le miroir dont nous avons parlé est présent dans le *Presque Rien n°1*. On a des changements peu réalistes de plan sonore, et surtout des répétitions exactes d'évènements sonores, ce qui place la pièce dans un contexte plus « musical » en quelque sorte.

> Un deuxième événement remarquable apparait à 11', un dialogue avec écho entre un homme et une femme qui se demandent quelque chose, cela fait partie du possible bien que l'écho et le questionnement nous intriguent. Quarante-cinq secondes plus tard, le même questionnement avec écho apparait dans un environnement changé (grillons différents, niveau général différent). Autant l'apparition impromptue des grillons pourrait s'expliquer, ici nous avons la preuve qu'il y a intervention et recherche d'une légère dramaturgie. Il nous présente deux fois le même événement et renforce ainsi la venue de ces voix jusqu'à nous faire penser qu'elles expriment un conflit.[47]

Teruggi va peut-être un peu loin en parlant de l'expression d'un conflit, qui ne sera pas nécessairement perçue par l'auditeur. En revanche, il est très juste de souligner la recherche de dramaturgie, qui s'oppose aux paroles de Ferrari sur cette pièce : alors qu'il prétend avoir rétabli une sorte de matin ordinaire dans un petit village, des éléments impossibles font leur apparition. Ne nous y trompons pas : ce n'est pas

[46] TERUGGI, Daniel, *op. cit.*, p. 43-44
[47] *Ibid.*, p. 38-39

une erreur du compositeur, mais probablement encore une fois un amour du mensonge qui le pousse à affirmer le réalisme. Ainsi, il attendait peut-être de voir l'effet de sa supercherie sur les auditeurs naïfs, ou même sur les auditeurs « savants ». Peut-être aussi qu'il y avait chez Ferrari le plaisir de pouvoir tromper tout le monde, présentant une pièce réaliste à l'écoute, et qui pourtant présente des éléments irréalistes tout du long ?

6.3. Presque Rien avec filles – La narrativité suggérée

> Ici nous sommes devant des « *paysages paradoxaux* » et tout est à construire dans notre esprit pour y accéder. Des éléments extraits de la nature sont là mais imprégnés d'autres sons dont la nature est plus proche de la musique. Percussions et autres sons inconnus aux couleurs électroniques marquent régulièrement le temps et donnent un côté rituel bien éloigné du paysage paisible. [...] Nous partons dans d'autres mondes maintenant définis comme étant « [paradoxaux] », donc plus à l'intérieur de la tête de l'auteur, à l'intérieur de notre tête sûrement.[48]

Le troisième *Presque Rien* (1989) est celui qui nous éloigne le plus de l'anecdote et nous rapproche d'autant du surréalisme musical. Tout comme dans la pratique de l'écriture automatique[49], on trouve des éléments éparpillés, toujours en lien entre eux d'une manière ou d'une autre. La portée individuelle de ces éléments existe pour elle-même, mais dénués de leurs contextes d'origine, les éléments ne prennent de sens qu'une fois recontextualisés dans le monde construit par Luc Ferrari.

De plus, les éléments ont beau être éparpillés, ils ont tous une source commune : la pensée de l'écrivain ou du compositeur. Ce qui ressort d'une écriture automatique est l'expression d'une idée à travers la construction d'un contexte sémantique ou sémiotique approprié[50]. De la même manière, pour une composition musicale surréaliste (comme finalement dans n'importe quelle composition musicale, que ce soit conscient ou non), le compositeur agence des éléments afin de créer un contexte qui permettra la naissance d'une idée chez l'auditeur (par les processus que nous avons appelés « sémantisations » et « contextualisations », basés sur les associations d'idées et les « identités contextuelles » spatiotemporelles – *chronotopes* – et sémantiques des objets sonores utilisés[51]).

Ici, la chose est plus complexe : Ferrari est tout à fait conscient de ce qu'il fait. Après avoir réalisé deux *Presque Rien* et commencé le voyage vers le surréalisme,

[48] *Ibid.*, p. 42-43

[49] Luc Ferrari a pratiqué une version dérivée de l'écriture automatique, la composition automatique. Il n'a appliqué celle-ci qu'à la composition instrumentale.

[50] La pensée est bien plus rapide que l'écriture. Même en tentant de faire que la pensée n'influe pas sur ce qu'on écrit, afin d'atteindre une réelle écriture *automatique*, les parties « inconscientes » de la pensée se révèlent nécessairement. Un lien existe donc entre les éléments écrits, qu'il soit plus ou moins évident. Ce qui va sortir de cette écriture va être différent selon les lecteurs : les psychanalystes y trouveront l'expression de l'inconscient de l'écrivain, certains lecteurs un délicieux charabia musical, d'autres encore la présence d'idées profondes, ...

[51] Voir MARTY, Nicolas, *op. cit.*

il finit son chemin dans le troisième (bien qu'il y revienne dans la composition du quatrième, comme nous l'avons vu). En bon compositeur de musique anecdotique, il construit un monde, plusieurs mondes pour l'auditeur, le laissant organiser ce qu'il entend à sa manière, lui donnant la tâche de construire sa propre narrativité à partir des éléments qui lui sont donnés. L'aspect descriptif, contemplatif est là par moment, mais principalement pour nous donner un point d'assise, un repère sur lequel construire une histoire. En fait, tout se passe comme si Luc Ferrari nous dessinait un paysage, découpait des personnages en papier et nous permettait de les animer à notre guise dans le monde qu'il aurait créé. Cependant, il ne nous laisse pas seuls dans cette découverte de son monde : le paysage qu'il nous impose est animé et contient lui-même des *personnages* sur lesquels nous n'avons pas d'autre pouvoir que d'essayer de les entendre, de les approcher. Jusqu'au bout, ces jeunes filles sont là, dans leur déjeuner sur l'herbe, murmurant, riant, sans jamais rien livrer de plus que ce que l'on veut bien en comprendre.

Conclusion

Luc Ferrari était un maître dans l'art du mensonge et de la perversion, nous l'avons dit. Mais il était aussi artiste dans son rapport au peuple, à l'auditeur « innocent », à la perception de la vie, de la société et du son qui les contient toutes les deux. S'opposant consciemment aux dogmes de son époque (d'abord le sérialisme, puis la musique concrète, l'écoute acousmatique réduite), il a mérité la place de son nom parmi ceux des grands innovateurs du XX^{e} siècle.

Le cycle des *Presque Rien* est l'apogée de l'expression d'un de ses nombreux styles, la musique anecdotique. Pour nous, c'est sous cette forme qu'il a le plus innové dans la composition. Utilisant, comme personne ne l'avait fait avant lui, l'anecdote comme porteuse d'un temps chronologique superposable à volonté avec les divers temps musicaux, il permet à l'auditeur de vivre une nouvelle expérience du temps et de comprendre ce qui se passe à notre niveau, dans notre monde, plutôt que dans une utopie purement musicale supposée transcender la pensée humaine.

Ce cycle de pièce est particulièrement propice à mettre en exergue les processus d'agentisations réalisées sous leurs quatre formes : création d'un ou plusieurs *agents* (*Presque Rien n°2*, *3* et *4*) ; *observateurs* (que ce soit le microphone ou l'auditeur, dans les *Presque Rien n°1, 3* et *4*) ; *narrateurs* (*Presque Rien n°2* et *4*) ; ou *consciences* (*Presque Rien n°2, 3* et *4*, avec l'apparition des éléments surréalistes). On y voit aussi l'illustration de la possibilité de l'induction par le compositeur de la focalisation de l'auditeur, de son « point d'expérientialité » (que ce soit l'auditeur, un autre sujet agentisé ou le son lui-même).

En revanche, il faut noter que ces pièces étant très particulières quant à leur utilisation de la voix humaine et de l'action humaine, elles ne peuvent pas être représentatives de la mise en œuvre des agentisations dans d'autres œuvres musicales moins « réalistes ».

En effet, même lorsque Ferrari s'éloigne de la réalité, on est toujours accroché à un monde bien réaliste, que ce soit par l'intermédiaire de sa voix ou bien d'un lieu réaliste. Puis, nous ayant communiqué cet attachement à la terre, à l'humanité, à la

société, il nous lance dans notre propre aventure, nous amenant vers le milieu surréaliste de la musique concrète. C'est dans ce sens que le *Presque Rien avec filles* clôt à notre avis une trilogie de façon tout à fait pertinente. Le retour à la réalité dans le *Presque Rien n°4* serait donc le fruit de préoccupations renouvelées pour le réalisme et le reportage musical. Plus que des compositions, les *Presque Rien* sont des réalisations. Plus profondément que cela, ce sont des autobiographies. Chaque lieu décrit est une part de la vie de Luc Ferrari, chaque parole un souvenir qui sera conservé par l'histoire.

Références

Ouvrages

ATTALI, Jacques, *Bruits*, 1/ 1977 (Paris, Presses Universitaires de France), 2/ 2001 (Paris, Librairie Arthème Fayard), 304 p.

CAUX, Jacqueline, *(Presque rien) avec Luc Ferrari*, Barcelone, Éditions Main d'œuvre, 2002, 217 p.

KIM-COHEN, Seth, *In the blink of an ear - Toward a non-cochlear sonic art*, New-York et Londres, The Continuum International Publishing Group, 2009, 267 p.

SCHAEFFER, Pierre, *La musique concrète : par Pierre Schaeffer*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je », 1/ 1967, 2/ 1973, 125 p.

SERROU, Bruno, *François-Bernard Mâche - De la musique, des langues et des oiseaux - Entretien*, s.l., Michel de Maule, 2007, 306 p.

WISHART, Trevor, *On Sonic Art - A New and Revised Edition, Edited by Simon Emmerson*, New-York et Oxon, Routledge, collection « Contemporary Music Studies », Vol. 12, 1996, 357 p.

Articles

DROTT, Eric, « The politics of Presque rien », in *Sound Commitments*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 145-166

GAYOU, Évelyne, « Avec, de, sur... Entre », in *Luc Ferrari*, Paris, INA/GRM, collection « Portraits polychromes », 1/ 2001, 2/ 2007, p. 27-32

MARTY, Nicolas, « Vers une narratologie 'naturelle' de la musique », in *Cahiers de narratologie*, vol. 21 : « Perspectives sur l'intrigue musicale », 2011

MARTY, Nicolas, « Sonic Identification and Listening Strategies – Towards a 'Natural' Narratology for Electroacoustic Musics », in in *Electroacoustic Music Studies Network*, 12e conférence – « Meaning and meaningfulness in electroacoustic music », Stockholm, 2012

MILLET, Catherine, « Cultures savantes et cultures populaires - Interview de Luc Ferrari par Catherine Millet », in *Art Press International*, n°26, s.l., 1979, p. 18

PALMER, John, « In Conversation with Luc Ferrari », 1/ 1999 (*20th century music*, USA), 2/ http://cec.concordia.ca/econtact/10_2/FerrariLu_Palmer.html (consulté le 21 novembre 2010)

SANSON, David et MACÉ, Pierre-Yves, « La musique et son dehors - De la musique anecdotique à l'arythmie », in *Mouvement* n°30, s.l., 2004, p. 48-59

TERUGGI, Daniel, « Les *Presque Rien* de Luc Ferrari », in *Luc Ferrari*, Paris, INA/GRM, collection « Portraits polychromes », 1/ 2001, 2/ 2007, p. 33-46

WARBURTON, Dan, « Luc Ferrari, entretien avec Dan Warburton », in *Paris Transatlantic Magazine*, 1998, http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari_fr.html (consulté le 20 novembre 2010)

WARNER, Daniel, « Meaning and fullness of meaning in Luc Ferrari's *Presque Rien n°1* », in *Electroacoustic Music Studies Network*, 12e conférence – « Meaning and meaningfulness in electroacoustic music », Stockholm, 2012