

Pierre Albert CASTANET

Thierry ALLA

...un musicien à la conquête du timbre

Éditions Delatour France



© Marie-Thérèse LEROY

Pierre Albert CASTANET (2016)

Compositeur, musicologue, clarinettiste et performer, Pierre Albert Castanet est Professeur à l'Université de Rouen (département de musicologie), Professeur associé au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Membre titulaire de l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen, il a enseigné une dizaine d'années dans le cadre de la formation doctorale « Musique et Musicologie du XX^e siècle » (IRCAM, ENS, EHESS – Paris). Il intervient depuis 2004 comme conférencier au sein du Collège de la Cité de la Musique/Philharmonie de Paris. Directeur du département des Métiers de la culture à l'Université de Rouen, il est également Directeur de publication des *Cahiers du CIREM* (Rouen/Tours), Directeur de collections musicales pour le compte des éditions Michel de Maule, Millénaire III, Ina-GRM, Basalte Editeur, Publications de l'Université de Rouen. À la tête de plusieurs centaines d'articles relatifs aux « musiques d'aujourd'hui » et publiés à travers l'Europe, le Canada et la Russie, il est aussi l'auteur d'une vingtaine de livres portant principalement sur le domaine de la « musique contemporaine » (G. Scelsi, L. Ferrari, I. Malec, H. Dufourt, M. Levinas, A. Louvier, J.-C. Risset, G. Racot, L. Martin, D. Lemaître, R. Auzet...).

PRÉFACE

« Alors si la musique cherche à imiter quelque chose – comme tout art, selon les Grecs – ce serait cette chose entendue absolument “avant”. La musique chercherait à retrouver cette chose, à s’en faire “l’écho” ».

Philippe Lacoue-Labarthe¹

Dans la descendance du courant spectral, Thierry Alla occupe une place singulière par sa double identité musicale : musicologue, son ouvrage consacré à *Tristan Murail – La Couleur sonore* ; compositeur, son œuvre s’inscrit d’emblée dans la modernité affranchie des dogmes et des modes.

Lorsqu’au début des années 1970 un collectif de compositeurs et d’interprètes décide de prendre leur destin en main, ils fondent l’Itinéraire (1973) qui prend place dans le paysage musical dominé, à cette époque, par la haute stature de Pierre Boulez.

Citons Thierry Alla qui écrit dans son ouvrage : « ...à la création de l’ensemble, Messiaen encourage les jeunes compositeurs pour la plupart issus de sa classe : “Je soutiens beaucoup ce mouvement qui a pris pour nom Itinéraire [...], il représente l’avenir. Sa tendance : ne s’inféoder à aucun des courants qui nous ont martyrisés et posé tant de problèmes à beaucoup de mes confrères².” » Historiquement, ce qu’on appela « l’école spectrale » est

¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Pour n’en pas finir – Écrits sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 2015.

² Thierry Alla, *Tristan Murail, la couleur sonore*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 25.

né de ce collectif quelques années plus tard : Gérard Grisey et Tristan Murail en furent les « fers de lance » dans l'élaboration de cette nouvelle esthétique, sous l'œil bienveillant de Giacinto Scelsi.

La génération suivante, à laquelle appartient Thierry Alla, fit son miel des nouveaux concepts sonores, où le son, le timbre, l'espace, la couleur, devenaient les emblèmes de la « nouvelle musique ».

Il y a bien des raisons d'écouter la musique de Thierry Alla. La richesse de ses inventions sonores, l'originalité de son langage qui repose fondamentalement sur le partage (ou plutôt la complémentarité) entre le son instrumental et le son électronique.

L'usage pondéré des nouvelles technologies liées aux techniques instrumentales d'avant-garde (en particulier les vents) constitue une véritable alchimie sonore qui s'exerce dans un long protocole à la manière d'un rituel qui abolit progressivement les limites du temps (temporalité) dans une métamorphose sensible du donné sonore.

Dès lors que le langage musical est conçu comme un réseau de forces convergentes, divergentes, transversales, l'espace où il évolue peut se décliner en termes de topologie. Les relations qu'il établit renvoient au mode de liaison et sont donc inhérentes à la représentation de « l'entre-deux ».

Espace de communication, de configuration, là où se révèle par une lente transformation (peut-on dire transmutation !) l'objet sonore, fruit de l'imaginaire du compositeur.

Je cite souvent une réflexion de Maurice Fleuret, alors directeur de la musique, qui déclarait « [...] le pouvoir

d'une œuvre, lorsqu'elle est réussie, c'est d'être différent, après l'avoir entendue... ».

Qui a écouté la musique de Thierry Alla, ne serait-ce qu'un peu, qui le connaît, a pu vérifier la qualité de son « humanisme musical » et son obstination passionnée à communiquer. Sa démarche compositionnelle et la rigueur de sa pensée issue des grands courants musicaux du siècle dernier le placent de toute évidence avec les créateurs actuels qui ont acquis la certitude que musique et science participent à une synthèse ouvrant la voie à une nouvelle perception des constituants sonores de la vie, du monde, de l'environnement...

L'immense talent connu, reconnu, du compositeur-musicologue Pierre-Albert Castanet a su dégager les forces vives d'une œuvre – celle de Thierry Alla – qui sait habilement convoquer énergie et poésie, fluidité et rupture, luminosité et opacité. Derrière l'œuvre du compositeur reste ce que Debussy nommait « l'inexprimable »...

Écoutons la musique de Thierry Alla !

Roger Tessier, compositeur (mai 2016).

ÉLÉMENTS ESTHÉTIQUES

Ludus, gestus, processus

« Il faut beaucoup de temps pour découvrir les méditerranées
musicales,
et plus encore pour apprendre à y naviguer. »

Hector Berlioz, *Traité d'orchestration*

Né à Alger au beau milieu des *Fifties*, Thierry Alla fait partie d'une génération de compositeurs³ qui s'est sentie libre en n'étant aucunement soumise aux mots d'ordre exclusifs, aux diktats esthétiques du second après-guerre et à leurs réactions épidermiques. Pouvant être assez facilement au courant des activités compositionnelles tant de Pierre Boulez que de Iannis Xenakis, tant de John Cage que de Giacinto Scelsi, tant de Pierre Henry que de Jean-Claude Risset, tant de Frank Zappa que des Pink Floyd..., ces « musiciens du demi-siècle » ont même éprouvé, avec le temps respectif de leur maturité, la nécessité de flirter non plus avec le choc et la dissonance à tout prix mais avec les données poétiques d'un certain épicurisme de la beauté sonore.

Déjà à la fin des *Sixties*, le critique musical Maurice Fleuret avait émis quelques nuances au niveau d'un éventuel arbitrage relatif à la notion de goût musical : « La

³ Pour mémoire – en dehors de votre serviteur –, Florence Baschet, Pascale Criton, Pascal Dusapin, Toshio Hosokawa, Philippe Hurel, Youri Kasparov, Dominique Lemaître, Claudy Malherbe, Philippe Manoury, Christian Marclay, Thierry de Mey, Robert Normandeau, Michael Obst, Isabelle Panneton, Gérard Pape, Jean-Marc Singier, Xiaogang Ye... font partie de cette génération.

beauté est tellement relative qu'elle ne peut constituer le moindre critère de jugement. Pour moi, s'il y a quand même un critère fondamental, il s'approche de celui qui permet d'apprécier un organisme vivant : la musique que j'écoute fonctionne-t-elle correctement, produit-elle sa propre énergie, son propre rayonnement, tient-elle debout à elle toute seule⁴ ? » Après les succès discordants des opus juvéniles de Xenakis ou de Boulez, l'avènement de la « musique spectrale » – entre Rome et Paris à l'aube des *Seventies* – a joué un rôle important dans la réviviscence de l'art contemporain. Ainsi, lancée subrepticement par Giacinto Scelsi⁵ à la fin des années 1950 et portée à son terme une quinzaine d'années plus tard par des jeunes Français, cette « révolution sonore⁶ » a connu un réel retentissement grâce aux membres créatifs de l'ensemble L'Itinéraire (Tristan Murail, Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Michaël Levinas, Roger Tessier⁷). Olivier Messiaen (lui-même ex-membre du groupe Jeune France dans la seconde partie des années trente) entrevoyait au travers du polyèdre de ce collectif d'interprètes et de compositeurs les forces vives de la représentation de

⁴ Maurice Fleuret, *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1992, p. 19.

⁵ Concernant « Murail et les ondes Martenot », prière de lire de Thierry Alla, « Scelsi / Murail – ondes croisées », *Giacinto Scelsi aujourd'hui* (sous la dir. de P.A. Castanet), Paris, CDMC, 2008, p. 328-333. Ce texte est reproduit *in extenso* dans le chapitre IV du présent volume.

⁶ Pour Guy Lelong, la musique spectrale s'apparente à une « révolution sonore » (Guy Lelong, *Révolutions sonores de Mallarmé à la musique spectrale – Une Théorie des rapports texte / musique / contexte*, Paris, Éditions MF, 2010, p. 9 et 63).

⁷ Tous ces compositeurs ont été élèves de Messiaen, sauf Dufourt.

l'avenir : « Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. Je crois que c'est là que tient le renouveau⁸ », déclarait-il en 1974.

En effet, si techniquement, dans sa forme la plus pure, la « musique spectrale » s'est présentée comme « une musique dont tout le matériau est dérivé des propriétés acoustiques du son⁹ », historiquement, les « idées spectrales » sont judicieusement nées de « spéculations purement esthétiques¹⁰ ». Musicalement, au regard de la « perception spectrale » et de son histoire (ayant partie liée avec le domaine d'une certaine « écologie sonore »), Michaël Levinas a même milité à dessein pour une nouvelle « acuité auditive¹¹ », avec ce simple désir esthétique d'assortir parfois les lois du timbre avec les vertus plastiques de « l'harmonieux¹² ». Pour sa part, à l'instar des idées ances-

⁸ Propos d'Olivier Messiaen reproduits dans : *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'Itinéraire en temps réel* (sous la dir. de D. Cohen-Levinas), Paris, L'Harmattan, 1998 (2^{de} éd.), p. 7.

⁹ Julian Anderson, « Dans le contexte », *Entretiens* n° 8, 1989, p. 13.

¹⁰ Tristan Murail, « Composition et environnements informatiques » dans : Danielle Cohen-Levinas, *Causeries sur la musique – Entretiens avec des compositeurs*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 25.

¹¹ Michaël Levinas, « Questions en pointillés à Michaël Levinas », Programme *Rainy Days 2005*, Luxembourg, Philharmonie Luxembourg, novembre 2005, p. 26. À propos de Claude Debussy, Paul Méfano a parlé du « bien-sonnant ». Partant de Rameau et Debussy, ce compositeur a également esquissé une filiation expressive française passant par Ravel, Messiaen, Boulez, Grisey (« Entretiens avec Laurent Martin », *Paul Méfano – Témoignages et entretiens*, coll. Inactuelles, Paris, Tschann Libraire, 2014, p. 31).

¹² Michaël Levinas, « Préface », *Berlioz à fleuret moucheté* (sous la

trales léguées par Jean-Philippe Rameau¹³, Claude Debussy ne disait-il pas que la musique devait « humblement chercher à faire plaisir¹⁴ » ? Présentant son opéra *Pelléas et Mélisande*, il écrivait par exemple dans *Comœdia* : « Cela peut paraître incompréhensible mais il ne faut pas oublier qu'une œuvre d'art, une tentative de beauté semblent toujours être une offense personnelle pour beaucoup de gens¹⁵. » Enfin, à ce contexte d'ordre hédoniste¹⁶, Gérard Grisey a volontiers ajouté – en 1998 – le terme d'« érotisme, celui de l'écoute et du jardin des délices, lorsque le plaisir (la délectation aurait dit Poussin) naît d'une adéquation totale entre le corps percevant et l'esprit concevant¹⁷ ».

dir. de J. et S. Caussé), Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 13. En outre, le compositeur Helmut Lachenmann a parlé lui aussi de sa « fascination sensuelle et ingénieuse » pour la musique spectrale française (*Musiques en création*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 72).

- ¹³ Pierre Albert Castanet, « Jalons pour une filiation spectrale française à partir de la recherche de Rameau », Journées d'études internationales, *Apothéose de Rameau – dagli harmonistes agli spettralisti*, Milan, Conservatoire G. Verdi, 4 mars 2015 (actes à paraître).
- ¹⁴ Mots rapportés par Nadia Tagrine dans le livre de Roland-Manuel, *Plaisir de la musique*, Paris, Seuil, 1947, p. 201, tome I.
- ¹⁵ Ces propos datant du 17 octobre 1920 ont été repris dans : Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
- ¹⁶ Pierre Albert Castanet, « XX^e siècle : à propos de compositeurs français en quête “d’harmonieux” », journée d'études internationale, *L'Homme en harmonie*, Nijni Novgorod, Conservatoire de musique, 15 novembre 2015 (actes à paraître).
- ¹⁷ Gérard Grisey, « Vous avez dit spectral ? », *Écrits ou l'invention de la musique spectrale* (sous la dir. de G. Lelong), Paris, Éditions MF, 2008, p. 122.

Au cœur du *melting pot* de l'art sonore contemporain de la fin du XX^e siècle (propice aux foires aux expressions plurielles où se côtoyaient les derniers soubresauts striés d'une avant-garde inouïe et les agissements de moins en moins frileux du lisseur d'une postmodernité circonstanciée), Thierry Alla – en homme de son temps – a étudié à la fois les tenants et les aboutissants de la composition instrumentale et de la création électroacoustique¹⁸. Électron libre aux aguets, il a ainsi débuté la composition – dès 1984 – en sujet « indépendant¹⁹ ». Dans ces circonstances, le premier opus baptisé *Tombeau de Puech* a été une musique de court-métrage destinée à un film d'Alain Ricard. Dès lors, si la nature des matériaux sonores s'est volontiers drapée dans les plis d'une modernité bien assimilée et assurée, la part relative à la tradition a juste concerné le rapport (émancipé) à la forme concertante (*Concerto étoiles* – 1989 – pour piano-

¹⁸ Depuis le milieu des années 1990 (à partir d'*Aérienne* écrit en 1994), Thierry Alla a souvent adjoint aux instruments un dispositif électroacoustique permettant ainsi l'expression fluide et généreuse du *live electronic*. « Il ne s'agissait pas seulement de donner un prolongement spatial aux sons, mais d'intégrer les effets de transformation à l'écriture » (propos de Thierry Alla parus dans *Questions de tempéraments*, Sampzon, Delatour France, 2015, p. 37).

¹⁹ À ce sujet, la musicographe Gisèle Brelet n'écrivait-elle pas déjà, au début des *Sixties*, qu'« à côté de ceux qui ont été profondément touchés par la crise et ne la surmontent que par un « retour à » la tradition ou le recours à la révolution, il est encore à notre époque des musiciens chez qui cette crise n'a point atteint les sources mêmes de l'activité créatrice : ce sont, au sens fort, des « indépendants » » (Gisèle Brelet, « Les indépendants », *Histoire de la musique*, sous la dir. de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1963, p. 1226).

percussion et ensemble instrumental, *Sanctuaires* – 2009 – concerto pour saxophone et orchestre). Or, chacun sait que, comme l’avait remarqué Octavio Paz avec une certaine ambiguïté, « la tradition de la rupture n’implique pas seulement la négation de la tradition, mais également celle de la rupture²⁰. »

Nonobstant, n’obéissant à aucun appel dogmatique particulier, Thierry Alla est resté souverain de la précision de ses gestes créatifs et de la clarté de ses idées adventices, se laissant surtout porter, comme Debussy ou comme Murail²¹, par les sources élémentaires et vivifiantes de Dame nature. Ainsi que le relevait Francis Bacon au début du XVII^e siècle, « la subtilité de la nature dépasse considérablement la subtilité des sens et de l’entendement ; en sorte que ces magnifiques méditations, considérations et controverses humaines sont choses insensées : sauf qu’il n’est personne pour le remarquer²². » À ce propos, faut-il rappeler que si le compositeur américain Charles Ives a analysé avec redondance l’attitude debussyste envers l’environnement naturel comme émanant d’une « sorte de sensualité sensuelle²³ »,

²⁰ Octavio Paz, *Point de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13.

²¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « De l’impressionnisme de l’ouïe : les musiques de Claude Debussy et de Tristan Murail », *L’Impressionnisme, les arts, la fluidité* (sous la dir. de P.A. Castanet, F. Cousinié, Ph. Fontaine), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 93-106.

²² Francis Bacon, *Novum Organum* [1620], Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 103.

²³ Charles E. Ives, *Essais avant une sonate, Contrechamps* n° 7, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1987, p. 68 (pour l’édition en langue française).

le peintre et poète russe Wassily Kandinsky a distingué que « les musiciens les plus modernes, comme Debussy, apportent des impressions qu'ils empruntent souvent à la nature et transforment en images spirituelles sous une forme purement musicale²⁴ » ?

Comme la recherche électroacoustique en studio²⁵ peut se refléter à plusieurs niveaux dans la musique de Thierry Alla, l'activité de musicologue et d'enseignant a également porté ses fruits dans l'élaboration des projets compositionnels. Ainsi, ayant ausculté moult partitions et traités, ayant analysé moult données physiques du son et du timbre, le musicien bordelais s'est senti par la suite, avec une certaine évidence, proche des études colorées opérées par les compositeurs hexagonaux de « musique spectrale ». Il s'est du reste autant intéressé en amont aux travaux quasi prémonitoires de Claude Debussy²⁶ qu'à ceux théorisés en aval par Tristan Murail et Gérard Grisey. Au cours de ses recherches avancées, il a par exemple

²⁴ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël / Gonthier, 1969, p. 65.

²⁵ À noter la présence de sons d'obédience naturelle (bruits d'eau, de pierre...) sur la bande accompagnant *Sourcier-Sorcière...* *Idem* pour les paramètres du synthétiseur AKAI présentant des effets échantillonnés, notés « Dordogne », « gravière », « vagues », « mascaret », « reflux » pour la réalisation de *Confluences*.

²⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « Les jardins à la française de l'ensemble L'Itinéraire », conférence prononcée dans le cadre du colloque international *Une musique française après 1945 ?* au travers de laquelle l'auteur a montré – entre autres – que la pensée et l'œuvre de Debussy étaient présentes dans l'univers de Dufourt, Tessier, Levinas, Grisey et Murail (Lyon, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, 4 mars 2011). Actes à paraître chez Symétrie à Lyon.

entendu, dans la dernière section de *Gondwana* de Murail, « la sonorité prégnante du cor anglais » se détachant de l'ensemble instrumental et rappelant sans conteste « les *Jeux de vagues* de *La Mer* de Debussy²⁷ ».

Au travers d'une analyse de caractère psychique, le « dé-compositeur²⁸ » Giacinto Scelsi avait, quant à lui, entrevu chez Claude Debussy une amorce d'affranchissement de formalisme « qu'il sentait être arbitraire tant au point de vue rythmique qu'harmonique²⁹. » En outre, Hugues Dufourt n'a pas hésité à écrire que la « musique spectrale » a pris « sa source dans la notion de *substance sonore* telle que la concevait Debussy³⁰ ». De plus, l'aîné du collectif de L'Itinéraire, Roger Tessier, nous confiait que l'auteur de *Jeux* avait l'intuition, la prémonition des processus de transformation, de mutation des résonances³¹ dans lesquelles les résultantes harmoniques ont précisément favorisé ce mouvement musical « important » en France

²⁷ Thierry Alla, *Tristan Murail – La Couleur sonore*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 145.

²⁸ Terme de Tristan Murail (cf. Tristan Murail, *Modèles & artifice*, sous la dir. de P. Michel, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004).

²⁹ Giacinto Scelsi, « Évolution de l'harmonie », *Les anges sont ailleurs...* (sous la dir. de Sh. Kanach), Arles, Actes Sud, 2006, p. 102.

³⁰ Hugues Dufourt, *La Musique spectrale – Une révolution épistémologique*, Sampzon, Delatour France, 2014, p. 24 (voir aussi p. 280).

³¹ À noter qu'Edgard Varèse avait également remarqué en son temps que chez Claude Debussy, « une certaine science des résonances » semblait venir de « sa connaissance profonde du Moyen Age » (propos varésiens cités par Odile Vivier, *Varèse*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1973, p. 52).

après 1970 : « l'École spectrale », dont les principaux représentants peuvent être considérés comme « les derniers héritiers de Debussy³² ».

Si chez Tristan Murail, le suivi formel a résulté de tuilages et de télescopages, d'enjambements et de recouvrements de matières plus ou moins chatoyantes, plus ou moins fuyantes, de même chez Thierry Alla, la grammaire sous-tendue par le vocabulaire de la musique spectrale (spécialement concentrée sur le timbre, mais aussi focalisée sur la hiérarchie des hauteurs et des pôles) ne s'est nullement fondée sur l'idée d'un diatonisme ou d'un chromatisme froidement ou gratuitement plaqués, ou sur la notion d'un matériau impassiblement et classiquement agencé en modes, en gammes, en séries ou en cribles, mais au contraire sur une palette nuancée de timbres dynamisés, fourmillant de fréquences invraisemblables (issues le plus souvent d'une fondamentale porteuse sous-jacente ou d'un axe fédérateur). Justement : « le dynamisme du son compris comme un champ de forces et un pouvoir révélateur du timbre et du mouvement : voilà l'une des préoccupations dominantes de Thierry Alla dans sa composition³³ », déduisait la musicologue Michèle Tosi, à l'aube du XXI^e siècle. À ce titre, la partition de *Songe* (2011) pour saxophone alto et bande électroacoustique

³² Cf. Propos relevés au CRR de Paris lors de la table ronde du 6 décembre 2012 (à laquelle participait Thierry Alla) réalisée dans le cadre du Colloque international *Claude Debussy : la trace et l'écart* (sous la dir. de J.-P. Armengaud et P.A Castanet), Paris, Université d'Evry / Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 6-7 décembre 2012.

³³ Michèle Tosi, « L'Odyssée du son », livret du CD *Toiles*, coll. Proxima Centauri, Bordeaux, Tempéraments PC 0101, 2000, p. 1.

s'est vue arrimée à un son fondamental issu d'un gong thaïlandais déployant à loisir sa traine d'harmoniques supérieurs. « Le saxophone énonce progressivement un spectre de Si b, puis alterne avec un son multiphonique. Le dispositif électroacoustique répond à l'instrument par des imitations, les arpèges sont prolongés dans l'espace par de multiples échos³⁴ », a alors tenu à expliquer le compositeur.

Non inscriptible forcément dans le système tempéré des ancêtres, la syntaxe allaïenne présente, entre son et bruit, une matière stratifiée, amalgamée ou pulvérisée, composée de fluctuations motrices en constante évolution. Déjà dans les premiers opus comme *Arsis-Thesis* (1985) ou *Transparence* (1987), la part expérimentale a joué par exemple à dessein sur la fonction détaillée de l'échelonnement sensible et de la clarté lumineuse. « L'extension s'étale et finit par s'engourdir si elle n'interagit pas avec le lieu, de manière à assumer une distribution intelligible³⁵ », avait ainsi rappelé le philosophe américain John Dewey. Dans ce cadre, louvoyant entre le concept d'un vrai-faux statisme et l'idée illusionniste d'une propagation harmonique – ou inharmonique³⁶ – plurale, le

³⁴ Thierry Alla, notice de la partition *Songe*, coll. Vent de Sax, Paris, Leduc, 2013, p. 1.

³⁵ John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2005, p. 351 (pour la traduction en français).

³⁶ Voir par exemple dans *Digital* (1995) les effets de la transmutation de la matière sonore (notions chères à Roger Tessier) dégageant son lot de sonorités inharmoniques plus ou moins denses (cf. Christophe Havel, livret du CD *Marie-Bernadette Charrier interprète Grisey, Alla, Beinke, Scelsi*, coll. Proxima Centauri, Bordeaux, Tempéraments PC 0102, 2000, p. 3).

compositeur est arrivé à gommer tout repère d'individualité solistique afin de favoriser une écriture de masse colorée, parfois pointilliste. C'est ainsi que les partitions désirent embrasser une globalité somme toute logique et homogène (écoutez par exemple *Littoral* – 2008 – pour ensemble de saxophones, mais aussi l'écriture des cordes de *Sanctuaires* – 2009).

Revenons quelque peu à ce pan d'histoire de la musique post-soixante-huitarde qui a fait le lit des modèles possibles : car durant cette phase d'émancipation artistique, les phénomènes marquants de la musique de la génération d'après-guerre (anti-sérielle et anti-aléatoire ; autrement dit anti-boulézienne et anti-cagienne) ont visé les modes de développement de la recherche instrumentale (mécanique, acoustique, électrique), l'auscultation de prototypes perceptuels, l'écriture de masse en relation avec les fondements acoustiques, l'impact de l'électroacoustique sur la pensée compositionnelle, le contexte scientifique de l'analyse spectrale et les calculs corollaires de fréquences, la prise de conscience de nouvelles échelles sonores (incluant la micro-intervallité), l'avènement de la lutherie électronique, l'écriture avec le *live-electronic*, la symbiose aspectuelle de champs énergiques novices en relation avec la potentialité naissante de la Fée informatique³⁷, la

³⁷ « À l'instar de l'Impressionnisme, la musique spectrale est un art fondé sur une analyse des données du sens. Comme la peinture impressionniste a été confrontée aux découvertes scientifiques de Chevreul, la musique spectrale a vécu l'arrivée de l'informatique dans la musique. C'est une musique marquée par la prévalence du timbre : la sonorité y acquiert une valeur en soi, détachée de son substrat mécanique » (Hugues Dufourt, « Questions en pointillés à Hugues Dufourt », Programme *Rainy Days 2005*, Luxembourg,

conquête de réalités acoustiques inédites grâce notamment à l'efficacité de la synthèse sonore... autant d'orientations constellées de points fortement typifiés qui ont marqué – consciemment ou pas – l'œuvre et la pensée de Thierry Alla, en habits d'analyste, de musicologue et de compositeur.

Ainsi, dans ce cadre technique, si la question oblique de l'harmonie des spectraux a semblé avoir été régie par le truchement de moult indices de différenciation du timbre (considérés comme autant de repères organiques matérialisant la subtilité de la couleur sonore), la transposition linéaire de ces expériences au plan mélodique a vivement suscité l'intérêt perceptif de Thierry Alla. Pour preuve, examinez les multiples pièces³⁸ pour instrument solo (pages plus ou moins virtuoses, issues parfois d'une commande à caractère pédagogique) qui jalonnent le catalogue bien fourni du compositeur (une soixantaine d'opus à ce jour). Comme l'avait désigné jadis Edouard Hanslick, « inépuisée et inépuisable, la mélodie joue un rôle dominant ; elle est la forme première du beau musical. » Le professeur d'esthétique autrichien avait même poursuivi : « On a appelé la mélodie une émanation du génie, le support de la sensibilité, du sentiment³⁹ ».

Écoutez à cet égard les premières secondes de *Digital*

Philharmonie Luxembourg, novembre 2005, p. 30).

³⁸ Par exemple, *Digital* (1995) pour saxophone soprano, *Discoïdal* (2012) pour saxophone ténor, *Pariétal* (2014) pour saxophone baryton, *Inaugural* (2015) pour saxophone soprano... voire les partitions pour saxophone alto et bande magnétique écrites durant l'année 2011 (*Birds*, *Boréale*, *Rouages*, *Songes*).

³⁹ Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 94 et p. 102, pour l'édition en français.

(1995) dédié à Marie-Bernadette Charrier, mesures initiales polarisées sur la note Do dont la saxophoniste doit expressément « varier la couleur » grâce à des doigtés spéciaux⁴⁰ (s'en suivent un *bisbigliando* de timbre⁴¹ et une ascension subtile par variation sensible de quart de ton). En rapport lointain avec la modernité des soliloques instrumentaux du XX^e siècle⁴², ces pages pour la plupart éditées, matérialisent en quelque sorte un laboratoire expérimental en vue des plus grands formats périphériques en chantier (*Recordare* pour octuor – 1996, *Récifs* pour orchestre – 1997, *Voix-Visages* pour ensemble – 2000). Dans ce sillage, sous-titrée « William Turner – Couleurs en mouvement », la première pièce de *Toiles* (1998) débute par des jeux de coloris inédits aux saxophone et flûte (sons multiples avec micro-intervalles). La deuxième appelée « Claude Monet – Couleurs fluides » commence par des sonorités trillées d'imperceptibles chatolements sombres. Sur le plan de la minutie coloristique, le

⁴⁰ Rappelons que dans *Anubis-Nout* (1983-1988) pouvant être pour saxophone basse ou baryton, Gérard Grisey a fait également appel à des mélodies de timbres résultant de l'attaque alternée d'une même note par des doigtés différents.

⁴¹ Cette idée de mutation timbrique se retrouvera également dans le domaine vocal. Écoutez *Trièdre* (1998) pour voix, flûte et dispositif électroacoustique, partition dans laquelle la voix doit « filtrer les harmoniques avec les voyelles » et, à la manière de certaines techniques de chant diphonique, colorer les tenues grâce au principe viennois de la *Klangfarben Melodie* (*bisbigliando* lippal sur « ou, o, ou, a, e, ou, o, ou... »).

⁴² Nous songeons une fois de plus à Claude Debussy et à sa page *Syrinx*, mais également à *Densité 21,5* d'Edgard Varèse, voire à la *Danse de la chèvre* d'Arthur Honegger et aux diverses *Pezzi* pour instrument solo de Giacinto Scelsi... Suivront les *Sequenze* de Luciano Berio et les *Solfeggiottos* de Claude Ballif...

saxophone baryton usera, au cœur de ce mouvement central, d'un « filtrage » de son diphonique avant d'anticiper la gestion délicate d'un agrégat quadriphonique. Enfin, « Pierre Soulages – Couleurs noires » va favoriser la qualité des notes tenues par un choix de vibrato (ou pas) aux parties d'instruments à vent, les claviers (vibraphone et piano) rivalisant d'artifices trillés ou « trémolés ».

L'ensemble instrumental reste le lieu de l'*inventio* de dynamiques de groupes et de mise en espace de profondeurs polyphoniques (voire de spatialisation des ingrédients locaux⁴³). *Sources* (1988) pour ensemble instrumental ou *Alizé* (1988) pour ensemble de flûtes à bec ont montré par exemple les fruits de prospections probantes au niveau d'un épais contrepoint de caractère éolien comme d'un feuilleté à densité homorythmique alors que *Trimaran* (1988 – trio pour ensemble de percussions) joue à bon droit sur le domino rythmique synchronisation / désynchronisation. Par ailleurs, sous un ruban pianistique virtuose et incisif, *Drama* (1989) pour ensemble instrumental présente en son cœur une texture discrète en *pizzicato* des cordes frottées, véritable étude de polyrythmie à la Ligeti ; idée-phare que l'on rencontrera également dans le traitement des valeurs irrationnelles d'*Eclisses* (1993), pièce spécialement écrite pour trio à cordes. Une idée semblable s'entrevoit dans la partition en double chœur de *Lunaire* (1990) pour dixtuor de

⁴³ Jouant sur le proche et le lointain, les trois saxophonistes de *Trichromie* (2006) ont pour mission de se déplacer suivant un schéma chorégraphique détaillé (cf. la partition éditée dans la collection Tempéraments, Q.d.T. 422c).

clarinettes. Outre l'aspect nodal polyrythmique (*Abyssal* – 2003) ou homorythmique (*Offshore* – 1990), le geste compositionnel de *Lunaire* laisse aussi place çà et là à des formules canoniques ou des techniques responsoriales. Dans *Offshore* pour quatuor de saxophones, l'ensemble est traité à la manière grandiloquente d'un orgue aux attaques compactes et aux dynamiques typées, aux jeux timbriques et aux contrastes inouïs.

Paradoxalement faussement monodiques, les partitions-tests en solo ou en duo ont fait notamment montre de multiples essais de timbrologie chroniques : études de camaïeu micro-intervallique, de granulation par *flutter-zunge* ou *growl*, trémolos ou trilles (tels de véritables agents d'entretien du son ou stylisés, figurés, variés, monnayés de multiples façons), de fluidité par le biais de groupes fusées, de compacité multiphonique, d'étalement de souffles colorés, de transition entre souffle et note, d'énonciation du son sans attaque (au seuil de l'audible) suivi d'un *crescendo* porteur (comme le font les joueurs de guitare électrique par le truchement de pédale d'intensité)... Se penchant sur les expressions sonores des années 1990, Célestin Deliège avait tenu à rappeler que le timbre s'est inscrit « au sein de la modernité musicale comme le facteur le plus apte à la féconder ; le son de synthèse et les nouvelles enveloppes annoncent en outre une nouvelle ère de la sonorité, mais on n'y pénètre pas sans autre préoccupation. Le timbre au sein du processus est comme une norme de réglage⁴⁴. » Conséquemment, les recherches relatives aux partitions pour ensembles instrumentaux ou avec orchestre d'Alla

⁴⁴ Célestin Deliège, « L'écriture et ses mutations », *Genesis* n° 4, Paris, ITEM/CNRS – Jean-Michel Place, 1993, p. 42.

ont porté sur la cristallisation d'une palette expressive dont les effets⁴⁵ probants ont atteint leur climax au travers du paroxysme de leur fusion – cette farouche volonté d'osmose étant menée la plupart du temps, comme chez Murail, jusqu'au dernier retranchement du faire et de l'entendre⁴⁶. Bien entendu, entre *anima* et *praxis*, entre concept et percept, les interprètes des premières mondiales sont dans cet exercice singulier de toute importance, tant au niveau de la technique virtuose qu'au plan de la confiance factuelle⁴⁷.

⁴⁵ Les effets peuvent être d'ordre acoustique (siffler, crier, chanter sur « A » ou bouche fermée pour les instrumentistes, *flatterzunge*, multiphonique, battements, distorsion, *subtone*, *slap*, *slide*, *tong-ram*, souffle, aspiration dans le bec de saxophone, alliage son + souffle, percussion « clé-tampon », bruits de clés, résonance par sympathie de tam vigoureusement excité par un saxophone grave, balayage harmonique de la contrebasse, sourdines aux cuivres...) mais ils peuvent être dus également au truchement de la technologie. Par exemple, le début de *Chaman* (2010) pour quatre saxophones basses et transformations électroacoustiques fait alterner des unissons de saxophones et de voix bouches fermées (sur un Mi). Dans *Confluences* (1999) pour flûte, saxophone, percussion, clavier numérique, échantillonneur et dispositif électroacoustique, le trio vent/percussion doit être amplifié et relié à une « boîte d'effets ». Le début de ce quintette fait par exemple entendre une fusion d'expirations de flûte et de saxophone mixées avec des échantillons de souffle synthétique diffusés par le clavier numérique MIDI.

⁴⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « Tristan Murail, l'artificier de la métamorphose », Préface du livre de Thierry Alla, *Tristan Murail – La Couleur sonore*, *op. cit.*, p. 1-6.

⁴⁷ Nous songeons particulièrement à P. Alla, A. Balcetis, Ch. Boutin, M.-B. Charrier, M. Dubois, M. Fuste-Lambezat, J. Goujon, S. Guttierrez, Ch. Havel, R. Lahoz, J.-M. Londeix, B. Maurice, Ph. Mestres, J. Péral, E. Rolin, R. Rimbart, T. Saito, M. Taylor, J. Vickers, J. Versavaud, G. Keller... et bien d'autres.

La somme des observations analytiques de Thierry Alla vis-à-vis du grand œuvre de Tristan Murail a été condensée dans le livre sur la « couleur sonore » édité en 2008 chez Michel de Maule, à Paris⁴⁸. Ce travail remarquable est issu de sa thèse de musicologie soutenue en 2005 à l'université de Rouen. Difficile à traiter et très original, le sujet quelque peu pointu de la dissertation doctorale tenait autant de l'ordre binomial de la poétique et de l'indicible, autant de la métaphore visuelle que de la réalité fondamentalement acoustique. Avec un esprit logique et affranchi, les propos ont ainsi cerné avec bonheur des catégories de couleurs et des typologies de timbres, tout à fait appropriées à l'univers du musicien spectral. Embrassant le temps de deux générations de création (1967-2007), le musicologue a tenu à montrer finalement que l'analyse du son permettait de définir le timbre comme entité globale, incluant tous les paramètres (fréquence, intensité, durée, espace...). Grâce notamment aux travaux des spectraux français, la décomposition de l'objet sonore et sa modélisation spécifique sont alors devenus la substance d'espoir de l'œuvre musicale à venir. Hormis le rapport à la mixité du matériau, l'étude universitaire s'est canalisée sur la variété typologique des couleurs sonores (par filtrage, luminosité, parasitage, distorsion spectrale, modifications de transitoires, déplacement spatial et temporel du son, modulation en anneau ou modulation de fréquence).

En fait, comme le révélait déjà Georg Lukacs, « il y a un ordre caché dans ce monde, une composition dans

⁴⁸ Thierry Alla, Tristan Murail – *La Couleur sonore*, op. cit.

l'entrelacement de ses lignes⁴⁹. » Ainsi, curieusement, tels des éléments d'auto-analyse discrètement et sporadiquement distillés, il est intéressant à présent de partager les vues du compositeur-musicologue au sujet des diverses « variations de couleur » par filtrage, parasitage, distorsion, modification de transitoires... adjonction de percussion complémentaire (*Ancestral* – 2011 – pour saxophone basse jouant du tam-tam⁵⁰ et électroacoustique) ou ajout paritaire de la voix à travers l'instrument (*Pariétal* – 2014 – pour saxophone baryton). Au regard des techniques évidentes de couleur ou de lumière, écoutez par exemple à des titres symptomatiques divers : *Transparence* (1987) pour orgue, *Luz* (1992) pour trompette et piano, *Faisceaux* (1992) pour saxophone soprano, piano et électroacoustique, *Polychrome* (1993) pour ensemble de saxophones ou *Trichromie* (2006) pour trois saxophones soprano.

De plus, au mitan d'*Abyssal* (2003) pour sextuor et dispositif électroacoustique, des vellétés d'ordre cette fois scénographique ont passé le pas de la réalité physique élémentaire. Ainsi, sur une série de motifs graves joués au piano solo, il est demandé aux techniciens de salle de « baisser progressivement la lumière jusqu'au noir ». Soudainement, alors que le claviériste frappe violemment les ferrures de son instrument, l'intérieur du piano est illuminé. Puis, les flûte, saxophone, violoncelle et percussions sont éclairés de l'intérieur... Nous le voyons,

⁴⁹ George Lukacs, *L'Âme et les formes – Métaphysique de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1974, p. 235.

⁵⁰ À propos de « la violence du tam-tam », Giacinto Scelsi parlait d'une « illusion d'optique sonore » (Giacinto Scelsi, « Evolution du rythme », *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 91).

entendu comme « qualité » spécifique de timbre ou comme « fusion » de matériaux harmoniques, le critère de « couleur » musicale – omniprésent chez Alla, du solo au tutti – a ainsi été passé en revue au travers de toutes les propriétés prismatiques de la connaissance ; les différents champs compositionnel, analytique, théorique, acoustique, esthétique et artistique ayant été foulés par ce musicien complet. À ce propos, Giacinto Scelsi ne considérerait-il pas « la musique comme une expression humaine dans un sens traditionnel, et comme moyen de connaissance dans son sens ésotérique⁵¹ » ?

Une investigation est également à mener en termes auratiques et qualitatifs des supports d'inspiration. En l'occurrence, observez avec soin la mise en nomenclature des différentes sources au regard du contexte compositionnel (variété des modèles pictural, musical, littéraire, visuel⁵², spatial, optique⁵³, coloré), autant de dispositions à teneur réflexive qui montrent, comme chez Murail ou Grisey, une singularité de pensées imagées et d'actions corollaires, toutes réalisées avec

⁵¹ Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 187.

⁵² *Spot* (1993) pour bande électroacoustique a par exemple été inspiré par une photographie de la région Aquitaine prise par le satellite Spot. Dès lors, prise de vues et prise de sons ont été associées, induisant une lecture personnelle de l'image. À ce stade de l'inspiration, le compositeur a avoué s'être « intéressé particulièrement au mouvement des eaux marines et aux associations de couleurs » (Thierry Alla, livret du CD *Octandre* OC 951, 1995, p. 5).

⁵³ Rapport au « bruit blanc » réalisé par le souffle dans le bec ou l'embouchure des instruments à vent, appelé ainsi par analogie avec les données de la science optique. En l'occurrence, le spectre sonore (continu et uniforme) est semblable à celui de la « lumière blanche » (*cf.* Michèle Tosi, « L'Odyssée du son », *op. cit.*, p. 7).

habileté. Au cœur de l'imaginaire efficient, parmi tant d'exemples dédiés, faut-il alors citer *Météore* (1987) pour ensemble de saxophones, *Vagues* (1990) pour bande électroacoustique, *Récifs* (1997) pour orchestre, *Toiles* (1998) pour flûte, saxophone, piano et percussion, *Nébuleuse* (2008) pour cristal Baschet et bande électroacoustique, *Chaman* (2010) pour quatre saxophones basses et transformation électroacoustique... ?

Faisant rêver lointainement et songer durablement, le titre générique des pièces d'Alla est toujours imagé, bref, concis et souvent symptomatiquement mis au pluriel, comme dans le catalogue de Francis Miroglio. Stimulus œuvrant poétiquement pour l'accès à des horizons chimériques, il sait déclencher à la fois chez le compositeur et chez l'auditeur (à la manière des étiquettes placées au bas du cadre d'un tableau) tout un festival d'auditions colorées ou de couleurs auditives favorisant ce que Jean-Paul Sartre a nommé à sa manière une « illusion d'immanence⁵⁴ ». Vis-à-vis de l'image mentale (visuelle ou auditive) sous-jacente, le rapport au titre peut ainsi dévoiler toute une pléiade d'artifices propice à l'onirisme le plus contenu ou le plus débridé... Bien entendu, comme l'a noté avec bonheur Ludwig Wittgenstein, « l'image s'accorde ou non avec la réalité ; elle est correcte ou incorrecte, vraie ou fausse⁵⁵ », mais là n'est pas vraiment la question.

Dans la lignée des partitions dédiées à la gente ailée depuis les travaux de Messiaen (Bayle, Louvier, Levinas, Harvey,

⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 165.

⁵⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, p. 40, pour l'édition en français.



Travail au studio Edgard Varèse du Conservatoire

Le stage de Darmstadt

Un jour ou l'autre, le chemin des compositeurs tournés vers la modernité immédiate passe par les fameux cours d'été de Darmstadt⁸² (lieu légendaire où ont été commentés un temps les travaux et réflexions de Boulez, Stockhausen, Berio, Maderna, Nono, Pousseur, Boucourechliev, Barraqué, Henze, Schnebel, Kagel...).

⁸² Cf. Von Kranichstein zur Gegenwart – 50 Jahre Darmstädter Ferienkurze, Stuttgart, DACQ Verlag, 1996.



Avec le Trio à Cordes de Paris pour la création d'*Eclisses*.



©Frédéric DESMESURE

Proxima Centauri : *Stress*, Festival Novart, Bordeaux.

TABLE DES MATIÈRES

Préface de Roger Tessier	9
ÉLÉMENTS ESTHÉTIQUES :	12
<i>Ludus, gestus, processus</i>	
CHRONIQUES 1955-2015	41
• L'enfance	41
• L'Université de Tours	45
• Le Conservatoire de Bordeaux	46
• Le stage de Darmstadt	56
• Le CNSMDP	58
• La recherche	61
• La poésie du timbre	63
• La musique spectrale	66
• La couleur sonore	70
• Les principes formels	79
• Le <i>live electronic</i>	84
• Le saxophone	85
• Les correspondances	89
• Les collectifs d'interprètes / compositeurs	93
HISTOIRE DES ŒUVRES	99
• <i>Tombeau de Puech</i> (1984)	99
• <i>Arsis-Thésis</i> (1985)	100
• <i>Les Visages de Morphée</i> (1985)	101
• <i>Hypnose</i> (1986)	102

• <i>Genèse</i> (1986)	102
• <i>Météore</i> (1987)	104
• <i>Transparence</i> (1987)	105
• <i>Etna</i> (1987)	106
• <i>Rencontres</i> (1988)	108
• <i>Sources</i> (1988)	109
• <i>Alizé</i> (1988)	110
• <i>Aztèque</i> (1988)	110
• <i>Trimaran</i> (1988)	111
• <i>Concerto-Étoiles</i> (1989)	112
• <i>Drama</i> (1989)	113
• <i>Ad mortem</i> (1990)	114
• <i>Lunaire</i> (1990)	115
• <i>Offshore</i> (1990)	115
• <i>Vagues</i> (1990)	119
• <i>La Terre et la comète</i> (1991)	120
• <i>Ombres</i> (1991)	121
• <i>Stellaire</i> (1991)	121
• <i>Luz</i> (1992)	122
• <i>Lithophonie</i> (1992)	123
• <i>Eclisses</i> (1993)	124
• <i>Polychrome</i> (1993)	125
• <i>Spot</i> (1993)	130
• <i>Aérienne</i> (1994)	131
• <i>Digital</i> (1995)	134
• <i>Recordare</i> (1996)	135
• <i>Récifs</i> (1997)	137
• <i>Tempus fugit</i> (1998)	137
• <i>Pour faire le portrait d'un oiseau</i> (1998)	138

• <i>Toiles</i> (1998)	139
• <i>Trièdre</i> (1998)	143
• <i>Confluences</i> (1999)	146
• <i>Voix-Visages</i> (2000)	147
• <i>Artificiel</i> (2001)	148
• <i>Desde lo Hondo</i> (2002)	151
• <i>Chanvre</i> (2003)	153
• <i>Abyssal</i> (2003)	155
• <i>Sourcier-Sorcière</i> (2005)	158
• <i>Instantanés</i> (2006)	159
• <i>Trichromie</i> (2006)	160
• <i>Nébuleuse</i> (2008)	161
• <i>Littoral</i> (2008)	163
• <i>Chant de l'éveil</i> (2009)	165
• <i>Sanctuaire</i> (2009)	167
• <i>Chaman</i> (2010)	170
• <i>Faisceaux</i> (2010)	171
• <i>Ancestral</i> (2011)	171
• <i>Songes</i> (2011)	174
• <i>Rouages</i> (2011)	175
• <i>Birds</i> (2011)	175
• <i>Boréale</i> (2011)	176
• <i>Discoïdal</i> (2012)	177
• <i>Transversal</i> (2013)	178
• <i>Souffle Nacré</i> (2014)	179
• <i>Pariétal</i> (2014)	181
• <i>Inaugural</i> (2015)	182
• <i>Stress</i> (2015)	183
• <i>In Darkness</i> (2016)	183

LA RECHERCHE MUSICOLOGIQUE	
(textes de Thierry Alla par ordre chronologique)	193
• Christophe Havel, <i>Aer.</i> (1997)	193
• Ondes Martenot, <i>l'instrument du timbre.</i> (1998)	196
• Anton Webern, <i>Cinq pièces opus 10.</i> (1998)	204
• Gérard Grisey, <i>Partiels.</i> (2001)	231
• Tristan Murail, <i>De la construction du timbre à la désintégration du son.</i> (2002)	254
• Gérard Grisey, <i>Anubis-Nout.</i> (2003)	265
• Bordeaux Culture, <i>L'école de Bordeaux.</i> (2006)	284
• Giacinto Scelsi-Tristan Murail, <i>Ondes croisées.</i> (2005)	288
• Conférence Université de Sudbury, <i>New Materials, New Forms.</i> (2010)	314
• Claude Debussy-Tristan Murail, <i>Le processus de la vague.</i> (2012)	329
Postface de Marie-Bernadette Charrier	341
Bibliographie	347
Discographie	361
Index	362