

***OVERWRITTEN SOLOS,  
UN PRINCIPE DE REALITE,  
PAR JEROME JOY.***



*Le 24/01/2000.*

overwritten solos pour un saxophoniste pré-enregistré et en direct avec un dispositif vidéo (1994-1999)

durée: 34 mn approx. pour la version de concert.

durée: 29 mn approx. pour la version discographique.

Cette oeuvre est dédiée à François Léclaircie.

CD multisession (audio+video), Edition Les Ateliers.

Production Espace de l'Art Concret et Latitude1999.

Distribution Métamkine France.

(disponible à la vente à l'adresse suivante: Espace de l'Art Concret - Château de Mouans-Sartoux F- 06370 Mouans-Sartoux T: 04 93 75 71 50).

Cette œuvre en cours depuis plusieurs années s'est développée sous de multiples versions réalisées lors de différents concerts depuis 1994, chaque concert présentant en fin de compte une étape de construction. Aujourd'hui c'est la version ultime qui a été créée en concert dans une dimension spatiale et scénique au mois d'octobre dernier et qui est éditée aujourd'hui sous la forme d'un CD multisession audio et vidéo. Ces solos pour saxophones sont caractéristiques des œuvres de Jérôme Joy dans lesquelles l'exploration des limites est extrême, et l'expérimentation instrumentale développée de manière singulière et peu commune. Celles-ci se distinguent par des propositions de timbres et de sonorités parfois inouïs, par le déploiement de dimensions temporelles étendues où la mémoire et les signes se perdent, et par l'utilisation radicale des seuils entre son et silence. La réalisation de cette œuvre a demandé des complicités et des conversations intenses et accrues au fur et à mesure du temps avec les différents instrumentistes qui ont travaillé aux versions successives et simultanées (la première version de ces Solos, commandée par François Lippens, est toujours jouée et interprétée par Marie-Bernadette Charrier). En effet, l'implication de l'instrumentiste dans l'élaboration des Overwritten Solos est primordiale et essentielle, non pas sous la forme d'une virtuosité qui serait somme toute spectaculaire, mais sous la condition d'un engagement auquel l'instrumentiste doit se livrer entièrement dans le jeu de ces solos et dans les résolutions des difficultés techniques.

Etonnamment physiques et mentales, les Overwritten Solos engagent l'interprète dans un parcours qui dépasse la dimension concertante commune, et à partir de là implique l'auditeur et le public dans une grande acuité de l'écoute. Issue d'une réflexion sur l'écriture, le matériau musical et les moyens de reproduction et d'interprétation, la musique de Jérôme Joy est toujours tendue, rigoureuse, faite de très peu d'éléments qui se retrouvent ainsi suspendus, fragmentés, abstraits. Ce travail est axé sur une recherche singulière sur le son et le temps, sur la mémoire et l'écoute. Les Overwritten Solos sont assez emblématiques d'un nouveau développement des possibilités d'une radicalité et d'un engagement pour un compositeur aujourd'hui, tant cette œuvre apporte une exploration assez inhabituelle dans les démarches des compositeurs contemporains. Tous les stades de l'élaboration et de la réalisation d'une œuvre sont interrogés et l'écriture n'est plus la condition "sine qua non" de la reconnaissance d'une œuvre musicale. Celle-ci devient indicatrice d'une prise de conscience, d'une mise en route d'activités, de processus d'activations de ce qui "arrive là", sans préparation. De ce fait, les choix qu'imposent et induisent de tels questionnements sont "précisés", "vectorisés". Les conditions d'apparitions d'une œuvre, les conditions de sa réalisation, de sa circulation, de sa transmission, de ses "systèmes d'adressage" (à qui je m'adresse?), ne sont jamais là a priori, car cela "n'irait pas de soi" tout simplement. Ceci permet à Jérôme Joy de régir un travail de composition qui est automatiquement "impliqué" et qui possède des multiplicités de moyens, même si les éléments employés et discernables sont radicalement réduits quant à leur nombre. Il ne s'agit jamais d'une musique qui emploierait des "effets", des développements expressifs, car ils n'auraient plus lieu d'être aujourd'hui, mais bien plutôt d'une musique qui s'interrogerait sur ses propres modes de production et de réception, de manière aporétique. De ce fait qui participe de visions particulières "d'économies", Jérôme Joy compose pourtant autant avec les moyens instrumentaux qu'avec les moyens dits technologiques (informatique, télématique, échantillonnage, montage, mixage, etc.), et ainsi il réclame de l'interprète dans une œuvre instrumentale la capacité d'intégrer les techniques traditionnelles aux techniques les plus récentes, et de passer, dans une œuvre, des unes aux autres avec vélocité. Rien n'est dissimulé, métaphorique, à chaque fois les dispositifs mis en place sont clairs, discernables, et pourtant produisent des virtualités troublantes à l'écoute. Cette musique propose des états hypothétiques qui ne peuvent qu'être "actualisés", mis en actes, réalisés. Chaque œuvre est chez lui indicatrice de "traces", de "seuils", "d'appropriations", "d'effractions" et se déploie sous des formes assez énigmatiques, non repérables directement.



Le concert, dans ce sens, n'est plus seulement le lieu et le temps unitaires et privilégiés pour la déposition d'une œuvre musicale. C'est l'endroit et le moment de sa réalisation, de sa mise en œuvre, le moment où elle reçoit l'auditeur et où l'auditeur la reçoit, le moment où elle prend toute actualité dans son contexte. D'ailleurs, les dispositifs mis en place par Jérôme Joy dans une œuvre ne sont jamais fixés mais sont la plupart du temps modulaires. Dans l'exemple des *Overwritten Solos* dans sa version finale, la forme concertante demande l'utilisation d'une partie électroacoustique (des parties enregistrées par l'instrumentiste au préalable et diffusées durant le concert) complètement intégrée à l'écriture mais également dépendante du contexte acoustique dans lequel est jouée l'œuvre, et d'une partie vidéographique, elle aussi enregistrée avant le concert par le même instrumentiste. Ces deux parties sont supplémentaires à la partition originale, de même que certains passages de la partition sont destinés à être joués en concert mais ne le sont pas pour l'enregistrement discographique ou la diffusion radiophonique de cette œuvre. Cette modularité n'est en rien une "posture" de la part du compositeur, mais répond précisément à ses réflexions sur l'actualisation musicale. Il n'y aurait plus de conditions idéales pour donner et recevoir une œuvre, mais des évaluations à faire pour l'approcher d'une manière ou d'une autre. Si nous reprenons un à un les différents éléments du dispositif, nous voyons bien que :

- la partition serait l'espace de codification des éléments, l'espace de travail de l'instrumentiste et du compositeur, ainsi que le support pour évaluer la partie acoustique instrumentale,
- les parties supplémentaires écrites sur la partition destinées à n'être jouées qu'en concert, répondraient à la disposition de l'œuvre de s'approprier une acoustique, une durée de réception et d'écoute propres à un lieu et un moment collectif (le concert), comme s'il fallait un échauffement visuel et auditif, mais également proposeraient d'intégrer des modulations spatiales dues à l'acoustique propre du lieu, par des déplacements de l'instrumentiste à différents endroits de la scène, et par des mouvements d'appareil (de l'instrument) afin de projeter le son de différentes manières dans l'espace et de qualifier ainsi certains traitements acoustiques du son,
- la partie électroacoustique de par sa duplicité troublante avec le jeu instrumental en direct, compléterait les explorations de modes de jeux et de timbres tout en désorientant l'auditeur sur la source de provenance et sur la focalisation visuelle de cette source,
- la partie vidéographique, elle muette, ajouterait à cette volonté de ne plus focaliser visuellement sur "l'effort" instrumental, et de ne plus "vérifier" visuellement cet effort. Les décalages entre les images en direct et en différé de l'instrumentiste jouant, dûs aux fluctuations du jeu en direct sur une durée longue, enlèvent du "spectaculaire" et ouvrent une autre concentration sur l'écoute.



L'ensemble de ces dispositifs montrent clairement la disposition de Jérôme Joy à ne rien éluder dans les caractéristiques de l'écoute, afin que celle-ci s'intensifie. Il est toujours étonnant de ressentir lors de ces concerts l'intensité du silence de la part de l'auditoire, et l'intensité du silence musical durant l'œuvre et après celle-ci. L'auditeur est engagé et impliqué à la même hauteur que l'instrumentiste et que le compositeur. Cet engagement répond à une "qualité" induite de l'écoute de cette œuvre, qualité que l'on retrouve dans toutes les autres réalisations de Jérôme Joy. Ces dispositifs ne s'activeraient que par la mise en place de référents qui jouent sur la dualité, la duplicité et les effractions opérées et possibles, qui agissent ici en musique, sur les repères et signes donnés à la mémoire car l'œuvre musicale se déroule, irréversible. Toute l'écriture et le dispositif de réalisation, voire même celui d'élaboration (la composition, l'interprétation, le par-cœur, le dispositif instrumental réduit, etc.), et la nature même de la musique (son déroulement) font appel constamment à la mémoire et à l'actualisation et à leur pendant logique, la prévisibilité. Qu'est qui se passe? Qui joue? Que joue-t-il? Ceci ressemble à... J'ai déjà entendu cela... Ceci me rappelle... Où en est-on? Comment cela a-t-il commencé? Comment cela finira-t-il? Ces œuvres font à chaque fois appel à la résolution par l'auditeur de ces désorientations énigmatiques, mais cette résolution ne peut que s'opérer dans l'écoute même de l'œuvre, dans la reconnaissance ou non de ce qui se passe là, dans l'appropriation ou le rejet même de cet espace en formation, parce qu'il est écouté.

A ce propos, il serait judicieux de reprendre cette phrase de Fernando Pessoa dans laquelle il énonce que l'écoute dresse cet abîme entre soi et soi, et de voir quel espace la musique creuse entre ce qui semble échapper (les conditions musicales de l'œuvre) et ce qui nous ramène radicalement à la réalité (l'acoustique). Les sons pris isolément ne seraient compréhensibles que dans leur contexte musical et à la fois auraient cette qualité de la banalité ou plus justement, d'être ancrés dans le réel. Ces solos sont écrits pour un instrument à vent et c'est bien le souffle, la production sonore que nous entendons dans ceux-ci, nous reconnaissons ces sons et à la fois nous trouvons étranges de les retrouver si précisément là. Le matériau est décisif, inévitable pour la construction de l'œuvre et à la fois, le compositeur entreprend une critique de celui-ci. Les techniques de jeu inhabituelles présentes dans ces solos (chanter, parler en soufflant, les aspirations, les expirations, les récupérations de salive, les sons annexes sur la colonne du saxophone, jouer sans le bec directement dans le bocal, les sifflements, etc.) précipitent l'œuvre dans sa réalité, dans sa demande ouverte de jeu et d'écoute, et intime l'instrumentiste à se découvrir. La particularité de l'emploi de ces sons est située non seulement dans leurs aspects exogènes, comme s'ils étaient produits par quelqu'un d'autre que l'instrumentiste, mais aussi dans leurs aspects "poreux", physiques, énonçant une sorte d'effraction dans le jeu instrumental. Il n'y aurait plus de son instrumental "propre" mais plutôt une exploration intime de la relation du corps à l'instrument, de la relation du temps et

de la mémoire à l'instrument. En cela il s'agit pratiquement du développement critique de ce qu'on appelle le matériau musical, de son historification, et de ce qui serait encore à évaluer. Il s'agit sans doute de "rétorquer" aux développements historiques, sociaux, et tautologiques de la musique contemporaine depuis 20 ans. Si la musique instrumentale contemporaine semble "inopérante", c'est bien sans doute parce que ces points n'ont pas été abordés, autant d'un point de vue "instrumental" (qu'est-ce que cela veut dire d'utiliser un instrument aujourd'hui?) que social voire "politique" (qui joue? comment? et pour qui? qui écoute et comment écouter?). L'emploi de ces sonorités pratiquement sommaires et rattachées aux modes de production propres de l'instrument, semblent loin des investigations technologiques et potentielles de la musique utilisant l'audio-numérique par exemple, alors que c'est effectivement parce que ces recherches ouvrent et ont ouvert un potentiel incommensurable d'opérations complexes sur la synthèse, le traitement, l'acquisition et les séquençements automatiques d'événements sonores et musicaux, qu'aujourd'hui travailler la condition instrumentale dans un mode exploratoire et prospectif apparaît essentiel. Jérôme Joy parle dans ce sens, de prolongement entre ces pratiques, de va-et-vient incessant entre les emplois différents des technologies instrumentales et audio-numériques. Il n'y a plus de différences évidentes, le compositeur construit "effectivement" son langage. Chaque œuvre participe avec ses moyens choisis à l'exploration de ce langage. Si dans *Overwritten Solos*, les matériaux (les sonorités, les timbres, les modes de production) utilisés nous semblent à la fois familiers et incongrus, ils nous ramènent à interroger la validité de notre écoute et la réelle implication instrumentale. Tout participe de ce principe de la désorientation et de l'approximation permanente autant dans le domaine temporel, que spatial et objectal. Le fait que l'auditeur sache où il se trouve, car quelque chose se passe là précisément, mais sans savoir où il en est formellement et temporellement (qu'en somme tout pourrait avoir un autre déroulement) provient de la capacité de la musique de Jérôme Joy à approcher l'improvisation et la déconstruction dans la nature même de son écriture sans que l'instrumentiste puisse faire de l'improvisation ou puisse être amené à négocier certains passages libres (certains passages de ces solos ont d'ailleurs une couleur presque "jazzistique"). Tout est noté scrupuleusement dans sa musique, même parfois "sur-noté", permettant ainsi à l'instrumentiste d'évaluer et d'impliquer ce qu'il va jouer et comment il va le jouer.







Les propriétés des matériaux utilisés sont vastes et riches de nuances, comment par exemple tel son (ou telle sonorité) est répété différemment alors qu'il semble identique ou comment les dynamiques d'un son sont employés successivement de manière extrême, parfois à la limite de l'audible (très très faible à très très fort sans préparation). Il en résulte ainsi des effets de déformation ou de traitement du son: certains sons paraissent moins nets ou moins définis, alors que paradoxalement lorsqu'on regarde la partition ils sont précisément notés. Car en effet, il s'agit moins pour Jérôme Joy de "libérer" les sons ou de laisser-aller leurs aspects bruités mais plutôt de les "sélectionner" et de les définir dans leurs propriétés, en s'éloignant certainement de ce qu'on peut qualifier de "beau son". Cette polarité entre la liberté et le contrôle est très présente dans toute sa musique. Et ceci prend une particularité pour l'oreille mais également pour l'œil, l'auditeur ne reconnaît plus parfois dans ces solos le son habituel de l'instrument qu'il voit en face de lui, pourtant ce sont bien les propriétés de cet instrument qui sont développées, à partir des techniques du souffle et des techniques annexes à la production sonore liée à l'organologie de ce même instrument (les mécaniques, la colonne, etc.). Ou bien encore certaines attitudes et actions de l'instrumentiste peuvent nous sembler absurdes, incompréhensibles dans ses résultats, comme s'il s'agissait d'une répétition ou d'une recherche préliminaire à un concert, alors que celles-ci sont requises pour exploiter des modes de jeux instrumentaux particuliers ou des caractéristiques acoustiques spécifiques. Toutes ces explorations vont dans un même sens: l'instrument est entièrement réintégré physiquement. Le plus délicat à aborder est peut-être ce qui concerne les notions de "difficultés" instrumentales que développent cette musique. L'écriture d'une telle pièce peut paraître "virtuose" à cause de la palette très élargie des sonorités employées et des modes de jeux très particuliers qui sont utilisés, mais là où il semblerait que le compositeur déciderait de manière arbitraire du choix de certaines sonorités à des fins démonstratives et/ou narratives, et choisirait une "spectacularité" de son écriture, c'est bien l'inverse qui se passe. L'écriture de cette pièce est bel et bien instrumentale et spécifique à l'instrument choisi, la difficulté résidant beaucoup plus dans l'articulation ou dans les articulations des modes de jeux que dans leur production propre. C'est à cet endroit même que s'est situé le terrain d'évaluation et de discussion entre le compositeur et l'instrumentiste. D'où cette dimension "humaine" présente dans toutes les composantes de cette œuvre, que cela soit dans le dispositif (direct, diffusion différée, vidéo, déplacements et mouvements), dans la durée, et dans l'écoute. L'écriture ne va jamais contre l'instrument et l'instrumentiste, mais "va avec" plus loin. Elle exploite tous les phénomènes entropiques dûs à cette élaboration (la continuité et les ruptures d'énergies) et les éléments résiduels de telles activités.

L'adjonction d'une extension à la présence instrumentale par les diffusions intermittentes, lors de ces solos, d'enregistrements réalisés préalablement par le même instrumentiste, renforce cette notion de double, de miroir et de trouble de l'écoute. L'instrumentiste semble jouer contre lui-même et l'auditeur ne perçoit plus forcément la source sonore, "qui joue? et avec qui joue-t-il?". L'emploi de la technologie dans ce cas est minimisée, voire invisible, elle n'est pas donnée en spectacle comme une machinerie. Elle est intégrée complètement dans l'écriture et permet de développer un espace plus large de réception des sons: certains circulent, d'autres sont fixés dans des points de l'espace, loin de l'instrumentiste ou bien semblent provenir paradoxalement du jeu de l'instrumentiste. Le début de la pièce est remarquable à ce sujet, nous entendons jouer et nous ne voyons pas l'instrumentiste jouer, l'œuvre paraît avoir commencé à notre insu. Le compositeur réalise ainsi une sorte de sublimation, d'état sublime sans que cela soit forcément spectaculaire. Tout a l'air de se jouer "entre les sons" et "entre les espaces". Chaque réalisation de cette œuvre (ainsi que des autres œuvres de Jérôme Joy) devient dans un certain sens "problématique".

Nous pourrions parler sans doute de musique instrumentale critique, en crise, limite, pourtant elle nous semble cohérente, non-précipitée, et à la fois imprévisible. Il ne s'agit aucunement de déconstruire le matériau musical, même si l'idée de déconstruction semble présente dans la volonté de fragmenter la continuité musicale, de déformer les sons musicaux, mais il s'agit plutôt ici de construire un nouveau matériau, une nouvelle continuité musicale et provoquer ainsi une écoute active. Il s'agit perpétuellement de reconnaître ou de ne pas reconnaître, d'user de sa capacité à percevoir des formes. Et il s'agirait presque à la fois d'annoncer une musique qui irait à la vitesse de la pensée, tellement elle est elliptique, fragmentée, répétée, surprenante, vive et parfois dense et saturée. Une des intentions de Jérôme Joy serait de s'éloigner de l'unité formelle de l'œuvre pour ne donner que des événements "fragmentaires", qui restent à évaluer, et ainsi fonder une réflexion sur la réalité. L'absence de toute forme préétablie explicite, de toute schématisation, impose à l'auditeur de construire l'œuvre dans l'instant de son écoulement, de façon accumulative et mnémotechnique, de découvrir la forme à chaque fois, et non la reconnaître une bonne fois pour toutes. Cela donne à cette musique un caractère insaisissable et une extrême précision, en proposant une expérience critique du temps et de l'écoute. "Une œuvre est importante à partir du moment où l'on a repoussé les limites de sa possibilité", cette phrase de Laurent Pariente, artiste et ami de Jérôme Joy, semble propice aussi pour ce travail musical. Cet engagement peut être parfois "violent", ou à l'inverse très "pacifique", mais à chaque fois il soulève des sentiments contradictoires, des territoires à "évaluer". Comme si en quelque sorte la discussion, la conversation serait la seule mise en œuvre. Pourtant l'auditeur n'est pas amené à "participer", ou l'interprète à "jouer librement", mais plutôt à se positionner face à ce qu'il pourrait "reconnaître" ou face à ce qu'il pourrait "rejeter". L'expérience de la durée, par exemple, ou bien dans un autre registre l'expérience de l'intensité (seuils d'audibilité), est quelque chose à chaque fois d'éprouvant, de difficile, car menée aux limites de ce qu'il est possible.

Pour le compositeur, cette musique "n'exprime rien" dans le sens où elle échappe aux codifications consensuelles de la musique contemporaine. Et dans la composition même, serait présente cette volonté de construire en même temps le contexte pour rendre possibles, perceptibles certaines choses qui seraient impossibles de composer traditionnellement, ou bien encore de rendre sensible ce à quoi nous ne prêtons pas attention habituellement, que nous trouvons négligeable et qui tout à coup devient nécessaire et juste, incitant à écouter même au-delà de l'œuvre. Toute la musique de Jérôme Joy est fondée sur cette dialectique du possible et de l'impossible, et acquiert à ce titre le statut de beauté, en tant qu'incertitude, questionnement. Il n'y a besoin d'aucun exposé théorique pour écouter cette musique, tellement elle s'offre presque "violente" et ne laisse pas indifférente. Dans ce cadre, le concert est bien un événement qui doit être redéfini, renouvelé, car c'est bien moins un moment de vérification et de finalité qu'un moment d'évaluation, d'expérimentation, d'un processus de représentation.



Dans le sens où cette musique ne “dissimule” pas, n’apporte aucune métaphore, la notion sans doute la plus probante qu’elle développe toucherait une sorte de “principe de réalité”. Il serait bien difficile d’en définir ici les composantes exactes puisqu’il s’agirait de quelque chose qui commencerait à être évalué dans cette musique et qui pourrait se développer dans les œuvres futures, mais il semblerait bien que cette disposition à laisser entrer le réel, la réalité, “par effraction” sous des formes indexées (l’aspect concret de la production sonore, les aspects dérivés du jeu instrumental, une palette sonore très ouverte, échantillonnée sur des productions communes et culturelles) ou bien sociales (la relation à l’instrumentiste, la relation à l’auditeur, la relation à l’économie et à la diffusion), pourrait bien annoncer un renouvellement de la musique instrumentale contemporaine. Cette musique interroge son contexte et laisse celui-ci dialoguer avec ce qui était autrefois spécifiquement “musical”, irréductible. Cette musique propose une nouvelle implication. La génération de Jérôme Joy (après 1960) ayant baignée et baignant encore dans des contextes sur-musicalisés, et ayant bénéficiée de la transmission des acteurs des mouvements d’avant-garde européens et américains, il ne semble plus possible pour celle-ci de composer aujourd’hui comme il y a dix ans. L’activité de composition devient alors une activité plus “partagée”, plus consciente de ses propres nécessités et des moyens qu’elle définit, en dehors de toute indifférenciation. C’est pourquoi la musique de Jérôme Joy possède ce caractère subversif et lutte contre les modes d’écoute conventionnels.



Comment écouter et quoi écouter? Ce qui est dans l'écoute fuit, le retenir est vain, et il disparaît et réapparaît à chaque fois, répété, différent. Ceci est très sensible dans l'appropriation de la durée dans les œuvres récentes de Jérôme Joy, ces durées sont de plus en plus longues (presque 40 minutes pour ces Solos). Cette recherche de plus en plus permanente de la "désorientation" de la mémoire et de la conscience de la forme (ou de l'échelle) dans son travail implique une extension de la durée ("la musique ne travaille pas sur le temps mais sur la mémoire"). A chaque fois, sa musique pose et questionne les conditions de la perception dans la conscience de l'auditeur: celui-ci est invité à se concentrer sur l'écoute sans objet apparent. Et le compositeur cherche ainsi les conditions d'un nouvel éclairage, d'une transformation de ce qui nous semble familier. Dans ces Solos par exemple, l'instrument que nous écoutons ne ressemble pas à celui que nous connaissons, les actions de l'instrumentiste nous semblent curieuses alors qu'elles ont la plupart du temps une justification acoustique, ou bien encore la perte des repères temporels lorsqu'on écoute cette œuvre nous perturbe dans la reconnaissance que nous avons du temps musical avec ses propres articulations et sa gestion expressive, ou encore enfin, cette qualité d'écoute qu'il demande aux auditeurs devient vertigineuse lors du concert et identique à aucune autre. Le titre même "Overwritten Solos" peut paraître également énigmatique, alors qu'il ne traduit que le processus même du travail d'écriture qui s'est développé sous forme de successions, de superpositions, de surimpressions, et donc amène à une "sur-écriture". L'utilisation de l'instrument et des modes de jeux instrumentaux indique la réflexion que mène aujourd'hui Jérôme Joy, sur la notion de méta-instrument autant dans le domaine électronique, audionumérique et ici plus spécifiquement et paradoxalement dans le domaine instrumental. Le dispositif du concert est totalement remanié pour cette ultime version: outre le dispositif spatial de diffusion de séquences pré-enregistrées par le même instrumentiste et qui viennent perturber, compléter et dialoguer avec le jeu en direct de celui-ci, un dispositif vidéo vient compléter la scénographie de l'instrumentiste. Le dispositif vidéo présente l'enregistrement réalisé préalablement du même instrumentiste jouant la même pièce, mais selon un cadrage précis (le visage de profil, un plan fixe sur le visage et le haut des épaules, un cadrage dans lequel l'instrument et les mains sont juste évoqués) et muette, sans son. Sur cette vidéo, l'instrumentiste est fixe, immobile, ce qui est une position paradoxale, très difficile à tenir pour un instrumentiste lorsqu'il joue. La diffusion vidéo est faite sur un moniteur placé sur un socle, afin que la hauteur du visage de l'instrumentiste sur la vidéo soit un peu plus haut que l'instrumentiste en direct. Ce socle est placé au milieu de la scène, l'instrumentiste en direct jouant de profil à droite et à gauche de celui-ci. La bande vidéo commence en début de concert par l'instrumentiste immobile puis commençant à jouer avant l'instrumentiste en direct. Durant les 40 minutes du concert, le décalage de la vidéo est toujours en avant des événements en direct, et au fur et à mesure du concert, l'instrumentiste en direct rattrape celle-ci ou parfois la devance, mais la plupart du temps est en retard sur l'image diffusée. L'œuvre se conclut avec l'instrumentiste en direct et celui filmé terminant exactement ensemble, puis est suivie par une minute et demie de silence durant laquelle "les instrumentistes" restent immobiles. L'écoute retrouve ici toute son intensité. Seule la "virgule vidéographique" finale, après le silence imposé, dans laquelle l'instrumentiste quitte simultanément son instrument et l'image vidéo de manière furtive, avec un sourire aux lèvres, ramène l'auditeur dans une relation "amicale", après l'extrémité silencieuse, hors de toute fin conventionnelle de concert.



Ce dispositif vidéo permet de mettre en place une seconde mesure du temps musical, de provoquer pour la première fois en musique le fait de voir l'événement musical avant qu'il ne se déroule. L'attrait et la présence de l'image vidéo permet de quitter la présence visuelle de l'instrumentiste et également de renforcer ce qui est difficilement perçu parfois: le recentrement sur les organes de productions sonores et leurs déformations progressives (les joues, la gorge, les lèvres, etc.). L'instrumentiste en direct utilise différents modes d'utilisation de l'espace et de l'acoustique: les mouvements d'appareils (à droite, à gauche, en face, vers l'arrière, etc.) qui permettent de projeter le son et d'utiliser les propriétés acoustiques de la salle, les déplacements sur la scène et autour du dispositif vidéo accroissent ces expérimentations acoustiques et offrent un jeu visuel avec la vidéo. Lors de ces déplacements, l'instrumentiste joue "par-cœur".



L'autre jeu avec la mémoire que propose Jérôme Joy réside dans la question du "que reste-t-il après?", après que l'œuvre se soit déroulée, qu'elle ait été écoutée, "que retient-on?", "qu'est-ce qui revient?". Force est de constater qu'au vu de la nature des sons et de leurs articulations particulières, de leurs approches physiques, de leurs aspects récurrents, l'auditeur est à même de s'appropriier ces sons, de les renouveler dans un contexte autre, comme si il était impossible de retenir une telle structure globale car trop complexe, trop rhizomatique, et que les seuls éléments résiduels qui persisteraient seraient logés dans la disposition même des sons, des éléments locaux. L'accent étant mis sur la notion d'activités, sur la notion de

production physique de ces sonorités, sur son propre positionnement par rapport à l'occurrence de ces sons, ceux-ci nous apparaissent proches, reproductibles, dégagés de leur contexte musical. L'auditeur serait alors à même de reproduire, d'imiter, de retrouver ces sons dans d'autres contextes (les souffles, les sifflements, les sons mécaniques bruités, etc.). Cette appropriation se rapprocherait des concepts deleuziens concernant la "ritournelle" et "l'auto-orchestration". Des éléments de l'œuvre pourraient ainsi circuler, être transmis seulement par l'oralité et l'imitation, ce qui peut apparaître comme une gageure en musique contemporaine. Ceci semble renforcé par l'appréhension particulière que nous pouvons avoir de la forme globale de l'œuvre, celle-ci semblant fragmentée, rhizomatique, complexe à saisir. Pourtant une approche possible serait de la voir telle une "architecture", dans laquelle nous serions mobiles ou immobiles avec une impression comparable à la sensation que nous pouvons avoir dans un environnement forestier grâce à son acoustique si particulière (ses espaces répercutés, les occurrences sonores précises, localisées, répétées, etc.), ou dans une structure bâtie, ouverte et multipliée (les différents plans verticaux et horizontaux prolongent ou coupent la vue, le parcours et les points de repères). Convertir l'appréhension d'une structure musicale en une appropriation spatiale et temporelle car parcourue, semble être une composante souterraine importante dans ce travail de composition. Cette velléité est peu commune, en tout cas peu exprimée par les compositeurs aujourd'hui, mais est dégagée chez Jérôme Joy de tout lyrisme ou de tout effet figuratif, mais rejoint cette volonté de donner à tout aspect musical une dimension "humaine", "vécue", en prise avec le monde et non "dégagée" du monde.

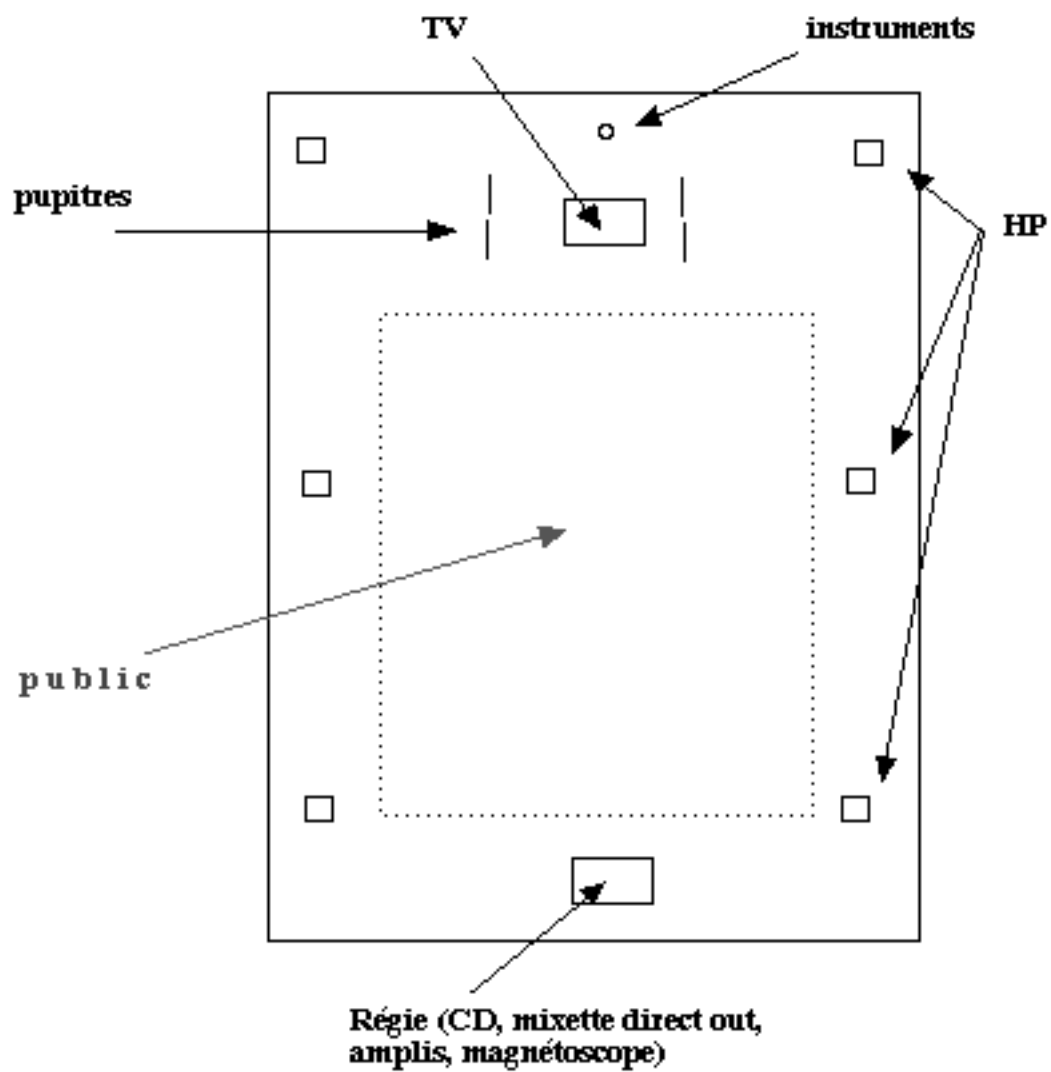
Jérôme Joy donne l'impression de lutter contre "ce qui est régi d'avance" et contre ce qui serait conventionnel dans le milieu musical. Il demande du temps, pour écouter (l'auditeur), pour élaborer (l'instrumentiste), pour composer. Situait son travail entre le concept et la perception, il impose ainsi une réflexion sur la réalité (de ce qui est écouté) et une interrogation des conditions d'une activité artistique "possible" aujourd'hui.

Pour le compositeur, prendre aujourd'hui une position presque politique qui implique des choix dans le cadre même de son travail est nécessaire. Ce n'est pas une décision gratuite de choisir de ne travailler qu'avec six ou sept instrumentistes depuis presque dix ans (il s'agirait pratiquement de la construction d'un atelier, d'un laboratoire). Le choix de ces instrumentistes ne s'effectue que par l'engagement musical demandé par un tel travail et par le type d'instrument avec lesquels travaille Jérôme Joy de manière habituelle. Il lui semble aujourd'hui quasiment nécessaire d'inclure dans son travail un moyen de transmission qui passe par une élaboration directe avec les instrumentistes, même si cette élaboration est complexe et demande aux instrumentistes de s'engager dans un travail de soliste. Ce travail qui pourrait paraître exclusif et réservé à certains instrumentistes et tout d'abord ceux faisant partie du "laboratoire" ou de "l'atelier", est pourtant très abordable: d'autres musiciens peuvent également entreprendre de jouer ces pièces puisque depuis ces œuvres instrumentales les plus récentes, sont envisagées à chaque fois des transcriptions graphiques réalisées en commun avec les instrumentistes avec lesquels il travaille. Lorsque l'œuvre sort de son temps d'élaboration (5 ans pour ces *Overwritten Solos*), celle-ci est proposée à l'édition et peut circuler en-dehors de la sphère du "laboratoire". Il va de soi que plusieurs versions peuvent être éditées (et être produites en concert) simultanément comme c'est le cas pour ces Solos, où deux versions coexistent, la version MBC (de Marie-Bernadette Charrier) et la version FL (de François Léclaircie). Pour Jérôme Joy, l'époque du compositeur omnipotent pouvant écrire pour n'importe quel type de formation et dont l'aboutissement serait l'écriture orchestrale, est révolue, d'une part pour des raisons économiques, et d'autre part parce qu'il lui serait impossible de poursuivre un travail aussi expérimental tel qu'il est aujourd'hui, dans un tel cadre. Ceci se retrouve dans ses explorations extra-instrumentales, que cela soit dans ses recherches sur les moyens télématiques (internet, ses projets internationaux coopératifs Collage JukeBox, Collective Radio, le Forum HUB, ses projets personnels Audiovideo, Vocales, et le développement des concerts en réseau, etc.) et que cela soit dans son enseignement (il est professeur et responsable du Studio Son Audiolab à la Villa Arson). L'ensemble de ses recherches sont axées fondamentalement sur l'ouverture de nouveaux espaces musicaux.

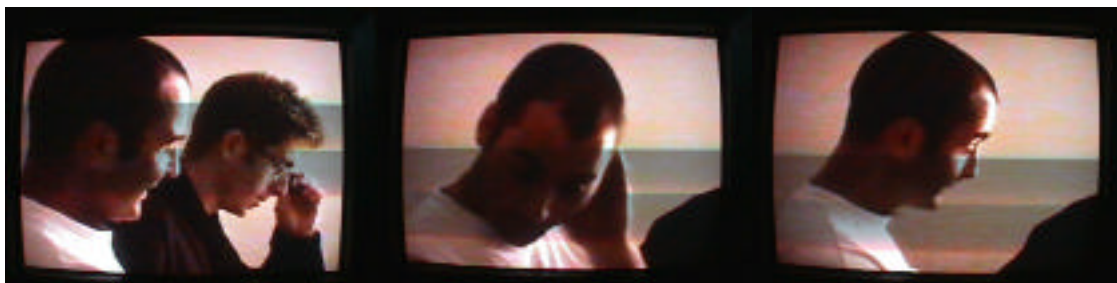


Jérôme Joy prépare avec François Léclaircie une seconde oeuvre pour saxophones, avec dispositif électronique de traitements des sons et dispositif spatialisateur contrôlés par l'instrumentiste. Loin de s'éloigner des développements technologiques de son temps, Jérôme Joy est de plain-pied dans ces nouvelles explorations, en ce qui concerne les extensions instrumentales avec des dispositifs programmés (voir l'œuvre "Gestes", datant de 1997, pour xylophone midifié, échantillonneurs et bande, etc.) ainsi que le développement du concert en réseau dans lequel plusieurs instrumentistes localisés en différents endroits éloignés peuvent jouer ensemble simultanément avec une transmission télématique des sons dans chaque lieu. Il développe également tout un travail sur l'intégration de l'enregistrement en tant que support de composition, ceci a donné lieu à la réalisation des "Pièces stéréophoniques pour clarinettes enregistrées" en 1995 (accessibles à l'écoute seulement sur compact-disc audio), dans lesquelles toutes les parties instrumentales ont été enregistrées en studio avec un seul instrumentiste puis montées et mixées afin d'obtenir des combinaisons (notamment de hauteurs) et des articulations musicales irréalisables en direct, ceci donnant lieu à des résultantes acoustiques surprenantes. D'autres œuvres de cette facture sont en préparation pour l'année prochaine, pour une édition discographique. Ces explorations instrumentales l'ont amené à fonder à Nice en 1996 le collectif instrumental Les Ateliers en tant que laboratoire pour de nouvelles investigations musicales, ceci préfigurant ou plutôt formalisant son concept de "Laboratoire", auquel sont attachés les instrumentistes travaillant avec lui. L'autre volet de ses recherches, sans doute les plus expérimentales ou tout du moins les plus inédites, se situe dans l'exploration des supports télématiques, notamment l'internet, en tant que support musical et cadre de développement d'œuvres musicales évolutives, en prenant les réseaux électroniques comme extension du studio audio-numérique traditionnel. Dans ce dernier cas, à partir d'une écriture mêlant la programmation informatique et l'écriture musicale "traditionnelle", Jérôme Joy propose d'entrer dans une oeuvre musicale d'une autre manière, c'est-à-dire sans pouvoir la saisir totalement, puisque celle-ci est devenue évolutive et possède des entrées multiples, et qu'ainsi ce sont des "chemins" à chaque fois différenciés qui sont proposés.

## Plan du dispositif







**Jérôme Joy** est un compositeur français né en 1961 à Nantes. Il est professeur à la Villa Arson Nice au Studio Son Audiolab depuis 1992. Ses recherches se développent dans plusieurs domaines (l'instrumental et ses extensions technologiques, le domaine télématique et l'internet, la radiophonie) dans lesquels il s'emploie à dégager les champs d'investigations innovantes entre les nouvelles technologies et la musique. Il est conférencier dans de nombreux colloques nationaux et internationaux (Université d'Eté NTIC , Imagina, Isea, etc.), membre de comités de consultation (PeP Canada, Leonardo Etats Unis) et participe au Laboratoire franco-japonais sur les innovations musicales. Ces oeuvres discographiques sont distribuées par Métamkine à Grenoble.

**François Léclaircie** est saxophoniste, né à Nantes en 1965. Il est professeur au Conservatoire National de Région de Nice. Il a créé de nombreuses œuvres de compositeurs contemporains et a notamment été interprète de Karlheinz Stockhausen en 1993.

Le "Laboratoire" **Les Ateliers** est constitué aujourd'hui de François Léclaircie (saxophones), Marie-Bernadette Charrier (saxophones), Alex Grillo (vibraphone, xylophone, Kat), Christian Maestri (flûtes), François Dutreuil (clarinettes), Volkmar Holz (violon), Vitaliano Gallo (basson), et accueillera bientôt le Quatuor à Cordes Parisii et le Quatuor de Percussions Helios (percussions acoustiques et électroniques).

<http://homestudio.thing.net/>

<http://www.cnap-villa-arson.fr/audiolab/>

Jérôme Joy  
joy@thing.net

