

L'originalité du rapport de Francis Miroglio à l'œuvre mobile

Julien Morini

Musicologue

Titulaire Master II de musicologie

Université de Rouen

Résumé. Le compositeur et plasticien français Francis Miroglio (1924-2005) a fait un usage particulier du concept de mobilité. Cet article tente de montrer son originalité, en insistant particulièrement sur l'importance accordée dans ses œuvres au timbre et à l'aspect visuel.

Mots-clés. Forme mobile, Mobilité, Indétermination, Post-sérialisme, Arts plastiques, Multimédia.

Abstract. The French composer and visual artist Francis Miroglio (1924-2005) made a specific use of the concept of flexibility. This article aims to show his distinctiveness, by pointing out the emphasis he makes in his works on timbre and visual aspect.

Keywords. Mobile form, Flexibility, Indetermination, Post-serialism, Visual arts, Multimedia.

Alain Poirier, évoquant le compositeur français Francis Miroglio (1924-2005), constate que « [sa] conception de la mobilité est sans aucun doute l'une des plus originales et des plus intéressantes qui aient pu découler de la "fièvre aléatoire" qui a touché nombre de compositeurs depuis trente ans »¹. Lorsqu'il est cité, ce compositeur est en effet fréquemment associé au concept de mobilité². Reconnu par ses pairs (il a été joué, entre autres, par Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna), il est pourtant rarement mentionné dans la littérature musicologique. Cette mise à l'écart est-elle justifiée ? Il semblerait au contraire que Francis Miroglio ait élaboré, afin de composer des œuvres mobiles, des techniques originales ne se retrouvant pas chez ses contemporains.

¹ POIRIER, Alain : critique de l'enregistrement *Magnétiques-Tremplins* de Francis Miroglio (Harmonia Mundi MFA 5144), in *Harmonie* n° 50, février 1985.

² Par exemple : « une attirance pour la mobilité [...] est la marque indélébile de son travail musical » in Frank Langlois, *Francis Miroglio*, Paris, Catalogue des éditions Salabert, 1994, p. 1, ou encore : « au groupe des praticiens français de la mobilité et de la forme ouverte doit être associé le nom de Francis Miroglio », in DELIEGE, Célestin : *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Sprimont, Belgique, 2003, p. 305.

Le terme « mobilité » désigne l'emploi d'un ou plusieurs paramètres non fixes, déterminés ou non, dans la composition ou l'exécution d'une pièce musicale. Employée à divers degrés dès le début des années 1950 aux États-Unis par des compositeurs comme John Cage, Earle Brown ou encore Morton Feldman, elle est apparue comme une issue possible pour une avant-garde européenne bloquée dans l'impasse du sérialisme intégral. Sur un terrain propice à la réception de la mobilité (outre le fait qu'une des finalités de la surdétermination soit une apparence d'imprévisibilité, donc, paradoxalement, d'indétermination, certains compositeurs étaient déjà attirés par les recherches littéraires de James Joyce ou Stéphane Mallarmé sur le hasard), les interventions de John Cage à Donaueschingen en 1954, et à Darmstadt en 1958, ont pu servir de déclencheur³. Cependant, si ce dernier prône une indétermination totale de la musique, les Européens se veulent plus mesurés, et souhaitent conserver la maîtrise et l'unité de leurs œuvres. De la mobilité quasi-absente de la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez (1957), à la très grande liberté que les *Archipels* d'André Boucourechliev (1967-1970) offrent à l'interprète, la cohérence de la pièce reste assurée, principalement au moyen de hauteurs fixes.

Où se situe l'œuvre de Francis Miroglio sur cette échelle de mobilité ?

Francis Miroglio fait partie des compositeurs présents aux *Ferienkurze* de Darmstadt dans les années 1960. Joué et créé très régulièrement à l'*Internationales Musik Institut* entre 1959 et 1965, le compositeur reconnaît pourtant que là-bas, où il a « butiné le miel nécessaire à [sa] propre expression [...], il y avait plutôt une confrontation qu'un unisson »⁴. Miroglio poursuit alors une voie personnelle lui assurant une place particulière dans la musique d'après 1960. Après avoir débuté ses études au Conservatoire de Marseille, ville de sa naissance, il les continue à Paris, où il suit les cours de composition de Darius Milhaud.

Les œuvres de Miroglio, récompensées par plusieurs prix⁵, se distinguent par les multiples sensibilités du compositeur : lui-même plasticien, ses pièces sont rarement uniquement musicales, mais participent d'un contexte dans lequel la musique, essentielle, appartient à un espace qui la dépasse et la sublime. Miroglio rencontre Alexander Calder en 1965, dont il reconnaît « [l'importance qu'ont revêtue pour lui] ses recherches dans le domaine plastique »⁶. C'est le début d'une longue collaboration avec divers peintres et plasticiens (Joan Miró, Michel Seuphor), témoignant par là que la musique ne peut être isolée dans l'univers artistique, mais qu'elle n'en est qu'un aspect, un étage. Miroglio obtient par ailleurs un D.E.A. d'arts plastiques en 1976, et est chargé de cours à l'université Paris-I sur le thème « Arts Plastiques et Musiques », confirmant ainsi cette orientation.

³ La présence d'Earle Brown à Darmstadt en 1957 et 1958 va bien sûr dans le même sens.

⁴ In « Avant-gardes et traditions », entretien de Francis Miroglio avec Michelle Biget et Pierre-Albert Castanet, in *Les Cahiers du CREM* n° 6-7, décembre 1987, p. 184-185.

⁵ Lui sont décernés les prix de la Fondation Gaudeamus en 1960, de la Biennale de Paris en 1961, ainsi que celui de la Fondation Koussewitzky en 1972.

⁶ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel*, Dis Voir, Paris, 1992, p. 23.

Son inclination pour des recherches sur la plastique sonore – *i.e.* le timbre –, semble donc assez naturelle. « Le timbre d'un son a acquis maintenant une importance telle que l'on ne peut concevoir une œuvre sans entendre immédiatement les couleurs sonores qui l'identifient »⁷, affirme le musicien. Cette importance accordée à la notion de timbre a conduit le compositeur à développer un système personnel de notation sonore que l'on retrouve dans toute son œuvre, fondé principalement sur des pictogrammes, lesquels côtoient quelques notations traditionnelles. Miroglio propose ainsi « d'exploiter une sémiotique restreinte tenant compte essentiellement du phénomène sonore à obtenir, et qui aurait l'avantage d'une mémorisation rapide et d'une mise en œuvre efficiente »⁸.

Le compositeur estime que « sur le plan culturel, et particulièrement musical, la plupart des gens vivent sur un acquis, et donc sur un passé ; mais ce qui leur est proche et familier par l'intermédiaire de la radio et du disque (le domaine de "variétés" pour une grande majorité) ne leur permet pas de prendre conscience du fait que d'autres réalités artistiques, qui sont quand même d'une valeur esthétique beaucoup plus durable, se créent autour d'eux »⁹. Il met donc en place, de 1965 à 1971, « les Nuits de la Fondation Maeght » à Saint-Paul-de-Vence. L'objet de ce festival majeur est de faire se côtoyer œuvres musicales contemporaines et autres manifestations artistiques diverses : danse, théâtre, poésie, arts plastiques... Ici, « la musique contemporaine se trouve vraiment dans un cadre qui lui convient, qui s'adapte à ses propres conceptions, qui les prolonge [...]. Les auditeurs qui viennent écouter un concert à la Fondation Maeght, dans la cour Giacometti, entrent dans un espace auditif après s'être trouvés dans un espace plastique qui les y a préparés »¹⁰.

Miroglio a écrit pour des effectifs variés : pièces pour soliste, œuvres pour orchestre, en passant par divers ensembles instrumentaux. Mais il a également composé des œuvres de musique vocale, électroacoustique, ou encore des pièces mixed-media et de théâtre musical.

Une présentation chronologique des œuvres composées dans la décennie 1960-1970 permet de constater deux aspects de la mobilité propres à Francis Miroglio. D'une part, dès les premières pièces, une importance considérable et sans cesse croissante est accordée à la notion de timbre, au moyen de procédés le rendant flexible. D'autre part, la place accordée au visuel, principalement par l'emploi simultané de plusieurs médias, reste un autre trait original du compositeur.

Mobilité du timbre : des prémices aux versions superposables, 1960-1966

Si les deux premières œuvres présentes au catalogue de Francis Miroglio sont totalement fixes, l'originalité des instruments pour lesquels elles sont écrites, loin de

⁷ Francis MIROGLIO dans « Autoportrait », émission de France Culture du 06 mars 1973 (enregistrement 501 M 2800).

⁸ MIROGLIO, Francis : « Entre-deux », in *Les Cahiers du CREM* n° 6-7, *Op. Cit.*, p. 30.

⁹ GARNIER, Jean- Pierre : « Entretien avec Francis Miroglio », in *Courrier Musical de France* n° 17, 1967, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*

n'être qu'une démonstration d'écriture sérielle pour des instruments ne s'y prêtant guère, est plutôt une manifestation de la valeur attribuée au timbre par le compositeur. Ainsi, *Pierres Noires*, pour ondes Martenot et deux percussions, et *Choreïques*, pour guitare, toutes deux composées en 1958, sont-elles les premières œuvres sérielles destinées à ces instruments.

Sans remettre son écriture post-sérielle en question, Miroglio introduit de la mobilité dans ses œuvres dès 1960. Créée l'année suivante à Darmstadt sous la direction de Bruno Maderna, *Magies*, pour voix de soprano et dix instruments, contient peu d'éléments mobiles, mais laisse entrevoir chez le compositeur une orientation qui se confirmera dans les pièces ultérieures. Si le travail sur la voix est primordial¹¹, un autre élément est caractéristique des recherches sur le timbre effectuées par Miroglio : les instruments ne sont pas regroupés par famille, mais positionnés de manière à rendre la texture plus dynamique, via l'entrelacement de différents timbres. Par ailleurs, les deux parties centrales sont permutable. Si se trouve donc dans cette pièce un premier élément de mobilité formelle, somme toute assez limité, c'est surtout la volonté de faire ressentir le mouvement de la texture qui est notable.

L'année suivante est composée *Fluctuances* (1961), commande de Luciano Berio, pour flûte, harpe, et deux percussions. Cette pièce introduit un nouvel élément, qui deviendra vite caractéristique de l'œuvre miroglientine. Les deux percussions sont en effet précisées *ad libitum*, c'est-à-dire optionnelles : la pièce peut être jouée avec une, deux percussions, ou tout simplement les omettre. La possibilité de moduler l'*instrumentarium* montre à quel point la texture est une pensée constante du compositeur. Si la forme de *Fluctuances* est entièrement fixe, se trouvent tout de même ponctuellement quelques éléments de mobilité interne (temps et modes d'attaque libres, tuilages avec réservoir de notes).

¹¹ Voir l'analyse de CASTANET, Pierre-Albert : « Matières en mutations », in *Les Cahiers du CREM* n° 6-7, *Op. Cit.*, pp. 39-50.

The image displays a page of a musical score for Francis Miroglio's *Fluctuances*. It consists of five staves: Flute (Fl.), Piano (A.), Percussion I (I.), Percussion II (II.), and Percussion III (III.). The score is marked with various performance instructions and dynamics. Key elements include:

- Flute (Fl.):** Starts with 'ad libitum' and includes a 'Coda obbligata' section. A note is marked 'più lungo possibile'.
- Piano (A.):** Features a 'TACET' section and a 'Coda obbligata'. It includes instructions like 'Suonare le note proposte utilizzando dei gruppi di 2, 3, 5, 7 note, oppure dividendo le durate in 2, 3, 5, 7'.
- Percussion I (I.):** Includes a 'Block C. ch. Tumba Tmb. gr. dopo l'arpa' section and a 'TACET' section.
- Percussion II (II.):** Features a 'TACET' section and a 'Coda obbligata'.
- Percussion III (III.):** Includes a 'Coda obbligata' section.

Dynamics range from *fff* to *ppp*. Rhythmic groupings are indicated by numbers like 2, 3, 5, 7. The score is numbered 111, 112, 113, and 114.

Francis Miroglio : *Fluctuances*, extrait (Edizioni Suvini Zerboni, Milan, 1961).

En 1962 est composé *Soleils*, pour piano. Dès qu'est prononcée l'expression « œuvre mobile pour piano », surgissent à l'esprit ces œuvres phares que sont la *Troisième Sonate* de Boulez et la *Klavierstück XI* de Stockhausen, toutes deux créées en 1957. Il paraît dès lors encore plus pertinent d'examiner les particularités de *Soleils*.

Tout d'abord, rien n'est particulièrement notable à la vue de la partition, qui se présente en livret, comme la plupart des partitions fixes. Pourtant, tout comme dans *Zyklus* de Stockhausen (1959), l'interprète peut débiter la pièce par la séquence qu'il désire, mais devra ensuite jouer les autres dans l'ordre imposé. Les dix séquences, non numérotées et de tailles différentes, font chacune appel à un registre particulier. Le choix laissé à l'interprète dans l'enchaînement des séquences (avec ou sans interruption) est un moyen pour le compositeur de permettre au pianiste d'optimiser la pièce à chaque exécution, en prenant en compte des facteurs techniques contingents (e.g. acoustique de la salle, place de l'œuvre dans le programme...), aboutissant *in fine* à une exécution toujours différente.

Dans *Soleils*, la mobilité reste limitée, mais permet à l'interprète de s'exprimer plus librement, lors de passages avec rythme ou tempo non imposés, réservoirs de notes, ou encore pédales *ad libitum*. Si la mobilité formelle de la *Troisième Sonate* consiste en une simple permutation possible, l'interprète de *Soleils* peut, même en suivant l'ordre cyclique imposé, proposer une forme qui l'implique plus personnellement, en opposant plusieurs blocs de séquences. Dans la *Klavierstück XI*, le pianiste choisit souvent l'ordre des cellules qu'il jouera – malgré les injonctions de Stockhausen –,

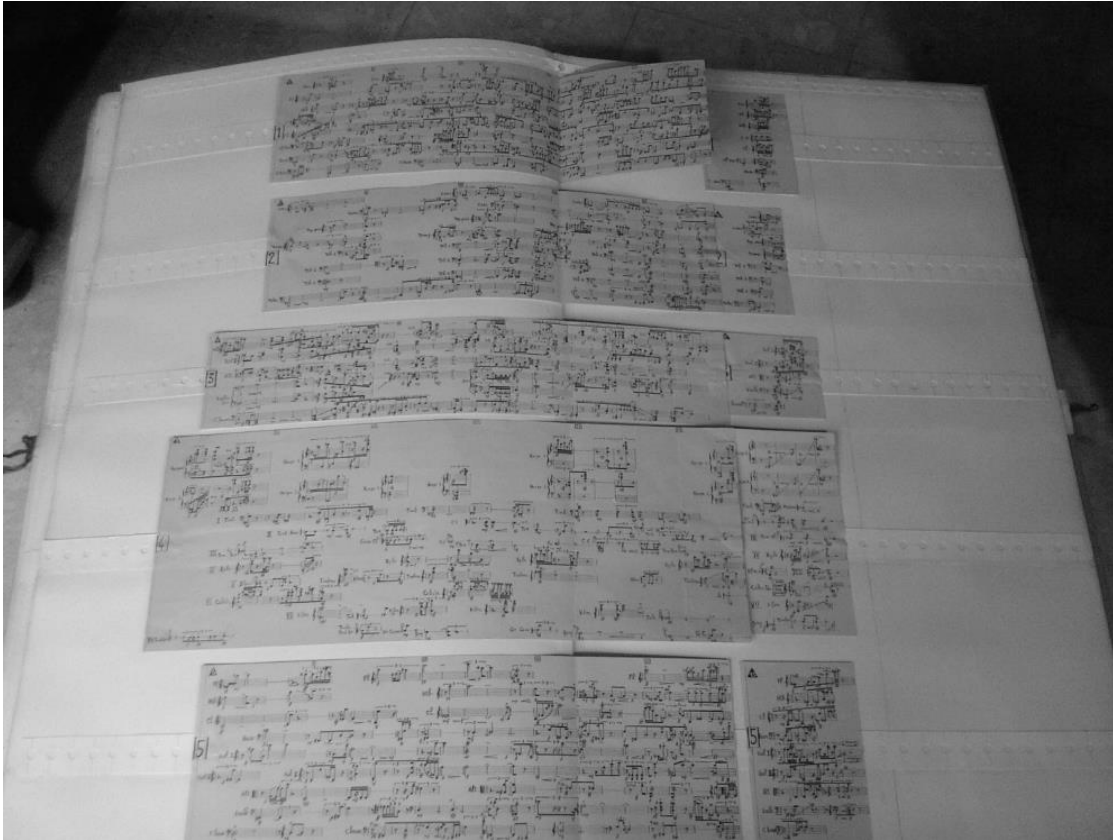
mais applique des paramètres qui, bien que variables, restent entièrement déterminés. L'interprète de *Soleils* trouve au contraire quelques plages de liberté qui lui permettent de « poser des éclairages différents sur les timbres et sur la conception rythmique »¹².

La même année, Miroglio propose une œuvre entièrement mobile, ou plutôt entièrement modulable. *Espaces*, commandée par et dédiée à Bruno Maderna, se construit à partir d'éléments extraits d'autres pièces, *Espaces II, III, IV* et *V*, partitions fixes et indépendantes ayant chacune un effectif propre. Ces pièces, toutes de caractère différent mais toujours écrites dans un langage post-sériel, sont divisées en une douzaine de séquences. La partition *Espaces*, pour grand orchestre, consiste en un cahier dans lequel le chef d'orchestre place lui-même ces soixante-quinze séquences, disponibles sous la forme de vignettes autocollantes. D'autres étiquettes, dont le choix et le placement sont libres, indiquent les tempi. La mobilité est ainsi double : horizontale (puisque les séquences peuvent être placées au choix, dans n'importe quel ordre et à tout tempo proposé), mais également verticale (puisque la superposition des séquences est elle aussi modulable). Cependant, cette liberté n'est pas sans limite, et reste contrôlée, assurant ainsi à l'œuvre, à travers toutes ses versions, le maintien d'une certaine unité.

Le cahier consiste en cinq portées superposées, correspondant chacune à un groupe d'instruments précis (bois, cuivres, cordes, percussions, ensemble de chambre). Toute séquence est précédée d'un chiffre, entre 1 et 5, indiquant sur quelle portée la placer. Ainsi, chaque groupe d'instruments conserve-t-il une place fixe dans la partition finale. Figure également pour chaque séquence, en fonction du matériau harmonique employé, une forme géométrique – rond, carré, ou triangle. Seules des séquences partageant le même espace harmonique peuvent être superposées. De fait, toute séquence ne pourra être associée qu'à une ou plusieurs séquences de numéro différent mais de figure géométrique identique. L'enchaînement horizontal présente également quelques restrictions : les points d'orgue des parties séparées ne doivent pas être joués dans la partition d'orchestre si d'autres séquences leur sont superposées. Dans une optique similaire, des arrêts spécifiques à la version orchestrale sont indiqués dans chaque séquence, afin d'éviter tout arrêt brusque et inopportun dans la partition finale qui n'aurait pas lieu dans les parties séparées. Certaines indications entre crochets sont d'ailleurs elles aussi réservées à l'exécution de ces parties séparées. Enfin, le compositeur précise que, pour placer les tempi, il faut tenir compte « de la difficulté d'exécution instrumentale aussi bien que du caractère esthétique des séquences »¹³.

¹² CASTANET, Pierre-Albert : « Matières en mutations... *Op. Cit.*, p. 14.

¹³ MIROGLIO, Francis : notice d'*Espaces*, Edizioni Suvini Zerboni, Milan, 1962.



Francis Miroglio : *Espaces* (Edizioni Suvini Zerboni, Milan, 1962), extrait du cahier (photo personnelle)

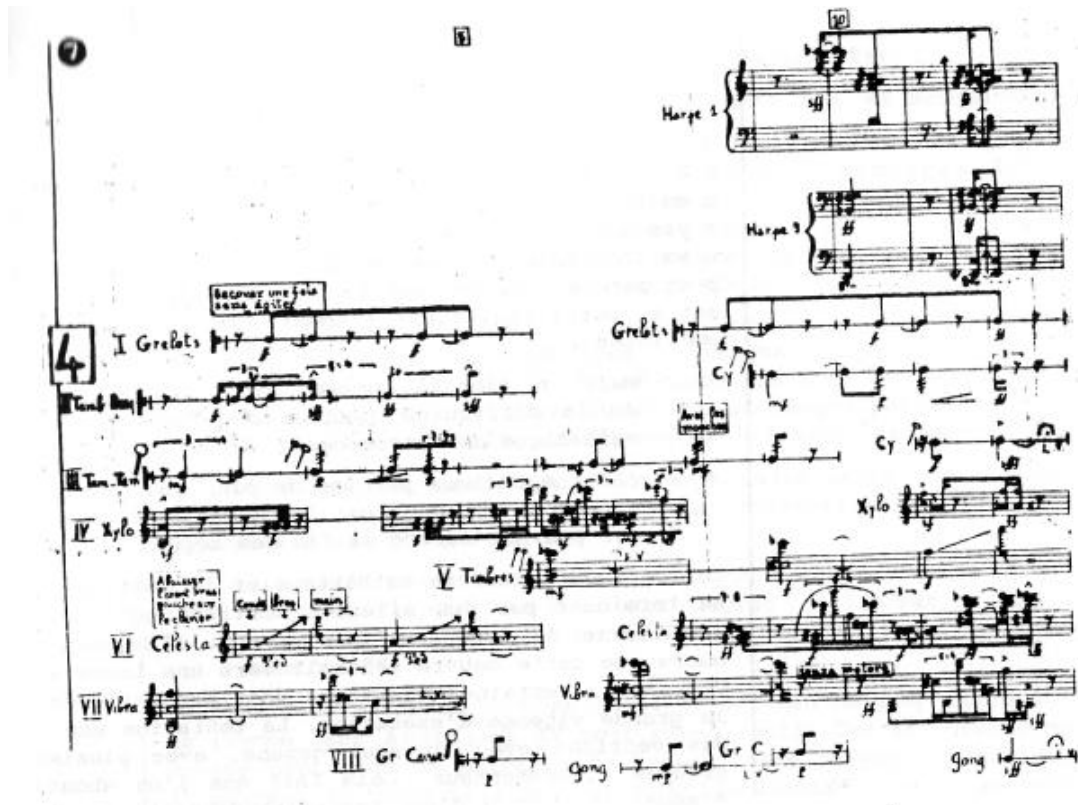
Espaces est donc une pièce dont l'originalité réside avant tout dans le caractère modulable de la partition. L'interprète n'a ici aucune décision à prendre, mais le chef d'orchestre peut, quant à lui, assembler une des nombreuses versions possibles de l'œuvre, ou bien choisir parmi les cinq partitions pré-composées proposées par l'auteur. Le matériau reste malgré tout entièrement défini, les enchaînements précisés, et les superpositions soumises à certaines conditions. La pièce sera toujours différente, mais Michel Rigoni constate que « la tentation est grande de fabriquer des sections avec un seul groupe, avec plusieurs ou tous les cinq groupes instrumentaux. Cela fait que l'on aboutit en moyenne à un dispositif formel d'une trentaine de sections. Avec quelques silences (propices aux changements de tempi), on retrouve ainsi fréquemment un découpage en six ou huit parties qui donnerait une idée de la forme virtuelle d'*Espaces* »¹⁴. De même qu'un interprète, lors d'une improvisation, ne peut, même s'il le souhaite, se détacher de ses acquis, faire fi des styles et techniques qu'il a tant travaillés, il semblerait qu'un chef d'orchestre soit conditionné par sa formation et son expérience. *Espaces*, dont Miroglio dit qu'elle « est entièrement mobile, sans faire appel aux procédés aléatoires, ni à l'improvisation des musiciens »¹⁵, possède donc l'originalité, pour une telle œuvre, non pas de présenter une même pièce vue sous des éclairages différents, mais d'être le résultat d'un

¹⁴ RIGONI, Michel : « Vers toujours plus de liberté... *Op. Cit.*, p. 94.

¹⁵ In « Avant-gardes et traditions... *Op. Cit.*, p. 185.

assemblage particulier d'éléments sonores ne faisant appel à aucun référent extérieur une fois disposés, mais qui pourtant se complètent et s'enchaînent de manière fluide¹⁶.

Ce système de partition à assembler, pourtant très novateur, ne sera pas repris dans les œuvres ultérieures du compositeur. Mais cet abandon aura pour corollaire l'introduction d'autres procédés permettant la mobilité.



Francis Miroglio : *Espaces*, détail (Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 1962)

En 1964 est de nouveau composée une œuvre montrant l'intérêt porté par le compositeur à la notion de timbre. *Réseaux*, pour harpe solo, dédiée à Francis Pierre et créée à Darmstadt le 31 juillet 1965 sous la direction de Pierre Boulez, est la première pièce à véritablement mettre en application ce que Miroglio nomme le dispositif des « versions complémentaires et superposables ». Alors que dans *Fluctuances* se trouvaient, greffées aux parties de flûte et de harpe, deux percussions facultatives, ce sont quatre versions différentes – une voix principale avec trois orchestrations possibles-, que le compositeur propose dans *Réseaux*. En effet, la partie de harpe, immuable, peut être jouée seule. Mais cette même voix peut également être accompagnée, si le chef d'orchestre le désire, d'un quatuor à cordes. Elle peut encore

¹⁶ Si le principe peut être rapproché de celui de *Prozession* de Stockhausen (1959), la finalité en est toute autre.

être interprétée avec un ensemble instrumental composé de ce même quatuor à cordes, auquel sont ajoutés flûte, clarinette en si b, basson, trombone et percussion. Il est enfin possible de présenter la partie de harpe accompagnée de deux percussions (celle de l'ensemble instrumental, ainsi qu'une percussion supplémentaire propre à cette version). La pièce offre en elle-même peu d'éléments de mobilité : seuls deux courts passages à tempo libre peuvent être relevés¹⁷.

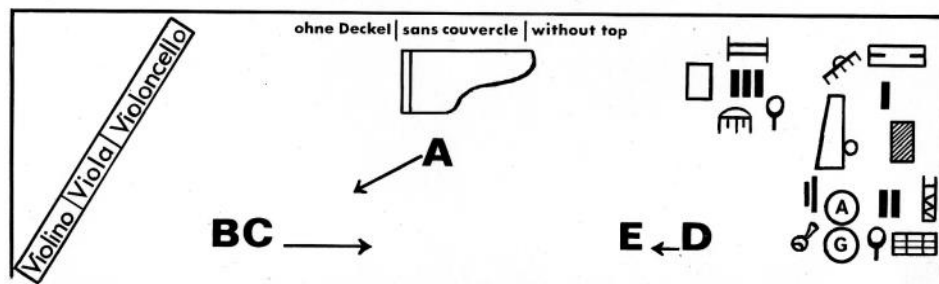
La mobilité du timbre apparaît donc comme un aspect essentiel de la poétique du compositeur, qui trouve le moyen, par l'instrumentation variable, de présenter sous divers angles une pièce dont le noyau reste inchangé. Miroglio semble dans son approche beaucoup plus près de la représentation d'un mobile de Calder que nombre d'autres compositeurs qui s'en inspirent également. La même œuvre est effectivement exposée sous différentes configurations, représentant autant de points de vue particuliers – à condition évidemment que plusieurs versions soient présentées le même jour. Miroglio propose plutôt d'écouter et comparer des enregistrements de versions différentes, voire, confiant dans le développement de nouvelles technologies, de créer « un disque avec des sillons concentriques, permettant, selon certains “passages à niveau”, d'aller d'une version à une autre, puisque la partie de harpe reste toujours identique à elle-même »¹⁸. Comme l'explique le musicien, « le fait de laisser dans l'ombre ou de mettre en relief certains éléments permet un jeu d'ombres et de lumières qui donne un éclairage nouveau et chaque fois différent »¹⁹.

Ce jeu d'ombres et de lumières est introduit au sens propre dans *Phases*, pour flûte (1965-66). Cette pièce reprend le principe des versions complémentaires de *Réseaux*, mais développe encore la mobilité du timbre. La version de base comprend flûte et piano, auxquels il est possible d'ajouter un trio à cordes, un trio de percussions, ou encore ces six instruments simultanément, offrant autant de possibilités d'illuminer la flûte. Cette fois, cependant, le timbre même de l'instrument est sujet à variations : l'interprète peut choisir entre quatre flûtes (piccolo, flûte, flûte en sol, flûte basse), dont l'alternance pendant l'exécution est d'ailleurs conseillée. Si la flexibilité interne reste modeste, la permutabilité des cinq parties rend la forme mobile.

¹⁷ Il semble intéressant d'illustrer l'attention que porte Francis Miroglio à ses musiciens par le fait que le compositeur ait prévu la possibilité de plier horizontalement la partition, cachant ainsi soit la percussion II, soit l'ensemble instrumental sans la percussion I. La partition reste ainsi très lisible quelle que soit la version jouée.

¹⁸ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, pp. 32-33.

¹⁹ In « Entretien avec Jean-Pierre Garnier... Op. Cit. », p. 9.



Francis Miroglio : *Phases*, extrait et schéma des déplacements (Universal Edition, Vienne, 1965)

Dans la version maximale de cette pièce (flûte, piano, trio à cordes et trois percussions), le compositeur introduit un élément essentiel qui induit deux conséquences importantes, chacune se situant exactement dans la spécificité de la recherche miroglientine. Le flûtiste peut effectivement, en suivant un schéma conseillé, se déplacer sur scène. Le compositeur, ou plutôt ici le plasticien, propose alors que des projecteurs colorés suivent ses trajets et éclairent les autres musiciens, « mettant ainsi en valeur la plastique aussi bien que la couleur des instruments joués »²⁰. Ainsi, d'une part, l'aspect esthétique de la scène est mis en avant à travers une théâtralisation, prémices des œuvres mixed-media qui suivront. Le compositeur affirmera plus tard que « voir jouer un instrumentiste, un virtuose ou même un musicien dans un orchestre ou dans un quatuor, apporte un plus esthétique, élément de beauté et d'intérêt, qui [lui] semble déterminant »²¹. D'autre part, les déplacements du musicien

²⁰ MIROGLIO, Francis : notice de *Phases*, Universal Edition, Vienne, 1965.

²¹ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, p. 28.

rendent le timbre encore plus fluctuant, puisqu'ils modifient les groupes sonores, créant ainsi un effet de panoramique. La flexibilité du timbre n'est donc plus envisagée seulement à travers les différentes instrumentations possibles de l'œuvre, mais bien pendant l'exécution d'une même version.

Si le système des configurations superposables restera régulièrement employé par le compositeur dans ses œuvres ultérieures, il sera doublé d'un autre procédé permettant la mobilité, déjà esquissé dans cette pièce, mais pleinement exploité dès la composition suivante.

Couleurs : la trilogie miroglienne, superposition de médias, 1967-1970

Avec *Projections*, pour quatuor à cordes et cinquante-huit diapositives, Miroglio propose une œuvre qui, selon Daniel Charles, nécessite de trouver « un échelon supérieur où ranger les “*Projections*” [...], parvenus à l'étage des mixed-media »²². En effet, des diapositives représentant des toiles de Joan Miró, dont certaines réalisées par le peintre spécialement pour ce projet, peuvent être projetées pendant l'exécution de la pièce. Les deux artistes se sont rencontrés deux ans avant cette coopération, dont l'aboutissement sera une œuvre dans laquelle la complémentarité n'est plus uniquement instrumentale, mais trans-artistique. Pendant l'exécution de la pièce, peuvent ainsi être projetés, sur un écran placé derrière les musiciens, non seulement les cinquante-huit diapositives, mais encore des extraits de la partition, qui devient elle-même matériellement œuvre d'art. L'écran peut également faire apparaître les ombres des musiciens, laissant percevoir leurs déplacements et les mouvements de leurs instruments. Ces événements ont lieu successivement ou simultanément, permettant un grand nombre de projections différentes : si un ordre de passage est indiqué, il n'est nullement obligatoire.

La pièce est composée de quatre parties, chacune précisant la disposition scénique des interprètes.

La première d'entre elles, « Ouvertures », consiste, en partie, en un réservoir pour chaque voix de sept ou huit notes à hauteur fixe. À chaque instrument sont associés neuf chiffres (parmi 1, 2, 3, 5, 6, 7), répartis en deux sections inégales A et B. Ces chiffres peuvent être interprétés, au choix de l'instrumentiste, comme un nombre de notes ou de silences, ou comme des durées. Quatre configurations associant un mode de jeu à plusieurs nuances sont proposées, et les tempi sont libres mais doivent être supérieurs à 60. Lors de la première exécution, chaque interprète choisit un mode de jeu et les nuances l'accompagnant, et joue les sections A et B. La superposition de tempi en résultant peut être rapprochée de l'« aléatoire contrôlé » de Witold Lutoslawski. Lors des deuxième à sixième exécutions, l'interprète le plus rapide impose aux autres musiciens le mode de jeu qu'il a choisi. Seule la section A est jouée. Pendant chacune de ces exécutions, un des interprètes, excepté le violoncelliste, décide à un moment non déterminé de se lever et de jouer l'un des deux soli écrits pour son instrument. Les autres musiciens l'accompagnent en émettant tous types de bruits, ou bien en piochant dans leur réservoir de notes. À chaque solo correspond une réponse

²² CHARLES, Daniel : « De Joan Miró à Francis Miroglio... *Op. Cit.*, p. 100.

du quatuor, après laquelle les interprètes reprennent la section A, et continuent ainsi jusqu'à ce que les six soli aient été joués. Lors de la septième exécution, seule la section B est jouée, ce qui conclut la partie.

Dans le second mouvement, « Lignes », les musiciens se placent côte à côte, puis « chaque soliste fait son entrée sur le point d'orgue de son choix et arrête ainsi le jeu de l'instrument précédent, qui ne rejoue qu'à l'endroit indiqué »²³. Plusieurs options sont donc possibles pour l'interprète dans cette partie qui n'est ni un tuilage, ni une *Klangfarbenmelodie*.

Dans la troisième partie, intitulée « Sphères », les musiciens trouvent des cellules de quelques notes ou éléments percussifs, placées en cercle sur une ou plusieurs portées. Nuances et durées, parfois relatives, sont toutes indiquées, l'intérêt du mouvement résidant dans la possibilité pour l'interprète de lire ces schémas circulaires dans un sens ou dans l'autre.

Enfin, en certains endroits de la dernière partie, « Etincelles », violon 1 et alto doivent se déplacer pour aller se positionner derrière chaque instrumentiste à tour de rôle. L'ordre est libre, mais la chorégraphie précisée. Le bruit des pas lors des déplacements fait partie intégrante de la pièce.

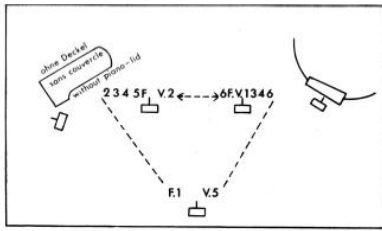
²³ MIROGLIO, Francis : notice de *Projections*, Universal Edition, Vienne, 1967.

Cette trilogie se retrouve dans *Réfractations*, pièce de 1968 pour flûte, violon, piano et percussion, commande du Centre de Musique Contemporaine de La Chaux de Fonds dans le cadre d'une exposition de toiles de Michel Seuphor. Comme dans *Projections*, la musique peut être accompagnée de diapositives. Réagissant à six tableaux du peintre, Miroglio a composé un nombre équivalent de parties « qui reprodui[sent] en quelque sorte, en les inversant, les lignes horizontales, verticales et obliques des assemblages créés par Michel Seuphor »²⁵. Dans chacune d'elles, les voix sont disposées symétriquement de chaque côté d'un axe horizontal situé au centre de la page, renvoyant ainsi au titre de l'œuvre de Michel Seuphor : *Concerto sur une ligne tendue...* Les diapositives sont optionnelles, et d'autres caractéristiques de *Projections* – comme le choix de l'ordre des parties – sont repérables. La mobilité interne, toujours présente, touche inégalement divers paramètres : si les hauteurs sont presque toujours fixes, une majorité de notes, en revanche, possède une durée relative. En effet, même si un tempo de base de 120 à la croche est indiqué, nombre de notes doivent être jouées « le plus rapidement possible », ou bien sont de durée approximative. De plus, *accelerandi* et *rallentandi* sont très fréquents, et les deux effets peuvent être simultanément superposés à des voix différentes. Ici encore, l'aspect visuel est entièrement revendiqué : non seulement la disposition des percussions est précisée (« la percussion – pour ne citer que cet ensemble d'instruments – est un véritable spectacle en soi »²⁶), mais deux des interprètes (flûtiste et violoniste) doivent se déplacer selon l'un des trois schémas proposés, modifiant ainsi la perception du timbre. D'autres facteurs, comme la station debout des instrumentistes, la possible mobilité des pupitres, ou encore la mise en avant dans chaque partie d'un instrument spécifique, influent également sur la réception de l'œuvre, puisque plusieurs sens seront simultanément sollicités. « Il m'a toujours paru important de souligner le côté visuel que possède la musique ; je dirais même le côté spectacle, spectacle à voir, explique le compositeur. Dans la musique, il y a autant à voir qu'à entendre »²⁷.

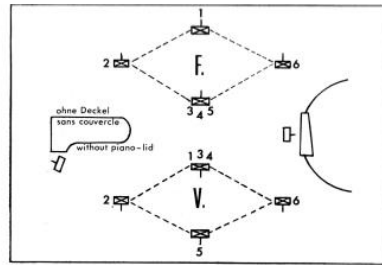
²⁵ *Ibid*, p. 28.

²⁶ *Ibid*.

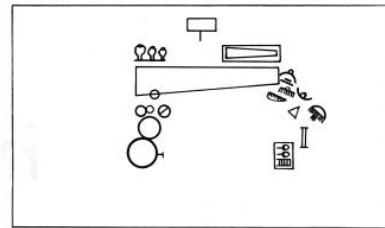
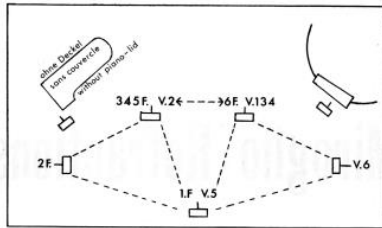
²⁷ *Ibid*.



Anordnung à l'italienne
Disposition à l'italienne
"Italien" arrangement



Anordnung im Kreis
Disposition en rond
Circular arrangement



Anordnung des Schlagzeugs
Disposition de la percussion
Arrangement of the percussion

Francis Miroglio : *Réfractions*, schéma des déplacements (Universal Edition, Vienne, 1968)

Francis Miroglio : *Réfractions*, extrait (Universal Edition, Vienne, 1968).

En 1968, Miroglio compose *Tremplins*, commande du Ministère des affaires culturelles, qu'il dédie à Diego Masson. L'instrumentation de cette œuvre pour orchestre, qui « accuse [...] la marque des événements qui se sont déroulés en France au printemps 1968 »²⁸, est de nouveau variable. Aux quinze instruments composant l'ensemble de base (flûte, piccolo, hautbois, cor anglais, clarinette en si b, clarinette en mi b, clarinette contrebasse en si b, une ou deux harpes, piano, célesta, cor, trompette en ut, trombone basse, quatre percussions, guitare électrique) peuvent être ajoutés plusieurs groupes d'instruments : quatre cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse), un orgue (de préférence un orgue Hammond), quatre cuivres (trompette piccolo, cor, trombone ténor, tuba), quatre saxophones (sopranino, alto, ténor, basse) et quatre voix (soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton-basse). Le travail sur une texture déjà riche et mobile est accentué par la possibilité pour les musiciens, dont la disposition est précisée, d'être placés sur scène, hors scène (parfois les deux alternativement), au balcon, voire même dans le public, qui se trouve ainsi plongé au cœur de l'orchestre. L'origine des sons est alors multiple, mais le compositeur surenchérit en veillant, par exemple, à ce que le haut-parleur de l'orgue soit placé hors scène, sur le côté, derrière, ou au-dessus du public, ou encore à ce que la guitare puisse être branchée alternativement sur deux haut-parleurs, l'un sur scène et l'autre derrière l'audience.

Francis Miroglio : *Tremplins*, extrait (Universal Edition, Vienne, 1968)

²⁸ CASTANET, Pierre-Albert : « Impacts et échos des événements de 1968 », in *Les Cahiers du C.I.R.E.M.* n° 14-15, déc. 1989 – mars 1990, p. 246.

La partition présente plusieurs éléments de mobilité : liberté dans l'ordre d'enchaînement des parties, approximation de nombreuses hauteurs, nuances et durées, choix parmi des réservoirs de notes... La durée est de nouveau le principal facteur de fluctuation musicale, puisque son caractère variable, présent simultanément à plusieurs voix, aboutit à créer une superposition en mouvement. Diego Masson, qui a maintes fois dirigé l'œuvre, constate ainsi que « dans de nombreux passages, ce sont les instrumentistes qui dirigent le chef »²⁹. Il précise malgré tout qu'on ne trouve « aucune trace d'improvisation, [que] toutes les notes sont écrites, et [que] s'il existe une liberté, c'est une liberté contrôlée. On joue ce qui est écrit, mais c'est dans l'interprétation, la manière de jouer à l'intérieur des temps que réside une liberté »³⁰. Le texte de Jacques Dupin impose également de faire un choix puisque, si les quatre voix débutent simultanément dans une langue différente, le texte sera finalement récité dans celle qui paraîtra la plus intelligible au public, selon le lieu d'exécution. Enfin, le troisième volet de la trilogie miroglienne est lui aussi présent, puisqu'existe une « partition lumineuse » de *Tremplins*, créée le 21 juillet 1969 lors des Nuits de la Fondation Maeght. Elle propose d'éclairer les différents interprètes en fonction de leurs interventions, à l'aide de projecteurs lumineux, soit mobiles, soit disposés sur scène sous des plaques de verre. Miroglio constate que « c'est une des partitions dans laquelle on peut trouver les principales caractéristiques de la musique [qu'il] écri[t] et [que] cette œuvre paraît avoir gardé son efficience [...]. Musicalement, elle est relativement achevée car elle reste une démonstration du pouvoir acoustique de la musique et, en ce sens, conserve une forme d'universalité intemporelle »³¹.

Le « pouvoir acoustique de la musique » semble donc être le caractère essentiel valorisé par Francis Miroglio dans chacune de ses œuvres. Les deux pièces suivantes du compositeur, écrites en 1970, reprennent des éléments de mobilité déjà rencontrés : *Extensions 2*, pour six percussions, est constituée de vingt-deux séquences mobiles faisant appel à certains procédés de flexibilité, entre autres celui des soli de *Projections*. *Insertions* est, quant à elle, la première pièce composée pour clavecin préparé. Cette œuvre, aux durées souvent approximatives, est constituée de huit séquences modulables, elles-mêmes divisées en cellules, dont une est déplaçable. La dernière séquence, facultative, se construit en assemblant librement plusieurs de ces cellules.

Les œuvres ici présentées permettent de situer le travail de Francis Miroglio dans le courant européen de la mobilité. L'élasticité formelle est généralement limitée au caractère permutable et facultatif de certaines parties, et la flexibilité interne ne se rencontre que ponctuellement, parmi un grand ensemble d'éléments fixes, préservant ainsi l'intégrité de la pièce. Partageant en cela la conception dominante parmi les compositeurs présents à Darmstadt à cette époque, pour qui la dissolution de l'œuvre est l'inverse du résultat recherché, Miroglio estime que « la fixité est indispensable si l'on veut qu'une partition puisse fonctionner dans toutes les éventualités prévisibles,

²⁹ CASTANET, Pierre-Albert : « Impacts et échos des événements de 1968... *Op. Cit.*, p. 111.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 112.

et [que] c'est au compositeur d'y veiller »³². L'artiste précise cependant que « tout en conservant un contrôle strict de ce qui est écrit, [il] ne voi[t] pas pourquoi des espaces de liberté ne pourraient pas être efficacement réservés à la musique et aux musiciens »³³. Ainsi, des plages plus libres sont-elles introduites en certains endroits, en nombre assez limité toutefois pour ne pas menacer l'unité de la pièce. L'harmonie reste donc très définie, assurant la cohérence stylistique. « En fait, cela donnera à l'œuvre un certain aspect protéiforme, mais la matière musicale restera identique dans son essence »³⁴. Miroglio estime effectivement que « le compositeur n'a pas à décharger sa responsabilité »³⁵.

Si l'usage miroglien de la mobilité, tant sur le plan formel que sur celui des paramètres internes, reste dans la lignée de celui de ses contemporains en Europe, son travail sur la mobilité du timbre est en revanche essentiel et novateur. Miroglio est un plasticien du son : il traite la musique avec la même délicatesse qu'il met en valeur les arts matériels. Contrairement à beaucoup d'autres compositeurs européens, ce n'est pas dans la littérature qu'il puise ses modèles. Ivanka Stoïanova estime en ce sens avec pertinence que « la proximité avec les arts disposant d'une matière autre que la langue à significations impose inévitablement chez Miroglio la prépondérance des qualités physiques de la matière et de la spécificité dans la mise en espace-temps de ses mouvements »³⁶.

Ainsi, la mobilité du timbre, assurée principalement par le système des versions complémentaires et superposables, permet de présenter l'œuvre sous divers angles de vue, différents harmoniques étant mis en valeur selon l'instrumentation.

De plus, les déplacements des musiciens créent une modification de la balance sonore, un effet de panoramique amplifiant la perception de la richesse timbrique. Mais ils ont également un rôle supplémentaire, puisque « dans la musique, il y a autant à voir qu'à entendre »³⁷.

La superposition de différents médias, eux-mêmes mobiles, est en effet un élément majeur de la poétique miroglienne : « il m'a toujours paru important de souligner le côté visuel que possède la musique ; je dirais même le côté spectacle, spectacle à voir »³⁸. Tout comme les différentes instrumentations sont complémentaires et superposables, l'utilisation d'autres médias se fait *ad libitum* : elle est une occasion d'enrichir la pièce, en créant une interaction avec la musique qui modifie profondément la réception de l'auditeur, lorsque celui-ci prend conscience de cette complémentarité.

³² In « À propos de Tremplins... *Op. Cit.*, p. 110.

³³ *Ibid.*, p. 112.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, p. 30.

³⁶ STOÏANOVA, Ivanka : « Les œuvres symphoniques de Francis Miroglio... *Op. Cit.*, p. 174.

³⁷ BOSSEUR, Jean-Yves : *Le Sonore et le visuel... Op. Cit.*, p. 28.

³⁸ *Ibid.*

L'importance de Francis Miroglio dans l'histoire de la musique savante du second XX^e siècle est donc certainement sous-estimée, le compositeur ayant développé une mobilité verticale très originale, à travers une double superposition : intra-musicale – via des voix optionnelles complémentaires permettant une mobilité du timbre – et inter-médias.

Espérons que Francis Miroglio trouve enfin dans la littérature musicologique la place qui lui revient.